



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE ARTE Y DE MUSICOLOGÍA

PABLO E. RAMÍREZ CÉSPED

RUPERTO SANTA CRUZ

Y LOS COMIENZOS DE LA INTERPRETACIÓN DE
LA FLAUTA MODERNA EN CHILE, 1856-1891:

RECEPCIÓN, INSTRUMENTO, REPERTORIO Y PUBLICACIONES

TESIS DOCTORAL

Director
Dr. César Calmell Piguillem

Tutor
Dr. Alfonso Padilla Silva

2020

Resumen

La tesis trata la carrera artística del flautista, compositor, profesor y publicista chileno Ruperto Santa Cruz (1838-1906) entre 1856 y 1891, en el contexto de la consolidación del espectáculo concertístico y operático en el país. Se centra, principalmente, en su significación como flautista, examinando su instrumento, la flauta moderna, es decir, la flauta de sistema Boehm, su repertorio, de raíz belcantista italiana, y la recepción de sus actuaciones por el territorio de la República. Además, el trabajo aborda sus obras para piano, ediciones musicales y escritos, los cuales, en conjunto con su actividad de intérprete, configuran una experiencia musical interesante para el estudio de la música en Chile durante el siglo XIX y que hasta ahora no había sido examinada.

Abstract

This thesis deals with the career of the Chilean flutist, composer, teacher and publicist Ruperto Santa Cruz (1838-1906) between the years 1856-1891, in the context of the consolidation of the concert and operatic spectacle in the country. It focuses mainly on its significance as a flutist, examining his instrument, the modern flute, in other words, the Boehm system flute, its repertoire of Italian bel canto root, and the reception of his performances through the territory of the Republic. In addition, the work addresses his works for piano, musical editions and writings, which, together with his activity as a performer, configure an interesting musical experience for the study of music in Chile during the 19th century, that until now had not been examined.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	9
NOTAS AL LECTOR	11
INTRODUCCIÓN	13
Panorama general y trasfondo de la investigación	13
Ruperto Santa Cruz en la historiografía musical chilena	15
Preguntas, hipótesis y objetivos	18
Aspectos teóricos, metodológicos y fuentes.....	19
Capítulos y contenido de la tesis	23
1. CONTEXTO HISTÓRICO DE LA INTERPRETACIÓN DE LA FLAUTA TRAVESERA EN CHILE, 1800-1869	27
1.1 La Sociedad Filarmónica de 1826.	31
1.2 Pitos, pífanos y flautas: Bandas, orquestas y ópera.....	34
1.3 Presentación discursiva de la flauta en el <i>Semanario Musical</i> (1852) y la incorporación de su instrucción en el Conservatorio Nacional de Música en 1853... 41	
1.3.1 El <i>Semanario Musical</i>	41
1.3.2 El ingreso de la flauta en el Conservatorio Nacional de Música en 1853.....	45
1.4 Un nuevo modelo: la visita del flautista italiano Achille Malavasi en 1856 y la flauta Boehm.....	50
1.5 Otros hitos relevantes de interpretaciones flautísticas en Chile hasta 1869.....	55
2. “LOS RECUERDOS ARTÍSTICOS DE NUESTRA JUVENTUD”: SURGIMIENTO Y CONSOLIDACIÓN DE LA CARRERA FLAUTÍSTICA DE RUPERTO SANTA CRUZ, 1856-1866	61
2.1 Nacimiento y familia	61
2.2 Formación musical: el piano, la flauta y Malavasi.....	64
2.3 El Teatro Municipal de Santiago, las compañías líricas y los beneficios.....	66
2.4 “Primer flauta del teatro de Santiago” 1856-1864, años de posicionamiento y consagración	69
2.4.1 Historia de una fotografía	78
2.4.2 11 de octubre de 1864: “El primer flautista que tenemos en Chile”	85
2.5 Validación y consolidación: “El distinguido artista don Ruperto Santa Cruz”, 1864-1866	90
2.6 Los conciertos con el pianista norteamericano Louis Moreau Gottschalk en Santiago y el fin de una etapa 1865-1866.....	95
3. ITINERARIOS: PRESENTACIONES Y RECEPCIÓN DE RUPERTO SANTA CRUZ EN SUS VIAJES POR EL PAÍS, 1866-1878	101
3.1 Contexto general: Virtuosos itinerantes	101

3.2 Comienzo de la gira y primeros conciertos en Talca: 1866-1867	103
3.2.1 Valdivia, 1867	105
3.2.2 Concepción, 1868.....	107
3.3 Establecimiento en Los Ángeles: sus actividades como organizador de conciertos, profesor de piano y concertista: 1868-1872	112
3.3.1 Hurto de su flauta y matrimonio con Lucila Anguita: 1870	115
3.3.2 Nuevos rumbos junto a Lucila	119
3.4 Valparaíso, 1872-1875.....	125
3.5 El Club Musical de Valparaíso	129
3.6 Retorno a Santiago de Chile y conciertos con Joseph White 1877-1878.....	138
4. INSTRUMENTO, REPERTORIO E INFLUENCIAS INTERPRETATIVAS: ALCANCES Y SIGNIFICADOS	145
4.1 Apropiación y novedad.....	145
4.2 Aspectos históricos de la interpretación de la flauta travesera hasta 1847.....	147
4.3 La revolución de Theobald Boehm, 1832 y 1847	153
4.4 La estética belcantista y la paráfrasis operística italiana para flauta	158
4.5 Instrumento	165
4.6 Repertorio	169
4.6.1 Flauta solista	171
4.6.2 Música de cámara.....	176
4.6.3 Solos orquestales.....	178
4.6.4 “Los textos mediocres”: Métodos y estudios	178
4.7 Principales influencias interpretativas de Santa Cruz y sus modelos.....	180
4.8 De afamado a olvidado	182
5. DE FLAUTISTA A PUBLICISTA: EDICIONES, ESCRITOS Y OBRAS.....	187
5.1 “Un flautista escritor”: <i>El Padre Cobos</i> , 1875.	187
5.2 De flautista a publicista	194
5.3 <i>El Álbum Musical Patriótico</i> , 1880-1891	195
5.3.1 Descripción	195
5.3.2 Resumen de contenidos.....	197
5.3.3 Textos.....	200
5.3.4 Correspondencia.....	214
5.4 <i>Ecos Melódicos Americanos</i> , 1890.....	216
5.5 Obras.....	218
5.5.1 <i>La Esperanza de Chile. Polka</i> . 1861.....	218
5.5.2 <i>Franklin, el republicano. Vals</i> . 1864.	219
5.5.3 <i>La Bombera. Polka</i> . 1865.	220
5.5.4 <i>Himno al Hacedor</i> . 1870.....	221
5.5.5 <i>Galopa de Ataque</i> . 1881.....	221
5.5.6 <i>Blanca. Polka</i> , 1890.	222
5.5.7 <i>Penas Del Corazón, Habanera sentimental</i> , 1886.....	222
5.5.8 <i>Mi Tula, Habanera alegre</i> , 1886.	223
5.5.9 <i>Himno Brasileiro</i>	223
5.6 Obras pedagógicas.....	223
5.6.1 <i>Ejercicios preparatorios para el estudio del piano</i>	223
5.6.2 <i>Ejercicios-Estudios Enharmónicos Semitonados por Engaño, Para el Uso Diario del Piano</i>	225

5.7 Después de 1891	229
CONCLUSIONES	233
FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA	239
Archivos y fondos.....	239
Periódicos	239
Sitios web	240
Bibliografía.....	241
APÉNDICE DOCUMENTAL	249

AGRADECIMIENTOS

La realización de esta tesis doctoral no habría sido posible sin el invaluable aporte de muchas instituciones y personas que, durante todo este intenso proceso, me ayudaron a elaborarla y escribirla. En primer lugar, debo agradecer a la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo, ANID (ex Conicyt), institución estatal chilena que en 2015 me otorgó la Beca de Doctorado en el Extranjero, lo que me permitió dedicarme a tiempo completo a la concreción del trabajo. Al mismo tiempo, a la Universidad Autónoma de Barcelona, que me dio la oportunidad de realizar el doctorado, y a la Universidad de Helsinki, en cuyo Departamento de Musicología realicé una estancia de otoño en 2016, la cual representó una importante experiencia académica. Agradezco especialmente a mi director, el Dr. César Calmell Piguillem, quien aceptó mi propuesta de trabajo, me condujo siempre a partir de un acabado conocimiento sobre la música en el siglo XIX y leyó con atención los borradores del texto dándome indicaciones que resultaron ser fundamentales. Así mismo, debo agradecer a mi tutor, el Dr. Alfonso Padilla Silva, profesor adjunto de la Universidad de Helsinki, cuyas recomendaciones respecto de la escritura, estructura y coherencia de la tesis significaron para mí un aprendizaje extraordinario. Muchas otras personas me proveyeron de informaciones valiosísimas en cuanto a conocimientos específicos acerca de la flauta en el siglo XIX. Entre ellas, el flautista e historiador del instrumento Gian-Luca Petrucci, quien tuvo la amabilidad de hacerme llegar sus libros y otros textos inéditos, además de responder a mis dudas facilitándome informaciones concretas. También recibí la cooperación de la musicóloga Tula Giannini y del coleccionista Ulrich Helder, quienes me aportaron en aspectos específicos del instrumento, y del flautista catalán Claudi Arimany, en cuyo Archivo obtuve interesantísimos conocimientos.

Los fondos y archivos en los que tuve la oportunidad de trabajar me ofrecieron siempre todas las facilidades para la investigación. Especialmente debo mencionar al Archivo de Música de la Biblioteca Nacional de Chile y a su directora, Cecilia Astudillo, así como la Sala Hemeroteca del mismo centro bibliográfico, en donde realicé la mayor parte del trabajo documental. Además, tuve la gratísima experiencia de haber podido hacer uso otras extraordinarias bibliotecas, entre las que en primer lugar debo nombrar a las de la Universidad Autónoma de Barcelona, de Catalunya y Nacional de Finlandia.

Compañeros y amigos me aportaron con opiniones, miradas, ideas y conceptos que enriquecieron en gran manera mi aprendizaje, pero sería imposible nombrarlos a todos. De entre ellos, sin embargo, debo mencionar al historiador José Julián Soto Lara, quien, además, tuvo la gentileza, en varias oportunidades, de invitarme a exponer sobre esta investigación en los encuentros y seminarios que él organizara en Barcelona y Valladolid.

Debo agradecer particularmente a Ligia y Valentina Campos Santa Cruz, bisnietas de Ruperto Santa Cruz, y a su tataranieta, Carolina Coopman Campos. No solo contribuyeron con el trabajo al transmitirme una memoria familiar que, para sorpresa mía, aún perduraba, sino que me alentaron con entusiasmo en todo momento.

Por último, agradezco a mis padres, Ilse Mónica y Renato Claudio, por haberme legado la música y los libros, y por su inquebrantable apoyo a lo largo de los años.

NOTAS AL LECTOR

Las transcripciones de los documentos hemerográficos del siglo XIX son literales, conservando así los usos ortográficos de la época. Las citas de los periódicos incluyen el nombre de éste, la fecha de publicación, número de página(s) (p. o pp.) y columna(s) (c. o cc.), cuando sea posible.

Respecto de los registros de matrimonio, bautismo y defunción, estos han sido obtenidos en su mayor parte del Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago de Chile (AHAS). No obstante, cuando no se pudo acceder a este fondo, lo que ocurrió principalmente debido a las consecuencias de la pandemia Covid 19, se hizo uso del sitio web FamilySearch.org, dependiente de la Iglesia de Jesucristo de los Santo de los Últimos Días, cuyos registros en línea provienen de un convenio firmado en 1973 con la Conferencia Episcopal de Chile, en razón del cual se reprodujo en formato microfilm los libros sacramentales de las parroquias fundadas con anterioridad a 1900 en el país¹ y que están disponibles en dicho sitio web.

Las traducciones al castellano desde el inglés, portugués e italiano son todas del autor.

¹ *Guía de Fondos del Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago*. (Santiago de Chile: Ediciones del Arzobispado de Santiago de Chile. 2015, 121).

INTRODUCCIÓN

Panorama general y trasfondo de la investigación

Los estudios acerca del intérprete instrumental y el significado de su actividad concertista en el Chile decimonónico, han sido tópicos escasamente abordados por la historiografía musical chilena de los siglos XX y XXI. Las razones de tal fenómeno son de variado orden y obedecen a diversas causas. Sin duda, el proceso de institucionalización de la música académica durante las primeras décadas del siglo XX y su consolidación en 1940 con la creación del Instituto de Extensión Musical,² aparece como una de las principales razones, pues, al tener un marcado propósito fundacional, tendió a subvalorar muchas prácticas musicales de la centuria anterior.³

Trabajos sobre esta categoría, en cualquier caso, se han escrito y de gran calidad, entre los que hay que mencionar aquellos acerca del pianista y compositor chileno Federico Guzmán Frías (1827-1885)⁴ o sobre la visita a Chile en 1879 del violinista cubano José White (1826-1918),⁵ ambos de Luis Merino Montero, aportes considerables a una comprensión más amplia del curso de la historia de la música de concierto en el país durante el siglo XIX. No obstante, y aún cuando mantiene con ellos claros elementos en común, sus ópticas y objetivos difieren en muchos aspectos de los de esta tesis. No solo porque la perspectiva acerca del significado del intérprete que aquí es utilizada centraliza su figura artística a partir de un instrumento con una historia musical y técnica

² Para Domingo Santa Cruz Wilson (1899-1987), uno de los principales artífices de su creación, el Instituto de Extensión Musical fue “una de las iniciativas más novedosas y originales que se hayan fundado en país alguno para fomentar y sostener la vida de la música” (Domingo Santa Cruz, «El Instituto de Extensión Musical, su Origen, Fisonomía y Objeto», *Revista Musical Chilena*, vol. 14, n° 73, septiembre-octubre 1960, p. 7). En 1942 pasó a formar parte de la Universidad de Chile y tuvo una gran influencia en todos los ámbitos de la música académica en el país. Véase Samuel Claro Valdés y Jorge Urrutia Blondel, *Historia de la Música en Chile*. (Santiago de Chile: Editorial Orbe, 1973), 127-130.

³ En los últimos años se han producido importantes estudios que han abordado críticamente este problema, aunque sobre todo en relación con la composición. Véase Fernanda Vera, “¿Músicos sin pasado? Construcción conceptual en la historiografía musical chilena”. Tesis de Magister. Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2015; José Manuel Izquierdo König, «Aproximación a una recuperación histórica: compositores excluidos, músicas perdidas, transiciones estilísticas y descripciones sinfónicas a comienzos del siglo XX», *Resonancias*, vol. 15, n° 28 (mayo 2011), 33-47; Víctor Rondón, «Historiografía musical chilena, una aproximación.» *Resonancias*, vol. 20, n° 38 (enero-junio 2016), 117-138.

⁴ Luis Merino Montero, «Tradición y modernidad en la creación musical. La experiencia de Federico Guzmán en el Chile Independiente». Primera parte. *Revista Musical Chilena*, vol. 47, n° 179 (enero-junio 1993), 5-68; «Tradición y modernidad en la creación musical. La experiencia de Federico Guzmán en el Chile Independiente». Segunda parte. *Revista Musical Chilena*, vol. 47, n° 180 (julio-diciembre 1993), 69-149.

⁵ Luis Merino Montero, «Repercusiones Nacionales e Internacionales de la Visita a Chile de José White», *Revista Musical Chilena*, vol. 44, n° 173 (enero-junio 1990), 65-113.

distintas, la flauta travesera, sino también porque la mentalidad, propósitos y realizaciones de Ruperto Santa Cruz durante su trayectoria apuntan, en conjunto, a un conocimiento diferente.⁶

El flautista Ruperto Santa Cruz (1838-1906) ocupó un lugar en el panorama de la música de conciertos en Chile como un intérprete en flauta de representación típicamente decimonónica y modernizante, incorporado a los estándares de la interpretación flautística europea, en base a cuyos modelos se apropió del repertorio italianizante en boga y desplegó su carrera a lo largo del país. Su trayectoria se desarrolló en el contexto de la consolidación del espectáculo lírico en el país y estuvo marcada por dos hechos trascendentales: su contacto con el flautista italiano Achille Malavasi en 1856, modelo del virtuoso viajante internacional y, a través de éste, con la flauta de sistema Boehm, nuevo diseño acústico y mecánico del instrumento que tuvo profundas repercusiones en su interpretación, pues representó, tanto en un sentido musical-histórico como técnico, el tránsito de la tradición a la modernidad en su práctica. Santa Cruz elaboró su carrera con esta flauta y con ella alcanzó, en Santiago y en el resto del país, una posición de renombre inédita para un flautista chileno en aquellos años.

En efecto, chileno, y además de procedencia mesocrática, Santa Cruz estuvo inserto en un ambiente altamente extranjerizante y elitista como era el que se vivía en Chile durante esta época. En este contexto se caracterizó por su actitud vehementemente nacionalista y americanista, unido a un pensamiento típicamente republicano que se entremezclan con su perfil artístico. Esta síntesis, flautística y patriótica, europeísta y a la vez nacionalista, Santa Cruz la combinó con una multifacética actividad como compositor, organizador de conciertos, director de bandas instrumentales y orquestas, editor musical y, sobre todo, como pedagogo del piano y publicista. Es así como, en 1877, publicó *Ejercicios Preparatorios para el Estudio del Piano*, método de enseñanza dedicado a niños y, a partir de 1880, su periódico *Álbum Musical Patriótico*, que se editará durante once años y en el que, además de publicar obras propias y de otros autores, plasmará su pensamiento respecto de la actividad musical en el país a través de varios

⁶ Merino se aboca al análisis sobre el pianista Federico Guzmán utilizando, como él lo plantea, un modelo en tres niveles: “la prosopografía, el estudio integral de la creación misma y el de la tradición como un marco regulador”. (Merino Montero «La Experiencia de Federico Guzmán...», 7). Sobre estas bases, su estudio se centra en la obra pianística de Guzmán, aún cuando su carrera de intérprete es referida en detalle. El trabajo sobre José White, en tanto, Merino lo aborda desde la necesidad de revelar más antecedentes sobre la obra de White *Zamacueca*, para violín y piano, y de la estadía, no estudiada hasta entonces, de este violinista en Chile. (Merino Montero «La Visita a Chile de José White...», 65).

artículos y columnas. Igualmente, en 1890 editó el álbum *Ecos Melódicos Americanos*, del que se llegaron a publicar tres números de cantos y danzas sudamericanas. El presente trabajo, no obstante abordar estas últimas aportaciones, las cuales, por cierto, son imprescindibles para la elaboración de un conocimiento más acabado de sus contornos artísticos, se enfoca principalmente en su trayectoria como intérprete y en la resonancia y significación que tuvieron sus actuaciones en su época en Chile.

Ruperto Santa Cruz en la historiografía musical chilena

Las primeras referencias biográficas de Ruperto Santa Cruz se remontan a su propio siglo y, aunque escasas, revelan valiosos detalles sobre su vida y trabajos. La primera de ellas pertenece al historiador Pedro Pablo Figueroa (1857-1909) quien, en 1888, lo incluyó en su *Diccionario Biográfico General de Chile*,⁷ en la que proporciona antecedentes que luego serán ampliados en 1901 con una nueva entrada del flautista chileno en la cuarta edición de su *Diccionario*.⁸ En ambas, Figueroa da una semblanza interesante de Santa Cruz. Lo califica como “un verdadero y notable maestro” en su instrumento,⁹ añadiendo de él que fue un “[A]rtista estudioso y concienzudo, [que] ha cultivado el arte musical con verdadero interés y con el mayor entusiasmo, haciendo un apostolado de su enseñanza”.¹⁰ Además, los datos concretos aportados por Figueroa son puntos de partida importantes, pues, aunque en cualquier caso están sometidos a una indagación más profunda, constituyen una fuente prácticamente de primera mano, ya que éstos vienen, probablemente, del propio Santa Cruz.¹¹ Acerca de sus obras y ediciones, en 1898 se publicó *Bibliografía Musical de Chile*, de Ramón A. Laval (1862-1929), en donde este

⁷ Pedro Pablo Figueroa, *Diccionario Biográfico General de Chile (1550-1887)*. Segunda edición, corregida y aumentada. (Santiago: Imprenta “Victoria” de H Izquierdo y Ca., 1888) 488.

⁸ Pedro Pablo Figueroa, *Diccionario Biográfico de Chile*. Cuarta edición, 3 tomos. (Santiago de Chile: Imprenta, Litografía y Encuadernación Barcelona, 1897-1901), t. 3, 223.

⁹ Figueroa, *Diccionario*, 1901, t. 3, 223.

¹⁰ Figueroa, *Diccionario*, 1901, t. 3, 223.

¹¹ Parte de las técnicas utilizadas para reunir antecedentes de personajes contemporáneos suyos, como revela el propio Figueroa, consistía en solicitárselos directamente a ellos. (Pedro Pablo Figueroa, *Diccionario Biográfico Nacional (1550-1891)*. Tercera edición modificada. Santiago de Chile: Imprenta de “El Correo”, 1891, 93).

autor ofrece la lista completa de las obras contenidas en el *Álbum Musical Patriótico*,¹² y en *Ecos Melódicos Americanos*.¹³

No será sino hasta 1945 en que se den nuevas pistas acerca de Santa Cruz, lo que ocurre en los artículos «Editores y compositores del siglo XIX»¹⁴ y, principalmente, en «Autores chilenos del siglo XIX: Ruperto Santa Cruz Henríquez»,¹⁵ ambos escritos por el compositor e investigador Carlos Lavín (1883-1962) y aparecidos en la revista *Vida Musical* de ese año. En el primero, Lavín intenta una revalorización de compositores, publicaciones y ediciones musicales de esa centuria, destacando a Santa Cruz como uno de entre las pocas que se abocaron a esta tarea.¹⁶ El segundo, se trata de la reseña biográfica más extensa que se conoce, hasta ahora, de Santa Cruz. Se da cuenta de uno de los conciertos solistas más importantes del flautista, llevado a cabo en 1864 en el Teatro Municipal de Santiago, así como de sus publicaciones y ediciones.¹⁷

Los dos tomos de *Apuntes para la historia del Teatro en Chile: La Zarzuela Grande*, de Manuel Abascal Brunet (1887-1972), publicados en 1940¹⁸ y 1951¹⁹ respectivamente, también proporcionan referencias acerca de actuaciones solistas de Santa Cruz y de sus actividades como primera flauta de orquesta de varias compañías de zarzuela durante las décadas de 1860 y 70. En el tomo II de esta obra, Abascal, además, publica la única fotografía que hasta hoy se conoce de Ruperto Santa Cruz, la que será replicada en textos posteriores.²⁰

En 1957, y al alero del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile creado en 1947, el historiador Eugenio Pereira Salas da a luz su *Historia de la Música en Chile 1850-1900*,²¹ obra fundamental de la historiografía musical del país. En

¹² Ramón A. Laval, *Bibliografía musical: Composiciones impresas en Chile y composiciones de autores chilenos publicadas en el extranjero. Segunda parte, 1886-1896*. (Santiago de Chile: Establecimiento Poligráfico Roma, 1898), 68-73.

¹³ Lavín, *Bibliografía Musical*, 73.

¹⁴ Carlos Lavín, «Editores y compositores del siglo XIX», *Vida Musical*, año 1, n° 1 (1945), 4-6.

¹⁵ Carlos Lavín, «Autores chilenos del siglo XIX: Ruperto Santa Cruz Henríquez», *Vida Musical*, año 1, n° 1 (1945), s/n.

¹⁶ Lavín, «Editores y compositores...», 5.

¹⁷ Lavín, «Ruperto Santa Cruz Henríquez», s/n.

¹⁸ Manuel Abascal Brunet, *Apuntes para la historia de teatro en Chile: La Zarzuela Grande. Tomo I*. Santiago: Imprenta Universitaria, (1940).

¹⁹ Manuel Abascal Brunet, *Apuntes para la historia de teatro en Chile: La Zarzuela Grande. Tomo II*. Santiago: Imprenta Universitaria, (1951).

²⁰ Abascal, *La Zarzuela Grande, Tomo II*, 100. La fotografía se incluye también en Pereira Salas, *Historia de la Música en Chile*, 362 y Juan Pablo González, *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*. (Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad Católica de Chile, 2005), 121.

²¹ Eugenio Pereira Salas, *Historia de la Música en Chile: 1850-1900*. Santiago de Chile: Publicaciones de la Universidad de Chile, (1957).

ella se aporta nueva información relativa al flautista, principalmente en lo que respecta a sus composiciones y métodos para la enseñanza del piano, aunque también destaca su figura de flautista.²² Asimismo, en 1978 Pereira incorpora una entrada de Santa Cruz en su *Biobibliografía Musical de Chile*,²³ en donde lo califica como un “virtuoso”, un “elemento descollante de las compañías de ópera y zarzuela”,²⁴ junto con listar varias de sus piezas.

En 1990, la *Revista Musical Chilena* publicó el trabajo antes mencionado sobre el violinista José White (1836-1918), “Repercusiones nacionales e internacionales de la visita a Chile de José White”, de Luis Merino Montero. En él que se describe una interesante relación personal y profesional entre Santa Cruz y el virtuoso cubano, quienes colaborarían en varios conciertos en la capital chilena.²⁵ Posteriormente, en 1999, el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, incluyó la voz “Santa Cruz Henríquez, Ruperto”,²⁶ a cargo de Cristian Guerra Rojas, en la que se condensa parte de la información antes citada y, en 2000, Mario Milanca Guzmán (1948-1999), en su artículo «La música en el periódico chileno *El Ferrocarril*, 1855-1865», define a Santa Cruz como “el flautista por antonomasia” de aquella época.²⁷

Hay que señalar, por último, que durante el siglo XX existen varias otras alusiones al flautista con informaciones claramente erróneas, como por ejemplo, aquella de Pedro Humberto Allende en el primer número de la revista *Aulos* en 1932, en la que indica que Santa Cruz editó el periódico *Las Bellas Artes* en 1869, de la habría publicado nada menos que 40 números.²⁸ Esto no fue así, como se verá en el Capítulo 3 de esta tesis,²⁹ aun cuando dicha información haya sido reproducida por Samuel Claro Valdés y Jorge Urrutia Blondel en su *Historia de la Música en Chile*³⁰ y por Domingo Santa Cruz Wilson, en *Mi*

²² Pereira Salas, *Historia de la Música en Chile*, 269.

²³ Eugenio Pereira Salas, *Biobibliografía Musical de Chile: Desde los Orígenes a 1886*. (Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile, 1978), 112-113.

²⁴ Pereira Salas, *Biobibliografía*, 112.

²⁵ Merino Montero, «La Visita a Chile de José White», 68-70.

²⁶ Cristian Guerra, “Santa Cruz Henríquez, Ruperto”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 6. (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2003), 721.

²⁷ Mario Milanca Guzmán, «La música en el periódico chileno *El Ferrocarril*, 1855-1865». *Revista Musical Chilena*, vol. 54, n° 193 (enero-junio 2000), 31.

²⁸ Pedro Humberto Allende, «El ambiente a través de los años (contribución a la historia musical chilena)». (*Aulos. Revista Musical*. Santiago de Chile. Octubre de 1932, Año 1, n° 1, p. 5). El editor del periódico *Las Bellas Artes* fue, en realidad, Juan Jacobo Thompson (*La Bellas Artes*, 5 de abril de 1869, p. 1), en tanto que Santa Cruz en aquel año se encontraba radicado en Los Ángeles, como se verá en el capítulo 3 (pp. xxx).

²⁹ Véanse pp. 112-120

³⁰ Claro Valdés, Urrutia Blondel, *Historia*, 177.

vida en la Música.³¹ No obstante lo anterior, ésta y todas las informaciones citadas constituyen puntos de partida importantes para esta pesquisa, a pesar de evidenciar una cantidad no menor de inconsistencias respecto de hechos concretos o sobre de los alcances de las aportaciones de Ruperto Santa Cruz a la actividad musical en Chile.

Preguntas, hipótesis y objetivos

A partir de la revisión de las fuentes bibliográficas descritas, surgió la pregunta que guía esta investigación: ¿Qué representó el flautista Ruperto Santa Cruz en la cultura musical de conciertos en el Chile de la segunda mitad del siglo XIX? Y en seguida, ¿qué significa su trayectoria desde una perspectiva histórica para la música en Chile y en especial para la práctica del instrumento? Estas interrogantes nos indujeron a dirigirnos a los asuntos medulares del problema, pues encierran una gama amplia de aspectos. En primer lugar, a ellas subyace aquello que específicamente lo constituía e identificaba: el tipo de instrumento que utilizó, su repertorio, el carácter artístico de sus presentaciones y la recepción que éstas tuvieron en el contexto del cual fue parte. Al tratarse de una experiencia en la flauta que no tenía precedentes en Chile, su significado implicaría una novedad artística tanto para su época como para el presente, puesto que, por una parte permitiría una perspectiva más nítida acerca de la realidad musical y cultural de mediados de ese siglo a través de un instrumento cuya presencia en ese panorama no ha sido estudiada, por otra, supone un nexo desde el presente hacia el pasado en lo que se refiere al cultivo del instrumento en el país.

A partir de aquí, se estableció la principal hipótesis de esta investigación, la cual es que el flautista Ruperto Santa Cruz fue el primer flautista profesional que hubo en Chile y que, como tal, con todos los elementos musicales y culturales que lo constituyen, jugó un rol importante en la consolidación de la modernidad de la cultura musical de conciertos en el país durante aquella época, pese a que su rastro y memoria se habían diluido a lo largo tiempo, sobre todo en el siglo XX. De lo anterior se desprende el objetivo central de este trabajo: descubrir la carrera de Ruperto Santa Cruz para conocer y valorar sus aportes al desarrollo de la música en el país en el siglo XIX, tanto desde la

³¹ Domingo Santa Cruz W. *Mi vida en la música: Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*. (Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad Católica de Chile, 2008), 33.

interpretación de la flauta propiamente dicha, como desde el enfoque nacionalista al que se adscribió y planteó sus objetivos.

Aspectos teóricos, metodológicos y fuentes

Tradicionalmente, desde sus comienzos como disciplina formal de estudio a finales del siglo XIX, la musicología histórica subordinó la actividad del intérprete a la del creador, al considerar a aquélla totalmente prescindible respecto de la “cosa real,” la obra de arte musical.³² La postura, siguiendo a Nicholas Cook, se fundamenta en dos elementos: primero que “la música es una entidad abstracta y perdurable, concebida de un modo más o menos platónico; y segundo, que se basa en la notación”.³³ El intérprete, entonces, sería solo un “reproductor” y, por tanto, su actividad carente de sustancia. En su libro *Fundamentos de la Historia de la Música*, Carl Dahlhaus establece esta posición de manera inequívoca:

El concepto de obra y no el de acontecimiento constituye la categoría central de la historia de la música, cuyo objeto —para expresarlo en términos aristotélicos— es la *poiesis*, la creación de obras, y no la *praxis*, la acción social.³⁴

A esta idea le sigue una relación jerárquica entre el creador, por un lado, y el músico práctico, por otro, premisa sobre la cual gran parte de la musicología del siglo XX se fundamentó. En las últimas décadas, sin embargo, esto se ha puesto en cuestión a partir de propuestas teóricas y metodológicas de carácter más pluralista de penetrante calado en la disciplina, en donde la interpretación y el intérprete han pasado a ser objetos relevantes de estudio.³⁵

En Chile, el ‘movimiento renovador’, aquel proceso de institucionalización antes mencionado iniciado en la década de 1920 y que liderara Domingo Santa Cruz Wilson

³² Heinrich Schenker, *The Art of Performance*, ed. H. Esser, trans. I. S. Scott, Oxford University Press, 2000, p. 3, citado en Colin Lawson and Robin Stowell, eds. *The Cambridge History of Musical Performance*. (Cambridge University Press, 2012. xxi).

³³ Nicholas Cook, *Beyond the Score: Music as Performance*. (New York: Oxford University Press, 2013), p.13.

³⁴ Carl Dahlhaus, *Fundamentos de la historia de la música* (Gedisa: Barcelona, 2013),13.

³⁵ Para Nicholas Cook, el nuevo enfoque debería conducir a “repensar la musicología” (Cook, *Beyond the Score*, 1.) puesto que aquí el ángulo gira, al ir desde “la música y la interpretación” (*music and performance*), hacia “la música como interpretación” (*music as performance*) (Cook, *Beyond the Score*, 11.) lo que se aleja radicalmente de la declaración de Dahlhaus.

(1899-1987),³⁶ en su cruzada por ‘poner al día al país’ en lo que a las vanguardias musicales internacionales se refiere, siguió inequívocamente aquella disposición jerárquica. Una de las consecuencias de tal orden de cosas fue que experiencias artísticas de músicos, chilenos o extranjeros del siglo XIX, cayeron en el olvido, es decir, se invisibilizaron, lo que ocurrió más acentuadamente cuando éstos enmarcaban su interpretación en repertorios y estéticas belcantistas, como fue el caso de Ruperto Santa Cruz.³⁷

Las bases del punto de vista utilizado en esta tesis parten de la siguiente proposición: que la *praxis* musical pertenece a la *historia de la música* a lo menos en la misma proporción que la *poiesis*, y que la comunicación estética y artística del intérprete y su instrumento son, en definitiva, elementos decisivos que han dado forma a esa historia. Se trata, por tanto, de ubicarse en la perspectiva de la relevancia del intérprete en la historia de la música y en la capacidad de éste de darle significado y sentido dentro de su contexto cultural y social. Por otra parte, es claro que el trasfondo epistemológico de pesquisas sobre la interpretación musical o el intérprete pueden provenir de diversos campos, como pueden ser el estilístico, el organológico, el histórico, el técnico, el filosófico, el cognitivo, el antropológico, el social o incluso el meramente comercial, de modo tal que, en cualquier caso, el estudio de su actividad no comprenderá los mismos problemas en tanto y cuanto varíe el lugar desde el cual se lo analice. En el caso de nuestro objeto de estudio, la perspectiva se orienta en dos direcciones: de una parte, hacia una producción de significado relacionada con su recepción y representación social, esto es, con los informes de sus actividades en la prensa chilena de la época; y, de otra, hacia su particular contribución a *la música* en Chile en tanto intérprete, concertista y solista, propuesta encarnada en la novedad de su instrumento, en el virtuosismo de su repertorio y en la índole “patriótica” de su temperamento y carácter. De esta manera, hemos de suscribir afirmaciones como las de Nicholas Kenyon respecto de que:

³⁶ A Santa Cruz Wilson y Ruperto Santa Cruz nos les une relación de parentesco, al menos desde el siglo XIX a partir de los documentos del AHAS. No es descartable, en todo caso, que pudiera haber una línea más antigua que los vincule, pues como dice Santa Cruz Wilson, Ruperto podría provenir “de alguna rama familiar que ignoro”, (Santa Cruz Wilson, *Mi vida en la música*, 33).

³⁷ Domingo Santa Cruz Wilson («El Instituto de Extensión Musical», 8) opinaba, respecto de la música en Chile durante la segunda mitad del siglo XIX: “El teatro llena la vida de nuestros padres y abuelos, la ópera es la música; lo demás son añadidos. Los conciertos, si los hay, son más exhibiciones de virtuosos en inverosímiles programas que encienden devociones y pasiones que lo que hoy entendemos por tales.”

Por generaciones, hemos escrito la historia de la música como la historia de las composiciones. Pero es seguramente un error pensar que la música en realidad existe en las librerías en pesadas ediciones. Es la historia de la interpretación la que ha modelado el curso de la música, y su historia nunca ha sido escrita. La historia de los repertorios, las instituciones, el gusto y la recepción están solo comenzando a serlo.³⁸

El trabajo utiliza conceptos que son un tanto amplios, por lo que se ha de aclarar qué se entiende y cómo se opera con ellos. Éstos son *modernidad musical*, referida, por cierto, a Chile, *estética flautística* y *artista* o, más amplio, lo *artístico*. Por modernidad musical se entiende una transformación en el campo de la música que se comienza a proyectar aproximadamente en el país durante la tercera década del siglo, luego de obtenida su Independencia política de España en 1818 y constituirse en república. Se caracterizó primordialmente por los inicios de la realización de conciertos públicos de música instrumental y vocal, por la llegada a Chile de instrumentistas y cantantes de Europa y América, por la creación del Conservatorio Nacional de Música y, posteriormente, la construcción del Teatro Municipal de Santiago y, con él, la consolidación del espectáculo operático. En términos simbólicos, se trató de una elaboración civilizadora, que equiparaba a Chile “en el concierto de las naciones del mundo”. Por *estética flautística*, entendemos a aquel conjunto de elementos tímbricos, técnicos, organológicos y estilísticos que configuran su interpretación y son propios de un determinado paradigma musical. Esto se puede percibir, por ejemplo, en los virtuosos Jean Louis Tulou³⁹ y Giulio Briccialdi,⁴⁰ quienes, aunque contemporáneos, representaron ideales diferentes, lo que se manifestó en *estéticas flautísticas* totalmente distintas. Por último, el término artista o artístico lo ocupamos aquí para referirnos a la capacidad de comunicar por parte del intérprete con su instrumento. Esencialmente, se basa en la acepción que se le daba en el siglo XIX, en donde por la virtud de emocionar o sorprender con la ejecución, sus presentaciones eran consideradas eminentemente *artísticas*.

La metodología utilizada en este trabajo se basa en cuatro pilares:

³⁸ N. Kenyon, ‘Musical tradition in a Time of Anxiety, Twelfth Leverhumle Memorial, The Leverhumle Trust (2005), p. 6, citado en *The Cambridge History of Musical Performance* (2012: xxi-xxii).

³⁹ Sobre Jean Louis Tulou véanse pp. 152, 156-157.

⁴⁰ Sobre Giulio Briccialdi véanse pp. 160-165.

- Contexto histórico: La práctica de la flauta en Chile durante la primera mitad del siglo XIX.
- Surgimiento, actuaciones y recepción de Ruperto Santa Cruz (1856-1878).
- Instrumento y repertorio.
- Obras, ediciones y pensamiento (1880-1891).

El primero se refiere a las informaciones acerca de la práctica de la flauta en Chile durante la primera mitad del siglo XIX, las que se han obtenido en su mayor parte de fuentes escritas, entre las cuales una de las más relevantes es el *Semanario Musical* de 1852, primer periódico dedicado a la música en el país. Así mismo, la obra *Recuerdos de Treinta Años*, de 1888, del clarinetista, memorialista y político José Zapiola Cortés (1802-1885) y los libros *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*, de 1941 e *Historia de la Música en Chile*, de 1957, de Eugenio Pereira Salas (1904-1979), fundador de la historiografía musical chilena, han sido materiales imprescindibles. El periodo abordado abarca aproximadamente desde 1801, año en que se encuentran las primeras informaciones sobre la enseñanza de la flauta en Santiago, hasta 1856, cuando visitó el país Malavasi y presentó la flauta Boehm. El plan consistió en extraer todas las noticias respecto de la utilización del instrumento durante este periodo, a fin de averiguar hasta qué punto la flauta gozó de raigambre entre los aficionados a la música y si pudo existir un espacio para su cultivo profesional.

En lo que respecta a las actuaciones y recepción de Ruperto Santa Cruz, la prensa chilena de la época es el material primario. El acopio de menciones, críticas y descripciones a sus actuaciones desde 1857, año de la primera referencia al flautista en el periódico *El Ferrocarril* de Santiago, hasta 1878, cuando se registran sus últimas presentaciones de importancia conocidas, dieron lugar a un corpus documental que es la base empírica del presente trabajo. Este corpus registra detalles acerca del repertorio, lugares de actuación, público, descripción de los conciertos, acontecimientos importantes de su vida personal, desplazamientos y proyectos. Se revisaron periódicos de Santiago, Talca, Valdivia, Concepción, Los Ángeles y Valparaíso, cuyas informaciones aportaron para establecer una cronología de hechos que permitió conocer los principales hitos de su trayectoria.

El repertorio, instrumento y estilo de interpretación, se abordan desde la amplia historiografía flautística europea, desde *A Treatise on the Construction the History and*

the Practice of the Flute, de Richard Shepherd Rockstro, publicado en su primera edición en 1890, hasta los más recientes estudios organológicos, históricos, estilísticos o estéticos con autores como Tula Giannini, Ardal Powell o Gian-Luca Petrucci, entre otros. Respecto del repertorio, se ha podido tener acceso, además de las escritas, a fuentes no impresas facilitadas al autor de esta tesis, en especial el *Elenco delle composizioni di Raffaello Galli secondo il numero d'opera progressivo*, manuscrito inédito elaborado por Petrucci. Junto con esto, una fuente importante fue la Colección Digital del Archivo Histórico de la Casa Editorial Ricordi,⁴¹ con la cual se pudo determinar claramente a compositores y antecedentes de obras que fueron parte del repertorio de Santa Cruz. Respecto de la flauta de sistema Boehm, ésta ha sido descrita y estudiada en profundidad, incluso, desde el mismo año en que se patentó, 1847, llegando a publicarse desde entonces una cantidad ingente de material referente al tema. Aquí hemos hecho uso de la obra de autores imprescindibles, además de los antes mencionados, como Philip Bate, Nancy Toff o el propio Theobald Boehm con su folleto *La Flauta y la Interpretación Flautística*, de 1847. A partir de su lectura, estas fuentes han permitido establecer ciertas bases respecto del tipo de interpretación de Santa Cruz.

Por último, sobre las obras, mentalidad y pensamiento de Ruperto Santa Cruz, estos se manifiestan fundamentalmente en el *Álbum Musical Patriótico*, el que constituye una fuente primaria, como también el álbum *Ecos Melódicos Americanos*. Así mismo, se analizan otros escritos contenidos en la prensa, en especial los publicados en el periódico *El Padre Cobos* en 1875. Se escogieron los textos más representativos tomando en cuenta la relación que éstos muestran con su profesión como intérprete y con la actividad musical general en el país.

Capítulos y contenido de la tesis

La tesis se estructura en base a los ejes metodológicos mencionados y consta, además de esta Introducción, de cinco capítulos y las Conclusiones.

En términos de sus alcances, el primer capítulo opera como marco histórico y de referencia desde donde surge la figura del objeto de estudio. Se aboca a un panorama de la participación y uso de la flauta en diversos ámbitos sociales durante la primera mitad

⁴¹ <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/>

de la centuria en el contexto del surgimiento de la modernidad musical en la nueva República. Se describe la creación de las primeras agrupaciones e instituciones musicales en el país, como la Academia Músico-Militar en 1817, la Sociedad Filarmónica en 1826, el Conservatorio Nacional de Música en 1853 y la construcción del Teatro Municipal de Santiago en 1857, elementos claves para la posterior consolidación del espectáculo operístico y también concertístico hacia mediados del siglo. Este periodo culmina con las actuaciones de Malavasi en 1856, destacándose, además, otras presentaciones de intérpretes extranjeros en Santiago y provincias hasta 1869.

En el segundo capítulo se exponen los orígenes familiares de Santa Cruz a partir de las fuentes documentales, su formación musical en la flauta y el piano, sus comienzos en el Teatro de la República y su posterior consolidación en el puesto de primera flauta de la orquesta de la ópera del recién creado Teatro Municipal de Santiago. Se registran presentaciones solistas tanto en Santiago como en Valparaíso hasta 1866, año de la visita a Chile el pianista norteamericano Louis Moreau Gottschalk, con quien Santa Cruz actuara en cuatro conciertos.

El tercer capítulo abarca desde 1866 hasta 1875 y narra los recorridos y actuaciones de Santa Cruz por Chile. Se indagan las motivaciones que tuvo para iniciar el periplo y el carácter y recepción de sus actuaciones, hasta llegar a su establecimiento en la ciudad de Los Ángeles desde 1868 hasta 1872. Posteriormente, se describe su desplazamiento a Valparaíso, su permanencia en este puerto entre 1872 y 1875 para, finalmente, describir su regreso a Santiago y sus actuaciones con José White en 1878.

El cuarto capítulo analiza la estética flautística de Santa Cruz a partir de las características propias de su instrumento y de su repertorio, ofreciendo una breve reseña histórica de la flauta y sus transformaciones estilísticas de mediados del siglo XIX. Se estudia la paráfrasis operística para flauta de este periodo a partir de su significado estético y se listan todas las obras solistas, para una o dos flautas y piano, en su mayoría pertenecientes a este estilo, además de música de cámara y solos de orquesta que Santa Cruz incluyó su repertorio y que fueron consignados por la prensa. Por último, se indagan sus influencias interpretativas y se intenta una aproximación a las causas de su declive artístico y posterior olvido.

En el quinto y último capítulo, se abordan sus publicaciones, artículos, editoriales, correspondencia y otros escritos de Santa Cruz, tanto aquellos aparecidos en la prensa a lo largo de su trayectoria como los contenidos en los álbumes citados anteriormente. Se

realiza un análisis interno y externo de éstos, se catalogan sus obras para piano y canto y piano, nueve en total, y se describen sus obras pedagógicas.

1. CONTEXTO HISTÓRICO DE LA INTERPRETACIÓN DE LA FLAUTA TRAVESERA EN CHILE, 1800-1869

Hacia finales del siglo XVIII y durante las primeras dos décadas del XIX, periodo este último marcado por la Guerra de la Independencia y su proceso emancipatorio (1810-1818), la práctica de la flauta en Chile estuvo vinculada únicamente a usos sociales, esto es, al ámbito doméstico, de tertulias y salón de las clases altas, al ceremonial público, al eclesiástico y al de la banda militar. No se encuentran en nuestra historiografía musical, en consecuencia, menciones relevantes de su interpretación, como pudieran ser actuaciones solistas o presentaciones, al menos esporádicas, del repertorio flautístico que se desarrollaba en Europa central.

Lo anterior no implica, sin embargo, que no existiera en este espacio de tiempo un conocimiento del instrumento, sobre todo si pensamos en la relevancia artística que éste había alcanzado durante el siglo XVIII en Europa, periodo histórico calificado por los historiadores del instrumento como su “época de oro” (*Golden Age*),⁴² y en algunas informaciones que indican que seguramente hubo profesores que lo enseñaran, aunque sean éstas bastante difusas y acusen, en el mejor de los casos, un marcado carácter anecdótico. Tal es el caso de las menciones hechas a Pedro Bebellaqua quien, según el ilustre memorialista José Zapiola, había dado clases al ministro Diego Portales Palazuelos (1793-1837).⁴³ Escribe Zapiola que Portales, muy aficionado a la música, se implicaba incluso en los ensayos de la banda instrumental, que Zapiola dirigía, y que sus conocimientos para tal efecto no eran despreciables, pues “no había olvidado del todo lo que había aprendido en la flauta de su profesor Bebelagua”.⁴⁴ Las noticias que disponemos sobre este ‘profesor’ son escasas y algo contradictorias. Principalmente nos las proporciona Eugenio Pereira Salas a través de una pequeña reseña titulada “El maestro

⁴²Ardal Powell, *The Flute*. (New Haven and London: Yale University Press, 2002), 68; Nancy Toff, *The Flute Book: A Complete Guide for Students and Performers with a Comprehensive Repertoire Catalog* (New York: C. Scribner's Sons, 1985), 188.

⁴³ Diego Portales Palazuelos fue un político conservador chileno de enorme influencia en la formación del estado nacional. Se puede acceder a sus datos biográficos y bibliografía en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3358.html>. (Accedido el 02.07.2020).

⁴⁴ José Zapiola, *Recuerdos de Treinta Años* (Santiago de Chile: Editorial Zig-Zag, 1945), 43; Samuel Claro Valdés y Jorge Urrutia Blondel, *Historia de la Música en Chile* (Santiago de Chile: Editorial Orbe, 1973), 74; Eugenio Pereira Salas, «El Maestro de don Diego Portales», *Revista Musical Chilena*, vol. 2, n° 212 (abril 1946), 45-46.

de don Diego Portales”,⁴⁵ en donde indica que Bebellaqua había sido “sargento de las milicias coloniales”, y que en 1796 la Corona “le concedió retiro y montepío”. Según Pereira, ejerció luego la música en Mendoza, para retornar pronto a Santiago en donde abrió “su academia particular, logrando algún desahogo con algunos discípulos a quienes actualmente enseñaba en Junio de 1801”. Y más adelante añade:

La fama de su bien soplada flauta lo hizo escalar buenas posiciones. Sentó plaza de «musicante» en la Santa Iglesia Catedral, en compañía de su hijo Andrés, de 12 años de edad. Fue más tarde director de orquesta del improvisado Coliseo de la calle de las Ramadas [...] Sin duda era indispensable en las tertulias copetonas de doña María Luisa Esterripa de Guzmán, esa gobernadora ilustre y bisoja que alentó tantas vocaciones intelectuales [...].

Nada sabemos sobre sus últimos años. Sin duda, Portales veló cuidadosamente los restos del maestro que le enseñara a olvidarse del mundo y de los hombres [...], en que templaba la guitarra para entonar sus «corridos» originales, y le daba aliento a la flauta, preludiando esas piececillas fáciles del repertorio de Bebellaqua.⁴⁶

Tomando en cuenta que Diego Portales nació en 1793; que Bebellaqua enseñaba en su academia en 1801; que participaba de las tertulias de María Luis Esterripa, las que tuvieron lugar alrededor de 1803, y que dirigía las tonadillas del Coliseo en 1806,⁴⁷ debemos suponer que Portales, o era un niño cuando tomó lecciones de Bebellaqua, o bien esto se produjo en la década siguiente, cuando ya era un adolescente. En cualquier caso, nos inclinamos a pensar que Portales sí practicó la flauta, pues no hay razón para dudar de lo manifestado por Zapiola. Por lo demás, los datos expuestos sugieren que ya en esta época anterior a la Independencia pudo haber existido, además de Portales, un número de aficionados a la flauta en la capital. De hecho, no fue Portales el único ilustre de la Historia de Chile aficionado al instrumento, pues también lo practicó el educador y político Manuel de Salas y Corbalán (1754-1841), “un hábil flautista”,⁴⁸ que encargó a

⁴⁵ Pereira Salas, «El Maestro...», 45-46.

⁴⁶ Pereira Salas, «El Maestro...», 45-46.

⁴⁷ Eugenio Pereira Salas, *Los Orígenes del Arte Musical en Chile* (Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile, 1941), 48-49.

⁴⁸ Pereira Salas, *Los Orígenes*, 43.

España, aprovechando un viaje de su cuñado a ese país, “una flauta buena y un psalterio”.⁴⁹

En el espacio familiar y de salón, el cultivo de la música tuvo en la mujer a una protagonista relevante. Ricardo Cappa, citando las impresiones de un testigo anónimo, refiere que “[S]on muy afectas a la música y se las oye tocar clave, arpa, violín y hasta flauta”.⁵⁰ Esta conformación instrumental, clavicordio, arpa, violín y flauta, a la que se suman por cierto el psalterio, la guitarra y la llegada de los primeros pianofortes durante la última década del siglo XVIII,⁵¹ parece haber sido habitual en la música de salón de la época. En 1795, el viajero George Vancouver, describe una tertulia en la casa del aristócrata Manuel Cotapos, una de las más animadas de aquel entonces, y en las que las hijas de éste se encargaban de ofrecer la música:

Las diversiones de la velada consistían en un concierto y baile, en los cuales hacían los principales papeles las damas, y parecían tener gran placer en ello; las mujeres fueron los únicos músicos; una de ellas tocaba el pianoforte, y otras el violín, la flauta y el arpa. La ejecución nos parecía muy buena [...].⁵²

Es probable que los conjuntos instrumentales mencionados por Cappa y Vancouver se traten, en efecto, del mismo y que haya sido éste el que fue representado en la lámina Tertulia Colonial de 1796, contenida en el Atlas de Claudio Gay y reproducida en *Los Orígenes* de Pereira Salas:⁵³

⁴⁹ Pereira Salas, *Los Orígenes*, 43.

⁵⁰ Pereira Salas, *Los Orígenes*, 40.

⁵¹ Pereira Salas, *Los Orígenes*, 41.

⁵² Pereira Salas, *Los Orígenes*, 43.

⁵³ Pereira Salas, *Los Orígenes*, 327, lámina 21.



Una tertulia en Santiago, 1790.⁵⁴

En la lámina se representa un pequeño salón en el que se socializa y toman refrescos junto a cinco jóvenes (¿las señoritas Cotapos?) tocando flauta, pianoforte, guitarra, violín y arpa.

Otras referencias a la flauta en la tertulia las encontramos en *Recuerdos de Treinta Años*, de Zapiola, en donde rememora la entusiasta participación en los salones aristocráticos de un tal Cartabia, un “flautista orechhante”,⁵⁵ (que tocaba de oído) y en Amasa Délano, quien relata que en las tertulias de principios del siglo XIX, “los caballeros tocaban la flauta y el clarinete”,⁵⁶ comentando además que se bailaba (y, por tanto, se tocaba) “el minuet, el cotillón y el fandango”, entre muchas otras danzas.

La escasez de informaciones relativas a la flauta en este periodo, y de los instrumentos de viento en general, no implica que se deba descartar de plano que no la hubiera. Pero aún así, sería aventurado suponer su uso de conllevara cierta popularidad. Los instrumentos llegados a Santiago durante el último cuarto del siglo XVIII, dan cuenta

⁵⁴ Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-98715.html> . Accedido en 2/9/2020.

⁵⁵ Zapiola, *Recuerdos*, 34.

⁵⁶ Amasa Delano, *A narrative of voyages and travels*, Boston, 1817, p. 210, citado en Pereira Salas, *Los Orígenes*, 44.

de una muy minoritaria porción de instrumentos de viento, lo que contrasta con una cantidad bastante superior de claves o salterios.⁵⁷ De esta manera, se puede decir que no será sino hasta la formación de las primeras bandas militares en Santiago en donde el instrumento encuentre un espacio para su arraigo y difusión más amplios.

1.1 La Sociedad Filarmónica de 1826.

Esta Sociedad Filarmónica, fundada en 1826, fue la primera agrupación musical en Chile cuyo fin propendiera al conocimiento y divulgación de la música de conciertos en el país. Se trató de una iniciativa de un grupo de personas, en su mayoría extranjeros establecidos en Chile, liderados por la cantante, pianista y compositora española Isidora Zegers Montenegro (1807-1869), el chelista danés Carlos Drewetke y el propio Zapiola. De acuerdo con Luis Merino, para la década de 1820 la práctica musical en el salón y la tertulia comenzó a proyectarse con un alto nivel de recepción hacia el ámbito público, lo cual “refleja los comienzos de la modernidad en Chile durante el siglo XIX”.⁵⁸ Varios hechos interesantes para el asunto que nos ocupa ocurrieron en esta década y que anteceden a las primeras participaciones documentadas de la flauta, las que tuvieron lugar en los conciertos públicos de esta Sociedad.

La llegada a la capital de Carlos Drewetke en 1819⁵⁹ dio un impulso considerable al conocimiento de música instrumental que hasta entonces no se había oído en Chile. Zapiola comenta que “trajo consigo las colecciones de sinfonías y cuartetos de Haydn, Beethoven, Mozart, Cromer (sic)”.⁶⁰ Pero Drewetke no solo traía las partituras, sino que poseía un grado considerable de preparación musical y estilística. Zapiola recuerda que el chelista danés “reunía, no sin trabajo, ciertos días a la semana a los músicos para ejecutar algunas de estas composiciones, desempeñando la parte del violoncello y repartiendo consejos sobre el arte, desconocido hasta entonces.”⁶¹ Entre los extranjeros participantes en estas reuniones estaban “Henry Newman, pianista de mérito y profesor

⁵⁷ Alejandro Vera, «¿Decadencia o progreso?: La música del siglo XVIII y el nacionalismo decimonónico.» *Latin American Music Review*, vol. 31, n° 1, (Spring/Summer 2010), p. 24-26.

⁵⁸ Luis Merino Montero, «La Sociedad Filarmónica de 1826 y los inicios de la actividad de conciertos públicos en la sociedad civil de Chile hacia 1830». En *Prácticas sociales de la música en Chile, 1810-1855. El advenimiento de la modernidad en la cultura del país*. (Santiago: RiL editores, 2013), 19.

⁵⁹ Pereira Salas, *Los Orígenes*, 75; Zapiola, *Recuerdos*, 38.

⁶⁰ Zapiola, *Recuerdos*, 91.

⁶¹ Zapiola, *Recuerdos*, 91.

distinguido, y su medio hermano Eduardo Niel, hábil ejecutante de piano [...]; G.H. Kendall, hombre de empresa que poseía una voz bien timbrada y Mr Kirk, flautista entusiasta”.⁶² El señor Kendall, además de hombre de empresa y tener buena voz, también era flautista, como se verá más adelante y, junto con Kirk, se puede deducir que compartieron el entusiasmo de Drewetcke en la difusión de la música de conciertos en estos años. Pereira Salas informa que la primera actuación pública del conjunto liderado por Drewetcke se produjo el 30 de agosto de 1819, cuando “hizo ejecutar en la plaza pública una sinfonía de Beethoven y un cuarteto de Mozart”.⁶³ Se trató, en efecto, de la *Octava Sinfonía*,⁶⁴ aunque desconocemos el número de instrumentistas que en ella intervinieron. Merino señala que la cantidad de músicos que asistían a los ensayos de Drewetcke era “una cantidad de ocho a diez, a lo sumo entre los que se contaba Zapiola”,⁶⁵ a partir de lo cual podemos inferir que el número de participantes en esta primera experiencia beethoveniana en Santiago no debió ser mucho mayor. Las partes de las flautas fueron tocadas sin duda por Kendall y Kirk, lo cual sugiere un nivel a lo menos aceptable para aficionados.

Tres años después del arribo de Drewetcke, llegó a la capital chilena quien se transformaría en una de las principales impulsoras de la difusión de la música en Chile, sobre todo vocal y operática, Isidora Zegers Montenegro.⁶⁶ Junto a Drewetcke, y con la participación de Zapiola y el violinista y compositor también chileno Manuel Robles Gutiérrez (1780-1837), Isidora Zegers organizó los conciertos de la Sociedad Filarmónica en 1826 y 1828.⁶⁷ Importante fue también la aparición en ésta época de músicos que tendrán un rol relevante en el curso de las décadas siguientes, como el compositor peruano José Bernardo Alzedo (1798-1898), el chelista de la misma nacionalidad José María Filomeno, los argentinos Fernando Guzmán, pianista, y su hijo, Francisco Guzmán, violinista, o el pianista Crisóstomo Lafinur, proveniente también de la nación trasandina.⁶⁸ No obstante, antes de 1826, las reuniones musicales todavía se daban dentro de la tertulia y el ámbito privado. La prensa consignó una de ellas en 1824, publicando el

⁶² Pereira Salas, *Los Orígenes*, 76

⁶³ Pereira Salas, *Los Orígenes*, 75.

⁶⁴ Ernesto Guarda Carrasco y José Manuel Izquierdo König, *La Orquesta en Chile: Génesis y Evolución*, (Santiago, Chile: Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD), 2012), 29.

⁶⁵ Merino Montero, «La Sociedad Filarmónica...», 21.

⁶⁶ Merino Montero, «La Sociedad Filarmónica...», 22.

⁶⁷ Merino Montero, «La Sociedad Filarmónica...», 20.

⁶⁸ Pereira Salas, *Los Orígenes*, 76.

programa de un concierto vocal e instrumental⁶⁹ en las que participaron, además de Isidora Zegers, los miembros del círculo de aficionados del chelista danés, entre los que estuvieron Kendall y Kirk. El variado programa incluyó en su segunda parte un “Cuarteto para guitarra, dos flautas y viola, de M. Kiffner por los señores Correa, Drewetck, Kendall y Kirk.”⁷⁰ Este compositor no puede ser otro que el alemán Joseph Küffner (1776-1856), quien escribió varias obras para una conformación instrumental similar.⁷¹

El 28 de junio de 1826 se verificó el primero de los siete conciertos públicos de la Sociedad durante este año⁷² y a la flauta le cupo participación especial en los primeros tres de ellos. Entre los intérpretes aparece un o una nueva flautista, de apellido Troncoso,⁷³ de quien no disponemos de información. En estas tres primeras presentaciones se incluyó una sinfonía de Haydn, de las que no se dan detalles, pero de la cuales cabe suponer que incluyó vientos y entre ellos, a lo menos, una flauta. En el programa de la primera función se oyó una “*Sonata* para piano, flauta y violoncello” de autor no identificado, la que fue interpretada por Carmen Lecaros, Kendall y Drewetcke.⁷⁴ En la segunda, verificada el 12 de julio, se ejecutó un “*Trio* para flauta, violín y violoncello”, de Christian Ludwig Dieter (1757-1822), que estuvo a cargo de Kendall, Robles y Drewetcke.⁷⁵ Es más que probable que esta obra sea alguna de los tres tríos para esa instrumentación escritos por Dieter⁷⁶ y la misma nos puede dar nuevamente una cierta idea de la capacidad técnica del aficionado Kendall. El tercer concierto de la Sociedad se efectuó el 26 de julio, incluyéndose en esta oportunidad nuevamente el cuarteto de Küffner, el mismo que se había interpretado en 1824. Esta vez, las partes de las flautas estuvieron a cargo de Kendall y Troncoso. A partir del cuarto concierto de los realizados en 1826 y también en los de 1828, no se vuelven a verificar obras con flauta en música de cámara ni tampoco se vuelven a tener noticias de Kendall, Kirk o Troncoso.

Ahora bien, cabría preguntarse ¿pudieron tener alguna proyección las actividades flautísticas de Kendall o Kirk? No disponemos de antecedente alguno que nos lo indique, aunque es probable que, en este ambiente de novedad de la música de conciertos, los

⁶⁹ El programa completo de este concierto se encuentra en Pereira Salas, *Los Orígenes*, 77-78.

⁷⁰ *El Liberal*, 17 de agosto de 1824, citado en Pereira Salas, *Los Orígenes*, 78.

⁷¹ Véase [https://imslp.org/wiki/Category:Küffner, Joseph](https://imslp.org/wiki/Category:Küffner,_Joseph) (Accedido el 02.07.2020).

⁷² Los programas de cada una de estas presentaciones se detallan en Merino Montero, «La Sociedad Filarmónica...», 30-32.

⁷³ Merino Montero, «La Sociedad Filarmónica...», 21.

⁷⁴ Merino Montero, «La Sociedad Filarmónica...», 30.

⁷⁵ Merino Montero, «La Sociedad Filarmónica...», 30.

⁷⁶ Véase [https://imslp.org/wiki/Category:Dieter, Christian Ludwig](https://imslp.org/wiki/Category:Dieter,_Christian_Ludwig) (Accedido el 02.07.2020).

aficionados ingleses pudieron haber aportado algún conocimiento, a lo menos dentro del círculo al que nos estamos refiriendo, como pudo ser el caso de Troncoso. En cuanto a sus flautas, eran con toda probabilidad instrumentos de entre seis y ocho llaves, los que se manufacturaban y comercializaban en gran cantidad ya en esta época en Inglaterra.⁷⁷ La flauta por aquel entonces era el instrumento de moda en esta nación europea, con un enorme arraigo tanto en el universo profesional como en el aficionado, aunque en este último se utilizaba más como componente del ocio y refinamiento, un juego, más que otra cosa.⁷⁸ Es probable que las flautas de Kendall y Kirk contrastasen con las que pudieron existir en el país en esta época, principalmente las de las bandas militares que, con toda seguridad, eran a lo sumo, de cuatro llaves, más sencillas y económicas.

1.2 Pitos, pífanos y flautas: Bandas, orquestas y ópera

De entre los apreciables roles que la banda instrumental cumplió en Chile durante y desde la época de la Independencia, el de la importación y facilitación de instrumentos musicales a la juventud masculina de estratos bajos fue uno de los que mayores repercusiones tuvo a lo largo del siglo. A ellos tuvieron por primera vez acceso un amplio contingente de estos varones jóvenes, de los que hasta entonces no tenía conocimiento. La banda militar fue objeto de especial preocupación para los próceres de la Independencia, O'Higgins, los hermanos Carrera y San Martín, quienes compartían gran afición por la música.⁷⁹ Se constituyó virtualmente en la primera escuela instrumental de vientos que existió en el país, por más autodidacta y elemental que fuera la instrucción que en ella se impartiera. La primera de las que se tienen noticias fue impulsada por Juan José Carrera en 1814, quien nombró para dirigirla a Guillermo Carter, un músico inglés que tocaba varios instrumentos, especialmente el clarinete y de quien Carrera tomara

⁷⁷ Philip Bate, *The Flute: A Study of its History, Development and Construction* (London/New York: Ernest Benn Limited/W. W. Norton, 1979), 116. Sobre este periodo ver también Powell, *The Flute*, 144 y Toff, *The Flute Book*, 244. La febril industria inglesa de manufactura de flautas era impulsada por un mundo aficionado y profesional cada vez más exigente, que en esta época era el más numeroso de Europa. Por tanto, de ninguna manera es casual que estas primeras presentaciones flautísticas en la capital chilena las hayan realizado ingleses.

⁷⁸ Powell, *The Flute*, 144.

⁷⁹ De la afición a la música de estos militares Pereira Salas llega a decir que San Martín y O'Higgins “tenían almas de músico”. («La Academia Musico-Militar de 1827», *Boletín de la Academia Chilena de la Historia de la Música en Chile*, n° 44, 1851), 16.

lecciones de este instrumento.⁸⁰ De esta formación instrumental, dice Zapiola que: “Por la primera vez se oyeron en Chile la trompa, el trombón, el basorno, que ha desaparecido; pero lo que más llamaba la atención era el serpentón, que, como su nombre lo indica era una gran culebra negra y enroscada.”⁸¹ El conjunto tocó, “en adelante, retretas todas la noches, saliendo de Plaza de Armas en dirección del cuartel de San Diego”, provocando una enorme impresión y entusiasmo popular.⁸² Esta banda fue desmantelada en 1814 a raíz del Desastre de Rancagua y la Reconquista española.⁸³ En su lugar, los españoles trajeron la Banda del regimiento de Los Talaveras la que, según Pereira Salas, ganó cierta popularidad. Durante la tarde, en la Plaza, “solían ejecutar curiosos alardes, amenizados por el magnífico grupo de tambores, pífanos y cornetas.”⁸⁴ La Banda de Los Talaveras estaba conformada por “10 tambores mayores; 8 tambores segundos; 4 pífanos y 4 cornetas”.⁸⁵

A comienzos de 1817, en las postrimerías de la Guerra de la Independencia, el Ejército de los Andes, al mando del General José de San Martín, cruzó la cordillera desde Mendoza a Santiago para enfrentarse y vencer el 12 de febrero a los realistas en la decisiva Batalla de Chacabuco. Los independentistas traían en sus filas dos bandas: “la del batallón N° 8, dirigida por Matías Sarmiento y la del batallón N° 11, integrada por negros africanos y por criollos argentinos, vestidos a la turca.”⁸⁶ Estos músicos argentinos habían sido instruidos en Buenos Aires y su instrumental encargado a Europa.⁸⁷ Afirma Pereira Salas: “Cuando tres días después del triunfo de Chacabuco se proclamaba a don Bernardo O’Higgins como Director Supremo de Chile, el pueblo creía estar en la gloria, oyendo la concertada música de las bandas argentinas.”⁸⁸ Uno de aquellos ciudadanos que creían “estar en la gloria” escuchando a estos buenos conjuntos fue sin duda Zapiola, pues, según

⁸⁰ Pereira Salas «La Academia Musico-Militar...», 13; Zapiola, *Recuerdos*, 88.

⁸¹ Zapiola, *Recuerdos*, 88.

⁸² Pereira Salas «La Academia Musico-Militar...», 14.

⁸³ Pereira Salas «La Academia Musico-Militar...», 14. El Desastre de Rancagua fue una batalla librada el 1 y 2 de octubre de 1814 en que las fuerzas realistas vencieron a los patriotas dando paso así a la Reconquista española, o también llamada Restauración Absolutista, periodo en el que los españoles restablecen su poder el cual culminará el 12 de febrero de 1817, con la victoria de los chilenos en la Batalla de Chacabuco. Véase Sergio Villalobos, *Breve Historia de Chile*. (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2013), 101, 106-107.

⁸⁴ Pereira Salas «La Academia Musico-Militar...», 14.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Pereira Salas «La Academia Musico-Militar...», 16.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

él mismo señala, comenzó en la música precisamente en la banda del batallón N° 8 y, además, en la flauta:

Mi afición a la música me hacía asistir a todas las horas en que esta banda funcionaba. Los oficiales me miraban como si perteneciera al batallón. Contraje amistad con el músico mayor, Matias Sarmiento, que tocaba el requinto i enseñaba a toda la banda [...]

El flautin de la banda me habia enseñado a conocer los signos i algo de la escala de la flauta. En cuanto a los valores los ignoraba completamente i nada pude aprender en esta parte.

Sarmiento, ántes de enseñar a los demas, tenia que estudiar el primero i segundo clarinete: los otros instrumentos acompañaban como podian; i como leía la música con mucho trabajo, yo, que me ponía a su lado cuando estudiaba i le seguía con la vista en el infinito número de voces que tenia que repetir cada frase, aprovechaba para mí el prolijo estudio que él hacia. [...]

Estas fueron mis únicas lecciones teóricas i prácticas: a lo que debo agregar que, aunque ciego en el arte, era solicitado para dar lecciones de flauta por varias personas. Aun vive mi primer discípulo, el señor Eulogio Vidal. Esto me hizo adelantar mas que nada, sin haber oído hablar aun del conocido axioma: “enseñando aprenderás”.

¡Qué diferencia de tiempo a tiempo! Entónces los profesores, los instrumentos i la música eran sumamente escasos i caros, cuando se encontraban.⁸⁹

Es probable que la flauta de la que habla Zapiola, en realidad se trate de un pífano, de uso más común en las bandas de esta época, pero no disponemos de informaciones que nos los demuestre. Lo que no resulta creíble, en todo caso, es que se refiera a un pito, como se ha afirmado,⁹⁰ ya que éste es claramente distinguible de una flauta y Zapiola no lo menciona. Por otra parte, el hecho de que sostenga haber impartido lecciones del instrumento, también es llamativo, aunque, por cierto, del todo congruente con el trasfondo nacionalista de sus memorias, pues de algún modo implica la posibilidad de

⁸⁹ José Bernardo Suárez, *Plutarco del joven artista. Tesoro de las Bellas Artes* (Santiago: Imprenta Chilena, 1872), 423. La cita es un extracto de una carta autobiográfica de Zapiola publicada en este libro. La misma información se incluye en *Recuerdos*, de Zapiola (43). Las negrillas son del autor y destacan las referencias a la flauta.

⁹⁰ Zapiola, *Recuerdos*, 41.

aprender a tocar sin necesidad de recurrir a esos “sumamente escasos i caros” profesores, que probablemente fueran extranjeros.

Zapiola afirma que, al cabo de tocar la flauta por un tiempo, la abandonó por el clarinete, pues en aquélla “nunca adelanté gran cosa”.⁹¹ Pero en realidad, no la olvidó del todo, ya que combinó su práctica, al menos en un porcentaje menor, con la del clarinete y el violín, que también tocaba. De su viaje a Buenos Aires en 1824, por ejemplo, comenta que tuvo “grandes modelos en el célebre violinista Massoni, y en el gran flautista, Cambeses.”⁹² Además, en 1852 en el *Semanario Musical*, periódico del cual fue uno de sus redactores, el memorialista sostiene inequívocamente: “hemos sido fundadores del teatro i hemos desempeñado los destinos de clarinete, violín, flauta...”⁹³ y, también: “[C]uando recordamos que, desempeñando en la orquesta, la parte de primer flauta o primer clarinete...”⁹⁴ lo que se suma la experiencia mencionada más arriba como profesor del instrumento. No implica esto, necesariamente, que Zapiola fuera o incluso se considerara un flautista, pero es significativo. Un tercer indicio sobre la relación de Zapiola con la flauta se puede encontrar en el periódico *El Siglo*, en donde habla de aspectos técnicos del solo del instrumento en la «escena del delirio», de *Lucia de Lammermoor* de Donizetti.⁹⁵

El 22 de julio de 1817 se decretó, en medio del fragor de las necesidades bélicas de la última etapa de la Guerra, la formación de la primera institución de enseñanza de bandas que existió en el país: la Academia Músico-Militar, la que estuvo “dotada de 50 jóvenes, bajo la dirección del teniente del batallón N° 8, don Antonio Martínez, nombrado comandante de ella”.⁹⁶ Para su mejor desempeño, Martínez solicitó al Gobierno el concurso de un ayudante, ante lo cual el General San Martín accedió nombrando, el 23 de septiembre, a Carter para tal función.⁹⁷ Pereira Salas informa que:

⁹¹ Zapiola, *Recuerdos*, 55.

⁹² *Ibíd.*

⁹³ *Semanario Musical*, 1852, N° 3, p.4

⁹⁴ *Semanario Musical*, 1 de mayo de 1852, p. 3, c. 1.

⁹⁵ Según Cristián Guerra, («José Zapiola como escritor y los inicios de la crítica musical y de la musicografía en Chile». *Revista Musical Chilena*, vol. 62, n° 209 (2008), 34), Zapiola publicó en *El Siglo* “una explicación técnica acerca de las variaciones de su instrumento, el clarinete, en la famosa «escena del delirio»”. Pero tal afirmación de Guerra induce a error, puesto que en el aria señalada es la flauta la protagonista instrumental, no el clarinete. Por tanto, si Zapiola hablaba de aspectos técnicos de “su instrumento”, éste no debió ser otro que la flauta. Esto demostraría que el memorialista la dominaba bastante bien, puesto que la dificultad técnica para la flauta en dicho dúo con la soprano no es menor.

⁹⁶ Pereira Salas «La Academia Musico-Militar...», 17.

⁹⁷ *Ibíd.*

De la Academia Militar salieron dos bandas de música. La una, dirigida por Antonio Martínez, estaba compuesta de: 8 clarinetes, 1 requinto, **1 flauta**, 2 trompas, 2 cornetas, 2 fagots, un serpentón, 1 trombón, 2 medias lunas, 2 panderetas, 1 tambora, 1 caja redoblante y 2 pares de platillos. La segunda, a cargo de Guillermo Carter, era más pequeña y compuesta únicamente de: 4 clarinetes, **4 flautas, 8 octavines,⁹⁸ 6 pitos**, 1 pandereta, 1 triángulo, 3 clarines y 6 cañitas.⁹⁹

El buen funcionamiento de estas bandas, y la necesidad de dotar de un mayor número de ellas a los regimientos para la campaña libertadora en el Perú, estimuló la compra de instrumentos:

San Martín obtuvo de parte de Diego Antonio Barros, la venta de diversos instrumentos. En octubre del mismo año [1817] oficiaba al Supremo Gobierno Delegado que en vista “de los felices progresos de la Academia de Música” insinuaba la necesidad de encargar a Buenos Aires “4 o 6 juegos completos de instrumentos y a Inglaterra, 60 clarines de los mismos que usa la caballería inglesa”, pues era notable la falta en Chile de dicho artículo. El 6 de noviembre, el Ejecutivo ordenaba complacer el encargo del General San Martín, dando órdenes de adquirir 100 clarines para el objeto indicado”¹⁰⁰

El mismo historiador añade que: “La mayor parte de los regimientos formados para el ejército que iba a dar la libertad al Perú, fueron dotados de algún instrumentista, trompeta, tambor de orden o pífano, con el fin de ejecutar los “toques modernos”, que se habían introducido en la disciplina militar”.¹⁰¹

Ya para 1819 la banda estuvo bien organizada, lo que es ilustrado por la lista de músicos de los Granaderos de la Guardia de Honor que consigna Pereira, entre los que se cuentan 8 clarinetes, 2 trompas, 2 fagotes, 1 serpentón, 2 clarines, pandereta, triángulo,

⁹⁸ No está claro qué instrumentos son esos “octavines”, puesto que se ve una evidente diferenciación con los “6 pitos”.

⁹⁹ Pereira Salas «La Academia Musico-Militar...», 18.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ Pereira Salas «La Academia Musico-Militar...», 19.

platillos, bombo y dos octavines, estos últimos ejecutados por Eugenio López y Manuel Díaz,¹⁰² de quienes no tenemos más noticia que ésta.

Por razones económicas, las bandas militares fueron suprimidas por el Gobierno en 1826, pero ello en absoluto significó su desaparición. En 1831 el ministro Portales impulsó la dotación de bandas de música a las milicias cívicas y encomendó a Zapiola “la organización y enseñanza” de la del Batallón N° 4 de Santiago. Para este efecto se encargó un “flamante instrumental”¹⁰³ y, en noviembre de 1832, Portales decretó la creación de la Banda N° 1 de Valparaíso.¹⁰⁴ La banda del Batallón N° 4 tiene importancia, puesto que en ella sirvió como flautista por seis años Francisco Oliva (1820-1872), alumno de Zapiola,¹⁰⁵ a quien le cabría en el futuro un papel significativo en la difusión de la práctica instrumental, en especial de la flauta.

El aporte de la banda a la música instrumental en el país fue elocuente. Durante todo el resto del siglo XIX y gran parte del XX, la instrucción de vientos, incluida la que se daba en el Conservatorio Nacional de Música, y la flauta entre ellos, provino directamente de lo aprendido en las bandas cívicas y militares. Sus integrantes no solo encontraron en ellas un medio de subsistencia, sino que también les permitieron involucrarse activamente en todas las actividades musicales de la sociedad. Fueron, además, profesores de estos instrumentos y las formaciones orquestales de ópera, zarzuela y conciertos se nutrieron prácticamente en su totalidad de sus integrantes hasta una época tan tardía como la década de 1960, hecho que ciertamente merece un estudio aparte.¹⁰⁶

Respecto de las primeras formaciones orquestales en Chile durante el periodo al que nos referimos, éstas tuvieron su espacio en las representaciones teatrales que comenzaron a verse en el país ya desde la década de 1820.¹⁰⁷ Esto ocurrió principalmente en la Capilla de la Catedral Metropolitana, la que contó con una orquesta hasta 1850, año de la instalación, previa compra por parte del Arzobispado de Santiago, del órgano *Flight*

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ Pereira, *Los Orígenes*, 107; Zapiola, *Recuerdos*, 98.

¹⁰⁴ Zapiola, *Recuerdos*, 98.

¹⁰⁵ Suárez, *Plutarco*, 439; Luis Sandoval, *Reseña Histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación. 1849 a 1911*. (Santiago: Imprenta Gutemberg, 1911), 10.

¹⁰⁶ Para solo hacerse una idea, bastaría observar los músicos de la Orquesta Sinfónica de Chile, fundada en 1940, provenían de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos, la cual, a su vez, estaba integrada en un número importante por instrumentistas de las bandas del ejército. (Domingo Santa Cruz, *El Instituto de Extensión Musical*, 16, 29).

¹⁰⁷ José Manuel Izquierdo König, *El Gran Órgano de la Catedral de Santiago de Chile. Música y modernidad en una ciudad republicana (1840-1860)*. (Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad Católica de Chile, 2013), 42.

and Sons.¹⁰⁸ En 1833 se intentó reformar para su mejor funcionamiento la música de la Capilla, lo cual atrajo a músicos como los mencionados Alzedo, Filomeno y Francisco Guzmán, quien asumió como primer violín. Además, se contrataron los servicios de Luis Ureta, como primer clarinete y de José Dolores Rodríguez como primera flauta, de quien no tenemos más antecedentes.¹⁰⁹ La llegada del órgano significó el fin de la Orquesta de la Catedral y fueron la viola y la flauta, según Claro Valdés, los primeros en sufrir las consecuencias de la nueva situación, al ser sus cargos suprimidos el 6 de noviembre de 1847.¹¹⁰

En 1830 se verificó la primera temporada de ópera en Chile, con una orquesta dirigida por Zapiola.¹¹¹ Con la llegada de la Compañía Pantanelli en 1845, el género se consagró y un conjunto orquestal acompañó regularmente las funciones, tanto en Valparaíso como en el Teatro de la Universidad, en Santiago.¹¹² No se consignan interpretaciones flautísticas en este contexto teatral, y solo podemos deducir que los intérpretes que intentaban ganarse la vida cultivando el instrumento debieron necesariamente contar con algún nivel de preparación, la que, o bien venía de la instrucción recibida en una banda, o bien de la enseñanza particular de algún miembro de ella, como pudo ser Francisco Oliva. En cualquier caso, las exigencias técnicas de la música operática, cuyo repertorio también se ofrecía en la Catedral, requiere de unos estándares técnicos mínimos, los que seguramente cumplía el flautista que servía en dicha Capilla hasta 1847, que suponemos podría ser aún José Dolores Rodríguez.¹¹³

¹⁰⁸ Hasta la instalación de órgano, la orquesta de la Capilla de la Catedral Metropolitana estuvo abocada a funciones líricas en el templo. Véanse Izquierdo König, *El Gran Órgano*, 41-76; Samuel Claro Valdés, «La Música catedralicia en Santiago durante el siglo pasado». *Revista Musical Chilena*, vol. 33, n° 148 (1979), 7-36.

¹⁰⁹ Pereira, *Los Orígenes*, 150.

¹¹⁰ Claro Valdés, «La Música catedralicia...», 22.

¹¹¹ Guarda Carrasco e Izquierdo König, *La Orquesta en Chile*, 36.

¹¹² Guarda Carrasco e Izquierdo König, *La Orquesta en Chile*, 40.

¹¹³ Izquierdo König, *El Gran Órgano*, 131-223. Que el flautista Rodríguez haya integrado la Orquesta de la Catedral por catorce años, desde 1833 a 1847, supondría un hecho bastante normal.

1.3 Presentación discursiva de la flauta en el *Semanario Musical* (1852) y la incorporación de su instrucción en el Conservatorio Nacional de Música en 1853

La vinculación que hacemos aquí entre el *Semanario Musical* y la creación del Conservatorio Nacional de Música en 1853 no es abstracta ni casual. Ambas iniciativas son producto del espíritu modernizante que se comienza a ver en Chile en esta década, amén de estar animadas por varias de las mismas personas, en una misma ciudad y prácticamente en un mismo año. Desde luego, si bien quienes tuvieron a su cargo la realización de ambos proyectos provenían de mundos sociales y culturales diferentes, en el fondo coincidían en la necesidad de dotar al país de un conocimiento musical consistente con los nuevos tiempos.¹¹⁴ Estas diferenciaciones las podemos ver encarnadas en dos personalidades con aproximaciones a la música claramente distinguibles: de una parte, Isidora Zegers que se orientaba hacia una concepción artística más contemplativa y aristocrática y, de otra, José Zapiola que perseguía el desarrollo artístico mediante el afianzamiento de la práctica musical como profesión, una tan digna como cualquier otra. Ambos universos demostraron persistentemente una gran capacidad de colaboración en el campo musical, no solo en esta época sino ciertamente a lo largo de la historia de la música en Chile. En el caso del *Semanario* y del Conservatorio esto es palpable, pues a través de ellos tenemos la posibilidad de relacionar orgánicamente los comienzos de la instrucción de la flauta, desde su conocimiento teórico e histórico hasta su práctica.

1.3.1 El *Semanario Musical*

Esta revista aparecida en 1852 fue la primera publicación chilena y latinoamericana dedicada a la música. En su fundación y redacción de sus dieciséis números, contados desde el 10 de abril al 24 de julio de este año, colaboraron José Zapiola, Francisco Oliva, Isidora Zegers, su hija Flora Tupper, José Bernardo Alzedo y Ana Faustina Sarmiento.¹¹⁵ El “Prospecto” de la revista manifestaba sus objetivos, a saber, informar de los

¹¹⁴ Luis Merino Montero, «Isidora Zegers y José Zapiola: convergencias y diferencias en el advenimiento de la modernidad en la sociedad civil del Chile republicano, 1810-1855». En *Prácticas sociales de la música en Chile, 1810-1855. El advenimiento de la modernidad en la cultura del país*. (Santiago: RiL editores, 2013), 35.

¹¹⁵ Cristian Guerra, «José Zapiola como escritor», 32.

acontecimientos musicales de Chile y del extranjero e ilustrar acerca de lo relativo a la música, desde los instrumentos, biografías de compositores e intérpretes hasta de su terminología técnica.¹¹⁶ Así, en sus apartados se entremezclaron la historia, la crítica, la instrucción, la disquisición teórica, los anuncios y también la entretención, a través de partituras como valeses y polkas. Entre los textos publicados algunos fueron originales, como los “Apuntes para la Historia de la Música en Chile”, escrita por Zapiola o “Historia de la ópera italiana en Francia”, escrita por Isidora Zegers. Otros, en cambio, son transcripciones de estudios de autores europeos dedicados a la materia, como el *Diccionario de la Música*, de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) o “Historia de los Instrumentos, Escrita por J. F. Fétis, i traducida del francés por A. F. S.”, entregada desde los números 1 al 10 y del 14 al 16.¹¹⁷ De especial interés para nuestro trabajo es esta última, por cuanto representa un relato histórico único en su época referido a los instrumentos, lo que da un indicio de la importancia que a éstos se les daba en el entorno en el cual se produjeron. Se trata, en efecto, en términos de Bernard Sève, de una “presentación discursiva” de los instrumentos, es decir, hacerlos presentes en las mentes de otros, en este caso del ambiente cultural ilustrado del Chile de 1852, mediante su explicación técnica e histórica.¹¹⁸

Lo primero que llama la atención del apartado sobre los instrumentos es su título. Se dice que pertenece a “J. F. Fétis”, cuando en realidad es François-Joseph (F. J.) Fétis, (1774-1871). Segundo, que ha sido “traducida del francés”, lo que en realidad no es correcto. La información histórica expuesta no es una traducción, sino un resumen basado en artículos de la *Revue Musicale*, publicación parisina editada por Fétis entre 1827 y 1835, la que seguramente también sirvió de modelo al *Semanario*.¹¹⁹ En tercer término, la identidad de A. F. S., según Cristián Guerra, corresponde a Ana Faustina Sarmiento, hija del político argentino Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) y esposa de Julio

¹¹⁶ *Semanario Musical*, 10 de abril de 1852, nº1, p.1.

¹¹⁷ Guerra, «José Zapiola como escritor...», 32.

¹¹⁸ En su libro *El instrumento musical: Un estudio filosófico* (Barcelona: Acontilado, 2018), Bernard Sève utiliza el concepto de presentación discursiva del instrumento, así como también la visual, técnica y estética (143-190), en un contexto de penetración filosófica que ahonda, entre otros aspectos, en la dificultad de una definición del instrumento musical, la cual puede ser posible desde diversas lógicas (191-192). Aquí hemos hecho un uso más bien libre de este concepto, por tratarse precisamente de ser la motivación central del *Semanario*, dar a conocer la música en el país, *presentarla*, desde una exposición literaria y discursiva.

¹¹⁹ El *Semanario* tiene semejanzas tanto en su contenido como su formato a la *Revue Musicale*, por lo que no resulta forzosa esta asimilación. Por lo demás, es más que probable que Isidora Zegers y los miembros de su entorno conocieran la revista de Fétis, dada la preponderancia de Francia como el modelo cultural a seguir.

Belín, propietario de la imprenta de la revista.¹²⁰ La monografía abarca el arpa, el laúd, la guitarra, el violín, la viola, el chelo, el contrabajo, el clavicordio, el piano, la flauta dulce y travesera, el flautín (*octavín*), el flageolet, el oboe, el corno inglés, el fagot, el clarinete, la trompeta, el clarín, el trombón, el serpentón, el corno y el órgano, entre muchos otros. Como está dicho, no se trata de una traducción literal, sino más bien de una síntesis realizada por la señora Sarmiento de los extensos textos de Fétis, lo cual no deja de ser menor. En el caso de la flauta, en efecto, en 1830 Fétis escribió en dicha revista una extensa monografía en tres artículos titulada «Sur les diverses espèces de flutes. De l'antiquité et des temps modernes».¹²¹ Se trata de un texto erudito que abarca la historia del instrumento desde la Antigüedad y la mitología, atribuyendo su invención a Marsyas y analizando los diferentes tipos y usos que hicieron de ella egipcios, griegos y romanos. En él plantea ideas como que la flauta travesera ya era utilizada en las civilizaciones antiguas, lo cual se demuestra, según Fétis, por el hallazgo de recientes descubrimientos arqueológicos.¹²² El texto del *Semanario* presenta similitudes manifiestas con el de Fétis, lo que, en cualquier caso, demuestra una gran capacidad de síntesis por parte de Ana Faustina. Por otra parte, las menciones hechas a la construcción de la flauta y a aspectos técnicos, como el referido a una “bomba que se tira cuando la flauta está caliente”, proviene con toda seguridad de otro artículo de Fétis en la misma revista publicado en 1831, titulado *Nouvelles flutes de M. Tulou*¹²³, en donde trata acerca del instrumento fabricado por el virtuoso francés, mencionando tal artilugio. Además, respecto de las afirmaciones como “la flauta está naturalmente afinada en el tono de re” o que sus llaves “en el día son de un número de ocho”, éstas eran algo sabido en 1831, pero no está escrito, al menos de este modo, en los artículos del musicólogo belga, lo que sugiere que es un dato proporcionado por la propia Ana Faustina Sarmiento. A continuación, por su importancia para nuestro trabajo, transcribimos en su totalidad la monografía sobre la flauta en el *Semanario*:

En todos los pueblos que han cultivado la música se encuentran flautas de una forma cualquiera; el Egipto y la China nos ofrecen varias, cuya antigüedad es mui

¹²⁰ Guerra, «José Zapiola como escritor...», 32.

¹²¹ François-Joseph Fétis, «Sur les diverses espèces de flutes. De l'antiquité et des temps modernes». *Revue Musicale*, Año cuarto, Tomo VI, 1830. pp. 8-15, 49-56, 152-160.

¹²² *Revue Musicale*, 1830. Año cuarto, Tomo VI, p. 55.

¹²³ *Revue Musicale*, 19 de marzo 1831, Año quinto, p. 56.

remota; los Griegos i Romanos las tenían de diferentes formas para la mayor parte de las ceremonias religiosas, para los festines, casamientos, funerales, etc. La flauta mas antigua de que hicieron uso los Griegos, i que usan aun algunos de sus músicos ambulantes parece ser la que tiene muchos tubos de varias longitudes, cuya invencion atribuyeron a Marsyas. Despues de esta flauta venia la frijia, que no tenia mas que un tubo con tres agujeros, i se tocaba metiéndose en la boca uno de los cabos del instrumento; la doble flauta que se componia de dos tubos agujereados reunidos a un solo orificio que se llamaba *embocadura* i se aguantaba con ambas manos. Este es el único instrumento de la antigüedad por el que se pueda creer que los Griegos i Romanos conociesen la armonía; pues no es de presumir que ambos tubos tocasen al unisono, aunque algunos críticos han creido que nunca se tocaban juntos, i que solo servían para mudar de modo, cuyo parecer es poco válido. Las tres especies de flautas principales de que acabamos de hablar, se dividian en muchas otras, cuyo número de divisiones pasaban de doscientas pretenden los arqueólogos.

Muchas disputas se han suscitado sobre si los Griegos i Romanos conocieron la flauta transversal que es la única que regularmente se usa en el dia en la música, cuya duda han resuelto los monumentos antiguos que se han descubierto recientemente, mostrando en un bajo relieve un jenio que toca esta flauta. Esto explica tambien las narraciones de los escritores de la antigüedad que diferenciaron en muchas de ella la *flauta derecha* de la *oblicua*, que no podía ser sino transversal.

En otro tiempo no se usaban en Francia mas que la de pico o punta, es decir una flauta cuya embocadura estaba en uno de sus extremos. Todas las partes de flauta que contenian las óperas en el siglo de Luis XIV se tocaban con las de esta especie, que tambien se llamaba *flauta dulce* o de *Inglaterra*. A la flauta transversal se le dio por su novedad el nombre de flauta alemana, porque su uso se renovó luego en Alemania; hasta fines del siglo XVIII no tuvo mas que seis agujeros, que se tapaban con los dedos i otro que se abría por medio de una llave. Este instrumento tenia muchos sonidos imperfectos como la mayor parte de los de aire, que les falta justificación [afinación], cuyas faltas se han corregido por medio de llaves que se les han ido añadiendo, i que en el dia son de un número de ocho.”¹²⁴

Por otra parte las llaves han facilitado mucho la ejecucion de algunos pasos que eran mui difíciles o imposibles en la flauta antigua.

La flauta está naturalmente afinada en el todo de re; pero es susceptible de tocarse por todos los tonos. En las músicas militares cuyos instrumentos son todos de aire úsanse

¹²⁴ El texto del *Semanario* termina esta frase con “son en ocho número de”, lo que evidentemente es un error que hemos corregido.

unas flautas un poco mas cortas, que están en mi bemol o en fa. Hai otra flauta mas pequeña que se llama flautin u octavino que sirve tambien en las orquestas i en músicas militares, cuando se quieren obtener efectos mas brillantes en aquellas o hacer imitaciones materiales tales como el silbido de los vientos de una tempestad. Las proporciones del octavin son la mitad mas pequeñas que la de la flauta ordinaria i toca una octava mas alta, lo que hace que su sonido sea chillon i desagradable a veces. Los compositores del dia emplean tan a menudo este instrumento, que llegan a abusar de él.

La madera de que se hacen las flautas por lo regular son el boj, el ébano, el acre, i el granadino, etc.; pero todas estas tienen el inconveniente de calentarse con el soplo, lo que hace variar la entonacion del instrumento. Para evitar tal defecto se han hecho flautas de cristal que casi son invariables, pero su peso incomoda en la ejecucion, i se han abandonado por su frajiidad. Se ha adoptado en la flauta ordinaria, como mas sencillo i útil, un cuerpo de bomba que se tira cuando la flauta está caliente, restableciendo el equilibrio en el sonido alargando el tubo.”¹²⁵

Esta disertación histórica acerca de la flauta seguramente logró su objetivo: presentar discursivamente el instrumento en el país. El artículo nos lleva a suponer, por otra parte, que en 1852 solo se conocía en el país la flauta de ocho llaves, aunque no es posible afirmar tal hipótesis a partir solo de este texto. Lo que sí parece claro es que Oliva debió controlar de algún modo esta información. Los alcances de la presentación discursiva de la flauta a través del escrito estriban, en consecuencia, no tanto en su capacidad de dar herramientas pedagógicas a sus instructores, sino más bien en el hecho de contar, para sus cultores, con un cierto respaldo de referencia sobre el cual pensar.

1.3.2 El ingreso de la flauta en el Conservatorio Nacional de Música en 1853

Los orígenes del Conservatorio Nacional se encuentran en la Escuela de Música y Canto de la Cofradía del Santo Sepulcro fundada en 1849, “un organismo laico de filiación religiosa vinculado con la estrategia del arzobispo Rafael Valentín Valdivieso (1804-1878), a favor de la reafirmación de la Iglesia Católica en una nueva sociedad

¹²⁵ *Semanario Musical*, 8 de mayo de 1852, n° 5, p.3.

republicana”.¹²⁶ Su primer director fue el organista francés Adolfo Desjardins Gambars (1826-1871), quien tenía a su cargo la enseñanza de todas las secciones. Sin embargo, su marco católico-conservador propendía a la formación moral de jóvenes a través oficios de utilidad, más que a la producción de individualidades artísticas profesionales, acordes a los idearios republicano y liberal. A partir de la Escuela de la Cofradía, el 17 de junio de 1850 el gobierno decretó el establecimiento de una “Escuela o Conservatorio de Música”, la que seguiría encabezada por Desjardins.¹²⁷ La instrucción musical comprendía el solfeo, el canto, el piano y el violín, entre otros, pero no aún los vientos. En 1851 se aprobó el primer reglamento del Conservatorio Nacional de Música el cual recogía la línea doctrinal de la Escuela de 1849, al expresar, por ejemplo:

que en las exhibiciones y conciertos de música el canto sea la expresión de algún sentimiento o doctrina, interesante al gobierno de la vida moral del individuo y al progreso de la sociedad en sus relaciones con Dios y el Universo¹²⁸

Se estructuró en dos secciones: la Escuela de Música, cuya enseñanza vocal gratuita estaba destinada “a los individuos pobres de ambos sexos”,¹²⁹ los que tenían la obligación de “prestar sus servicios en los conciertos nacionales”,¹³⁰ y la Academia del Conservatorio, un consejo conformado por personas de la élite santiaguina, y que debía ocuparse “del cultivo y el adelantamiento de la música por medio de la ejecución y estudio de las composiciones clásicas de los grandes maestros”.¹³¹ El gobierno nombró a Isidora Zegers como Presidenta de la Academia del Conservatorio, la que también estuvo integrada, entre otros, por Oliva, el organista inglés Henry Howell y el director de bandas y orquestas Pedro Quintavalla. No obstante, la institución fue objeto de severos cuestionamientos debido a que mantenía sus orientaciones conservadoras, su “vicio de origen”,¹³² y al hecho de que su consejo tuvo entre sus miembros personas escasamente competentes en la música.¹³³ Esto provocó que el 18 de enero de 1853 se redactara un

¹²⁶ Guerra, «José Zapiola como escritor...», 39.

¹²⁷ Sandoval, *Reseña Histórica del Conservatorio*, 9.

¹²⁸ Eugenio Pereira Salas, *Historia de la Música en Chile: 1850-1900*. (Santiago de Chile: Publicaciones de la Universidad de Chile, 1957), 89.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *Ibid.*

¹³² Pereira Salas, *Historia de la Música en Chile*, 92.

¹³³ Sobre esta situación existe una elocuente columna de Zapiola en el *Semanario Musical*, en donde señala: “Nos parece llegado el caso de hacer saber a nuestros lectores el pequeño inconveniente que tienen los tres

nuevo reglamento, el que eliminaba las restricciones del anterior inclinándose más por una enseñanza profesional, alejada de cualquier tutelaje político o doctrinario.¹³⁴ El 1º de agosto se amplió su enseñanza instrumental agregando la sección de vientos, a cargo de Oliva, iniciándose la instrucción de la flauta, el clarinete, el pistón y la trompa.¹³⁵ Zapiola asumió como subdirector, al tiempo de hacerse cargo de la lección de “solfeo y teoría”, en tanto que el músico salvadoreño Máximo Escalante lo hizo de la enseñanza de las cuerdas.¹³⁶

En todos los aspectos musicales, se puede afirmar que Zapiola fue el mentor de Oliva. Sus carreras musicales venían el mismo tronco, la banda militar. Ambos desempeñaron roles como ejecutantes y directores de dichas agrupaciones, participaron activamente en la creación del *Semanario Musical* y Oliva, al igual que su maestro, también cultivó la composición. En 1857 Zapiola se transformó en director del Conservatorio, cargo en el que se mantuvo hasta 1858 cuando renunció aduciendo el escaso apoyo social y estatal hacia la institución.¹³⁷ Lo sucedió precisamente Oliva, quien permaneció en aquel puesto hasta su fallecimiento en 1872.¹³⁸

De la formación profesional de Francisco Oliva no disponemos de ningún antecedente que nos indique que haya recibido alguna instrucción especializada. Solo sabemos que su conocimiento instrumental lo recibió de Zapiola lo cual implica, en definitiva, que lo aprendido fue en gran parte de manera autodidacta e intuitiva. Además, la circunstancia de que Oliva enseñara también clarinete, pistón y trompa, muestra que difícilmente pudo impartir una enseñanza cualificada en cada uno de estos instrumentos. Pero aún en este escenario, la creciente apertura del país al exterior y la circulación de bienes artísticos provenientes del Viejo continente, sin duda contribuyeron a un desempeño mínimamente aceptable. Respecto de la flauta que utilizaba, lo más probable es que lo hiciera en una de sistema antiguo, de madera, tubo cónico y de ocho llaves, es

S. S que componen la COMISION SUPERIOR para el ejercicio de sus funciones. NO CONOCEN UNA NOTA DE MÚSICA. Falso, nos dirán: ¿cómo es creíble que una Comisión que se encarga de *resolver* cuestiones entre profesores de música; de ejercer la *inspección* de las clases de *música* en los colegios; de aprobar el plan de *estudios* i *ejercicios de música*; i de representar al gobierno cuanto sea conveniente para prevenir los abusos de *ejecución musical*, no sean los hombres más consumados en la ciencia? Pues señor, hemos dicho la verdad i hemos nombrado las personas; que alguno nos pruebe lo contrario [...]". (*Semanario Musical*, 29 de mayo de 1852, p. 1, c. 2). Véase Guerra («José Zapiola como escritor...», 42).

¹³⁴ Pereira Salas señala que el director tomó el nombre de “director científico” precisamente “para evitar las intromisiones políticas y sociales...” (*Historia de la Música en Chile*, 93).

¹³⁵ Pereira Salas, *Historia de la Música en Chile*, 94; Sandoval, *Reseña histórica*, 10.

¹³⁶ Pereira Salas, *Historia de la Música en Chile*, 93.

¹³⁷ Pereira Salas, *Historia de la Música en Chile*, 97.

¹³⁸ Suárez, *Plutarco*, 439.

decir, la flauta de Tulou.¹³⁹ Para 1853, aún cuando los intérpretes de la flauta del nuevo sistema Boehm iban en aumento en Francia, principal referente internacional de su interpretación, enseñanza y manufactura, la utilización del antiguo sistema se mantenía firmemente establecida en el Conservatorio de París de la mano de Tulou,¹⁴⁰ y no sería sino hasta 1860 que la flauta de Boehm se adoptara en esta institución.¹⁴¹ En tal escenario, es del todo congruente pensar que la flauta utilizada por Oliva, al menos durante la época de la fundación del Conservatorio Nacional, haya sido la del antiguo sistema.

En cuanto a los antecedentes disponibles respecto de los métodos de enseñanza, sabemos que los libros de flauta disponibles en Chile alrededor de esta época fueron los de Devienne, Druët y Tulou,¹⁴² los cuales venían, probablemente, traducidos al castellano desde España.¹⁴³ Se trata de trabajos de enorme calidad y trascendencia para la interpretación del instrumento, por lo que su utilización debió significar un punto de apoyo importantísimo, tanto para el profesor como para el estudiante. Respecto del repertorio, tampoco disponemos antecedentes concretos, aunque seguramente éste consistió en música de cámara, de índole similar a la ejecutada por la Sociedad Filarmónica y también la proveniente de arreglos o adaptaciones para la flauta hechas por el mismo Oliva o sus alumnos, aunque con toda seguridad también se cultivó el estudio de solos de concierto.

Entre los alumnos de Oliva se cuenta un número no menor de ejecutantes. En 1869, con motivo de la ceremonia premiación de la primera Exposición de agricultura realizada en el Teatro Municipal, y que fue presidida por el presidente de la República, una orquesta formada por los alumnos del Conservatorio Nacional actuó bajo su dirección, interpretando, entre otras obras, su *Himno a la Industria*. El periódico *Las Bellas Artes* consignó de este modo la presentación:

¹³⁹ Véanse pp. 152.

¹⁴⁰ La gravitación que para la interpretación flautística tuvo el Conservatorio de París desde su fundación en 1795, es tratada ampliamente Powell, *The Flute*, 124, 208-224. Para la misma temática, véase Dorothy Glick, *Paul Taffanel and the Construction of the French Flute School*, Tesis del programa de Musicología, University of Kansas, 4 de abril de 2014, https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/14871/glick_ku_0099m_13450_data_1.pdf?sequence=1, Accedido en 6/5/2020. 13-38. Sobre Tulou y su permanencia como profesor de dicha institución, véase Powell, *The Flute*, 213-214.

¹⁴¹ Véase p. 157.

¹⁴² *Álbum Musical de señoritas*, Litografía y Almacén de Eustaquio Guzmán, 1859, Año 1, n° 7, contraportada. Disponible en Biblioteca Nacional Digital de Chile <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/624/w3-article-351012.html>. Accedido en 6/5/2020.

¹⁴³ Pereira Salas, *Historia de la Música en Chile*, 268.

La parte musical fue magnífica. Todos los alumnos i alumnas del Conservatorio de Música, en número de ochenta, ejecutaron, dirigidos por su inteligente director don Francisco Oliva, la canción nacional de Carnicer, la obertura *la Hija del Regimiento* i el hermoso himno a la *Industria*, compuesto por el mismo señor Oliva. Este himno que escuchábamos por primera vez, a pesar de haberse cantado ya en otra ocasión, es una de esas composiciones que estan llamadas a inmortalizarse [...]

Los ochenta ejecutantes, con excepción de tres o cuatro, todos han sido o son alumnos del señor Oliva.

Muchos de ellos son ya buenos profesores que a su vez propagan el divino arte que aprendieron en el Conservatorio.

La repartición de premios de la Exposición ha proporcionado una bella oportunidad al señor Oliva para que el país aprecie en una sola vez el resultado espléndido de los asíduos trabajos de largos años.¹⁴⁴

Otras obras del profesor Oliva son *Serenata Militar*, *Fantasia Brillante sobre un tema nacional* y *Variaciones sobre un tema nacional*.¹⁴⁵ Además, en 1856 se propuso “traducir i arreglar un tratado que abrace los tres ramos de la composición musical, cuales son la Melodía, la Harmonía i la Instrumentación”,¹⁴⁶ el que no alcanzó a ver la luz por no contar con un número suficiente de suscriptores, pero que, sin embargo, demuestra su vocación pedagógica. Entre sus alumnos de flauta se cuentan a Raimundo Martínez y Federico Lucares,¹⁴⁷ a quienes volveremos a referirnos en el curso de este escrito.

De manera que todos los elementos mencionados hasta aquí: la presentación de la flauta en el *Semanario Musical*; el instrumento del antiguo sistema; los métodos de Devienne, Druët y Tulou; la banda instrumental; las experiencias autodidactas, nacionalistas y modernizantes de Zapiola y Oliva junto con su ímpetu de contribuir al país mediante la profesionalización de la música, configuran el panorama flautístico al que nos estamos refiriendo. En este contexto se produjo la visita al país de Achille Malavasi en 1856, cuyas actuaciones tendrían repercusiones al aportar no solo un nuevo

¹⁴⁴ *Las Bellas Artes*, 12 de julio de 1869, nº 15, p. 123.

¹⁴⁵ Eugenio Pereira Salas, *Biobibliografía Musical de Chile: Desde los Orígenes a 1886*. (Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile, 1978), 98.

¹⁴⁶ *El Ferrocarril*, 15 de septiembre de 1856, p. 3, c.6.

¹⁴⁷ Suárez, *Plutarco*, 439.

horizonte a los intérpretes chilenos de la flauta, sino que también, en un plano más general, a la cultura de la música de conciertos en el país.

1.4 Un nuevo modelo: la visita del flautista italiano Achille Malavasi en 1856 y la flauta Boehm

Achille Malavasi fue un flautista nacido en Módena, Italia, alrededor del año 1820 que desarrolló una extraordinaria carrera como *travelling virtuoso* a través de Iberoamérica desde 1848 hasta aproximadamente finales de la década de 1860.¹⁴⁸ Arribó a la capital chilena, procedente de Mendoza, Argentina, el 3 de abril de 1856¹⁴⁹ y se presentó en siete conciertos en Santiago y Valparaíso. Su visita produjo un impacto considerable en el público, lo que se reflejó en la recepción de sus actuaciones en la prensa santiaguina y porteña, pues se trató, en efecto, del primer contacto con un solista del instrumento plenamente actualizado. Tanto por la flauta en la que tocaba, sistema Boehm de metal, como por su repertorio, la paráfrasis operística italiana, sus interpretaciones escapaban a la experiencia que, como hemos podido ver, existía en Chile acerca del instrumento.

Malavasi se había presentado en Barcelona, Madrid, Lisboa, Oporto, Rio de Janeiro, Bahía, Montevideo y Buenos Aires, entre otras muchas ciudades, con resonantes actuaciones que fueron consignadas por la prensa y se conocieron en Chile. En España lo había hecho para la Reina Isabel II, en Portugal para el Rey Fernando II, en Rio de Janeiro para el Emperador Pedro II,¹⁵⁰ y la crítica fue pródiga en cada una de ellas. En Brasil permaneció por tres años, desde finales de 1851 hasta diciembre de 1854. En este país fue reconocido, en particular dentro del ámbito flautístico, por haber sido el primero en tocar en una flauta de metal del nuevo sistema y estimular a los intérpretes a adoptarla. El flautista aficionado bahiano Francisco Antonio de Araujo, buen conocedor de la actualidad flautística en Europa, encomió este hecho a través de una carta a Malavasi que el virtuoso italiano hizo pública. Araujo escribe:

Bahía, 5 de marzo de 1853.

¹⁴⁸ Los antecedentes aquí expuestos acerca de este flautista son tomados de Pablo E. Ramírez Céspedes, «El flautista italiano Achille Malavasi y los comienzos de la interpretación de la flauta Boehm de metal en Iberoamérica, 1848-1862» *Tordesillas, Revista de Investigación Multidisciplinar, TRIM*, n° 15, 2018, 55-71. http://www5.uva.es/trim/TRIM/TRIM15_files/05.pdf. Accedido 15/6/2020. (Accedido en 07/04/2020)

¹⁴⁹ *El Ferrocarril*, 3 de abril de 1856, p. 3.

¹⁵⁰ Ramírez Céspedes, «El flautista italiano Achille Malavasi...», 58-60.

Illm. Sr. Achilles de Malavasi. — He de estimar que continúe con salud. Voy continuando en el estudio de la nueva flauta, y cada vez tengo más motivos para agradecerle el haberme resuelto a abandonar las antiguas.

Los principales flautistas de aquí habrían todos adoptado el nuevo instrumento si consiguiesen flautas para comprar, y solamente esperan que ellas aparezcan, o que se les dé ocasión de encargarlas. Pues en verdad sería necesario mucha mala fe o mucha ignorancia para oponerse a ventajas que están reconocidas hoy por los primeros artistas de Europa y por la academia de bellas artes de Francia, como se puede ver en el relato que acompaña al método de V. Coche.¹⁵¹ No de otro modo se podría explicar la insistencia de los opositores a la nueva flauta, cuando se ve que flautistas como Camus,¹⁵² Dorus,¹⁵³ Walckiers, Gatterman o el inmortal Briccialdi y muchos otros la han adoptado, desplazando a la antigua; cuando uno ve probado y demostrado de una manera irrecusable en dicho método de Coche, que pudiéndose vencer en la nueva flauta dobladas dificultades, tiene ella la ventaja de la afinación de los sonidos en todas las escalas, y en los trinos, mientras que la antigua flauta, entre las 217 notas (sic) que componen en total las 12 escalas, ofrece casi la mitad de ellas falsas; cuando uno ve finalmente que el invento de Boehm (sic) se está hoy aplicando a muchos otros instrumentos de viento (...) Por lo tanto, amigo mío, no se ofenda en su modestia con decirle que le debo mucho por mi parte, y que mucho le deben todos los flautistas de Brasil, por haber sido V.S. el primero que hizo ver en la práctica, por su brillante ejecución, todas esas ventajas, de que yo ya tenía noticia por la lectura de los métodos de Camus y Coche. Y esa es gloria que ninguno, ni siquiera sus enemigos le podrán disputar.

Para establecer su reputación como músico y ejecutante, sería suficiente con su Pot.pourri da Lucia. Todavía conservo la impresión que me causó esta excelente pieza cuando la oí ejecutada por V. S., y por eso la tengo como mi predilecta, con la esperanza de que tal vez un día pueda imitar la manera que V.S. la ejecuta. Cornelio¹⁵⁴ concuerda conmigo, y ya no puede soportar música alguna que no sea de

¹⁵¹ Efectivamente, Victor Jean Baptiste Coche (1806-1881), flautista, profesor y compositor francés, sometió el nuevo sistema, con éxito, al juicio de la Academia de Bellas Artes de Francia en 1838 (Giannini 1993: 109). Escribió *Méthode pour servir à l'enseignement de la Nouvelle Flûte*, Op. 15. (París, Schonenberger, 1838) (Giannini, 1993: 129).

¹⁵² Paul Hippolyte Camus (1796- (?). Flautista, profesor y compositor francés. Escribió *Méthode pour la nouvelle flûte Boehm* (París. E. Gerard, 1839) (Giannini 1993: 131).

¹⁵³ Louis Dorus (1812-1896). Flautista, profesor y compositor francés. Fue el primero en adoptar la flauta cilíndrica de metal en Francia (Giannini 1993: 139).

¹⁵⁴ Probablemente se trate de Cornelio Vidal da Cunha (1821-1883), también de Bahía quien, de acuerdo con Vincenzo Cernichiaro, gozó de reputación como distinguido flautista. (Vincenzo Cernichiaro, *Storia*

Briccialdi, a cuya escuela mi amigo pertenece, pues vuestras composiciones, como las de él, son las que hacen sobresalir todas las ventajas, todo el poder mágico de que es capaz una flauta. Briccialdi puede ser considerado el regenerador de la música de flauta, porque antes de él nadie había reparado en el inmenso y prodigioso efecto de los cantos arpegiados simultáneamente, produciendo la ilusión de representar un instrumento por dos.

Le pido pues que me mande todo cuanto fuera escribiendo, dado el placer que me causaron todas sus composiciones. Mándeme también alguna de las composiciones de un flautista compatriota suyo que allí se encuentra, en caso de ser ellas como las tuyas, las de Breccialdi (sic), E. Krakamp, F. Pizzi y Romanino,¹⁵⁵ y otros de los que tengo noticia. Sería de desear que V.S. midiese fuerzas con ese competidor, para que el público pudiese aquilatar el mérito de ambos. Adiós.

Disponga de su amigo agradecidísimo.

Dr. Francisco Antonio de Araujo.¹⁵⁶

Desde Brasil, Malavasi se dirigió a Montevideo y luego a Buenos Aires, actuando en esta ciudad junto al afamado pianista Sigmund Thalberg (1812-1871).¹⁵⁷ De manera que, con todos estos informes, era justificada su llegada a Santiago en medio de no poca expectación. En la capital chilena fue contratado por la empresa del Teatro La República, que anunció su primer concierto para el día 19 de abril.¹⁵⁸ En el programa del “Gran concierto vocal e instrumental” interpretaría el *Divertissement sobre motivos de Lucrecia Borgia*, *Fantasia para flauta sobre motivos de Lucia de Lammermoor*, obras de su autoría, y *Variaciones Fantasticas sobre el Carnaval de Venecia*, esta última probablemente de Giulio Briccialdi (1818-1881), su op. 78, publicada en 1854,¹⁵⁹ lo que constituiría su primera audición en Chile. *El Ferrocarril* publicó la siguiente crónica del concierto:

Della Musica nel Brasile, dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925). Milano: Fratelli Riccioni. 1926, p. 514).

¹⁵⁵ Amplia información sobre estos y otros importantes flautistas y compositores italianos que adoptaron el nuevo sistema, en Petrucci (2012: 30-62).

¹⁵⁶ *El Correio Mercantil*, 19 de abril de 1853, p. 1. (Traducción del autor). Según Cernicchiaro, Francisco Antonio de Araujo fue un abogado destacado y un “flautista egregio”. Falleció también en Bahía hacia 1878. (Cernicchiaro, *Storia Della Musica nel Brasile*, 514).

¹⁵⁷ Ramírez Céspedes, «El flautista italiano Achille Malavasi...», 63.

¹⁵⁸ *El Ferrocarril*, 17 de abril de 1856, p.3.

¹⁵⁹ Gian-Luca Petrucci, *Giulio Briccialdi: Il Principe dei Flautisti* (Varese, Italia: Zecchini Editore, 2018), 321.

La divina flauta del señor Malavasi nos absorvía completamente, derramando en nuestros oídos tan sublimes melodías, que necesitábamos de un poderoso esfuerzo para desertar del éxtasis, y coronar de aplausos la habilidad y el talento de este artista modelo.

Malavasi hace con la flauta, lo que Sivori con el violín, lo que Herz en el piano. Toca aquel instrumento con la mayor perfección, sus dulces notas conmueven el alma, la arroban, la electrizan.

Los temas de *Lucrecia*, *Lucia* y *Carnaval de Venecia* que sucesivamente tocó en los tres actos del concierto, fueron a cual más bellos y mejor ejecutados. En los dos primeros, nos dio a conocer que era un distinguido artista, en el último, nos reveló un verdadero genio musical.¹⁶⁰

Su segunda actuación en la capital se verificó el 22 de abril,¹⁶¹ en donde interpretó *Gran fantasía sobre temas de Los Puritanos*, *Gran fantasía sobre el final de Norma* y *Souvenir D'Espagne*, *fantasía sobre el Jaleo de Jerez*. *El Ferrocarril* señaló:

“Los armoniosos sonidos que hace salir de su flauta, las suaves notas que produce sin esfuerzo alguno, han colocado a Malavasi entre los artistas más célebres de Europa, que tocan en aquel instrumento.”¹⁶²

Desde luego, esto es una exageración producida tal vez por el entusiasmo de sus actuaciones, pues el flautista italiano no desarrolló una carrera en Europa.¹⁶³

Su tercera y última presentación en Santiago fue en su beneficio y se produjo el sábado 10 de mayo.¹⁶⁴ En esa ocasión Malavasi interpretó la *Fantasía sobre temas de La Favorita*, obra suya, *Duetto concertante para flauta y piano sobre motivos de Los Foscari*, probablemente de Briccialdi,¹⁶⁵ acompañado por Alaide Pantanelli y *Variaciones para flauta sobre el motivo chileno La Zambacueca*, también de su autoría. Esta última pieza “produjo particularmente un entusiasmo frenético entre los

¹⁶⁰ *El Ferrocarril*, 21 de abril de 1856, p. 3, c. 4.

¹⁶¹ *El Ferrocarril*, 22 de abril de 1856, p. 3, c. 6.

¹⁶² *El Ferrocarril*, 24 de abril de 1856, p. 3, c. 3.

¹⁶³ Véase Ramírez Céspedes, «El flautista italiano Achille Malavasi...».

¹⁶⁴ *El Ferrocarril*, 10 de mayo de 1856, p. 3, c. 6.

¹⁶⁵ La obra consta con este nombre en el catálogo de obra de Briccialdi (Petrucci, *Il Principe*, 260). Véase p. 174.

espectadores, lo que hacía bailar a algunos aficionados en sus asientos.”¹⁶⁶ Es presumiblemente en Santiago de Chile en donde Malavasi compuso la única pieza suya de la que sabemos su ubicación. Se trata del *Valse brillante sobre el Trovador de Verdi*, para piano, dedicada a Alaide Pantanelli, editada y publicada en Santiago por Eustaquio Guzmán.¹⁶⁷

A finales de mayo se trasladó a Valparaíso. En la ciudad porteña ofrecería cuatro conciertos más, el primero de los cuales se programó para el 27 de ese mes en el Salón de la Filarmónica. En él interpretó *Lucrecia Borgia*, *Lucia de Lammermoor* y *el Carnaval de Venecia*.¹⁶⁸ El segundo tuvo lugar el 7 de junio anunciándose *Souvenir de la ópera Favorita*, con acompañamiento de orquesta, de la que se desconoce su autor,¹⁶⁹ *Fantasia sobre motivos de La Sonnambula*, en la que se dice que Malavasi ejecutaría “una cadencia a flauta sola, produciendo el efecto del canto con acompañamiento”¹⁷⁰ y, nuevamente, la *Zambacueca*. El tercer concierto, verificado tres días después, incluyó *Potpourri sobre motivos de la Sonnambula y de los Masnadieri*, que le podría pertenecer, pero no es posible determinarlo; *Divertissement sobre motivos de la ópera Norma, ah! Bello a me ritorna*, que tampoco se le puede atribuir y el *Souvenir D’Espagne*.¹⁷¹ De este concierto la crítica señaló:

En sus manos la flauta es otro instrumento, mas suave, mas dulce, mucho mas sonoro y argentino que la flauta común; sin esfuerzo aparente supera las mayores dificultades; casi sin tomar aliento, toca por un largo espacio de tiempo sin que parezca por esto fatigado; su embocadura es tan suave, que no se percibe ese resoplido tan conocido cuando se toca la flauta. Es sin disputa uno de los grandes flautistas que existen, una notabilidad de primer orden, que debería ser mejor apreciada y mas dignamente remunerada.¹⁷²

¹⁶⁶ *El Ferrocarril*, 13 de mayo de 1856. p.3.

¹⁶⁷ Achille Malavasi, *Valse brillante sobre el Trovador de Verdi*. (Santiago de Chile: Editada por Eustaquio Guzmán, c.1856). La partitura consta en el Archivo Histórico del Seminario Conciliar de Santiago y fue facilitada a este autor mediante su digitalización.

¹⁶⁸ *El Mercurio de Valparaíso*, 27 de mayo de 1856, p. 2.

¹⁶⁹ Podría pertenecer a Malavasi, puesto que en Brasil había ejecutado *Fantasia sobre temas de La Favorita*, de su autoría (*El Correo Mercantil*, 29 de noviembre de 1852, p. 4).

¹⁷⁰ *El Mercurio de Valparaíso*, 5 de junio de 1856, p. 3. Podría tratarse tanto de una obra propia como de los opus 11 o 63 de Briccialdi, en donde constan bajo un título muy similar (Petrucci 2001: 277-8). Respecto de la cadencia, bien podría haber sido un preludio compuesto por Malavasi.

¹⁷¹ *El Mercurio de Valparaíso*, 10 de junio de 1856, p. 3.

¹⁷² *El Mercurio de Valparaíso*, 11 de junio de 1856, p. 3.

Su concierto de despedida de Valparaíso, y de Chile, se efectuó en 27 de junio, y en él interpretó las fantasías de *sobre temas de Los Puritanos* y *sobre un tema escocés*, de las que no se especifica autor; *sobre motivos de Norma*, de su composición,¹⁷³ y *El Carnaval de Venecia*.¹⁷⁴ A continuación, seguiría camino hacia Lima, Perú, a donde arribará a mediados de julio de 1856.¹⁷⁵

Es interesante advertir que los datos biográficos más completos acerca de Malavasi a lo largo de toda su carrera, conocidos hasta la fecha, sean aquellos consignados precisamente en Chile. En efecto, *El Mercurio de Valparaíso* publicó dos extensas columnas en donde se hace un recorrido de toda su travesía iberoamericana hasta esos momentos.¹⁷⁶ Las actuaciones de Achille Malavasi en Chile representan las primeras en donde la flauta conseguía una recepción al nivel del violín o el piano. No tenemos conocimiento de que Malavasi haya tenido contacto con el profesor Oliva o de tipo pedagógico con los alumnos de éste, pues la única información que disponemos en este sentido es su contacto con Ruperto Santa Cruz, a quién el virtuoso italiano enseñó. Pero, en cualquier caso, es del todo probable que Santa Cruz no fuese el único flautista que recibiera lecciones de Malavasi, pues este se caracterizaba por impartirlas, y además hacerlo tanto para la flauta moderna como para las de antiguo sistema.¹⁷⁷

Luego de las presentaciones de Malavasi, se consignan en el curso de la siguiente década varias actuaciones solistas de la flauta, tanto de intérpretes extranjeros como chilenos, las cuales aportan para una percepción más amplia del contexto al que estamos abocados.

1.5 Otros hitos relevantes de interpretaciones flautísticas en Chile hasta 1869

En 1862 actuó en el país otro italiano, Rafael Garibaldi. Estaba establecido en Lima en donde se desempeñaba en el Teatro de la Ópera de esa ciudad.¹⁷⁸ Actuó en el Teatro de Copiapó en febrero de ese año en un concierto en que intervino como solista acompañado

¹⁷³ La misma pieza fue ejecutada en Rio de Janeiro en 1852 (*El Correio Mercantil*, 31 de janeiro de 1852, p. 4), y 1853 (*El Correio Mercantil*, 4 de febrero de 1853, p. 4), especificando la autoría de Malavasi.

¹⁷⁴ *El Mercurio de Valparaíso*, 25 de junio de 1856, p. 3.

¹⁷⁵ Rodolfo Barbacci, «Apuntes para un Diccionario Musical Biográfico Peruano». *Fénix Revista de la Biblioteca Nacional del Perú*, n° 6, pp. 414-510. (1949), 472.

¹⁷⁶ *El Mercurio de Valparaíso*, 27 de junio de 1856, p. 2, c. 6 y p. 3, c. 1.

¹⁷⁷ Ramírez, «El flautista italiano Achille Malavasi...», 61-63.

¹⁷⁸ Barbacci, «Apuntes...», 458.

de orquesta y también por piano, junto al pianista francés, radicado en el país, Henri Billet.¹⁷⁹ El corresponsal de *El Mercurio de Valparaíso* en Copiapó comentó:

En una de las funciones teatrales, se exhibió D. Rafael Garibaldi, flautista italiano, y mui notable por la habilidad y perfección con que toca ese instrumento. Ejecutó algunas piezas acompañado en piano por el Sr. Billet y por toda la orquesta. El público ha hecho justicia al talento del artista¹⁸⁰

Cinco meses más tarde, el sábado 12 de julio, Garibaldi se presentó en una soirée musical en una residencia particular en Valparaíso junto a otro flautista “compañero suyo”.¹⁸¹ Garibaldi interpretó en aquella velada, además de dúos de flautas con su colega, “unas variaciones tan buenas como difíciles”. El cronista describe con bastante intuición la interpretación flautística de Garibaldi, diciendo que “no podría exigírsele sacase [al instrumento] más partido”.

Toca con facilidad y las notas que saca de la flauta son bien robustas; las ligadas, suaves y mui agradables, y en todo el conjunto deleita, encanta con su música sublime. Si el público le oyese tocar, veria que, lejos de exajerar, no le damos la importancia que tiene. Pero parece que piensa dar un concierto, según hemos sabido, y entonces estaremos ciertos que todos los espectadores se convertirán en otros tantos de sus admiradores. Deseamos, pues, al señor Garibaldi un buen éxito en su funcion, como premio a sus talentos musicales.¹⁸²

Al día siguiente de esta crónica, se anuncia que Garibaldi pensaba ofrecer una actuación, junto a artistas locales y aficionados, el próximo día jueves 17 de julio en el salón de la 3ª Compañía de Bomberos de Valparaíso.¹⁸³ El concierto tuvo que posponerse, llevándose a efecto, finalmente, el domingo 20 de ese mes.¹⁸⁴ El programa anunciado en *El Mercurio de Valparaíso* es interesante por lo variado de las obras y por sus participantes, entre los que se cuentan, entre otros, al barítono italiano Henry Lanza (1810-1869), al guitarrista catalán Buenaventura Bassols i Soriano (1812-1868) y una

¹⁷⁹ *El Mercurio de Valparaíso*, 25 de febrero de 1862, p. 2, c. 4.

¹⁸⁰ *El Mercurio de Valparaíso*, 25 de febrero de 1862, p. 2, c. 4.

¹⁸¹ *El Mercurio de Valparaíso*, 14 de julio de 1862, p. 3, c. 2.

¹⁸² *El Mercurio de Valparaíso*, 14 de julio de 1862, p. 3, c. 2.

¹⁸³ *El Mercurio de Valparaíso*, 15 de julio de 1862, p. 3, c. 3.

¹⁸⁴ *El Mercurio de Valparaíso*, 19 de julio de 1862, p. 3, c. 4 y c. 6.

joven violinista y pianista chilena, Josefina Filomeno. Entre las piezas interpretadas por Garibaldi se cuentan *Gran fantasía para flauta sobre motivos de la ópera Norma*, obra suya; *Duo de guitarra y flauta, sobre motivos de la ópera El Pirata*, “del maestro Bellini”, acompañado por Bassols; *Gran duo para dos flautas, sobre motivos de la ópera Guillermo Tell*, junto con “el señor Astengo”, de quien no tenemos información, y *Recuerdo de Nápoles, fantasía brillante para flauta*, de su autoría.¹⁸⁵ Garibaldi se trasladó a Santiago, en donde el 31 de julio es anunciado por *El Ferrocarril*.¹⁸⁶ En Santiago actuó, muy probablemente, en una tertulia de Isidora Zegers, como lo sugiere una firma del artista italiano en el *Álbum* de la soprano.¹⁸⁷

Otro intérprete en el instrumento que ofreció conciertos durante la década de 1860 fue Lorenzo Auda, “célebre flautista” italiano radicado en Valparaíso desde 1862. Es posible que haya formado parte de la orquesta del Teatro de la Victoria durante el tiempo que permaneció en esa ciudad. El 8 de julio de 1862 participó en un concierto en el Club Dramático Musical de Valparaíso en el que se anunció la ejecución de unas *Variaciones brillantes sobre un aire alemán (Du, du, liegst wir am Herzen)* “ejecutadas en la flauta por el Sr. Laurent Auda, artista italiano”¹⁸⁸ La crónica periodística aparecida al día siguiente en *El Mercurio de Valparaíso* es interesante por la riqueza de detalles técnicos que en ella se manifiestan respecto de la ejecución, lo que revela un buen conocimiento del tema por parte del cronista, algo más allá de la mera descripción intuitiva:

.. El Sr. Auda. es de lo mejor que hemos oído: tiene una magnífica embocadura, que le permite sacar notas llenas y potentes, o suaves y limpias como los melodiosos gorjeos de una avecilla. Su ejecución es admirable, porque se le ve jugar los dedos con una habilidad nada comun.

Es un buen artista que no ha dejado duda de la buena reputacion que debe haber gozado en Europa, por mas que su modestia le aconseje ocultarla. El público supo apreciarle su talento, pues repetidas veces lo aplaudió con entusiasmo, y al concluir las variaciones, le llamó a la escena en demostracion de lo satisfecho que quedaba. Ojalá el Sr. Auda se estableciese en Valparaíso, y se propusiese dar lecciones, porque

¹⁸⁵ *El Mercurio de Valparaíso*, 19 de julio de 1862, p. 3, c. 6.

¹⁸⁶ *El Ferrocarril*, 31 de julio de 1862. p.3, c.2

¹⁸⁷ *Álbum de Isidora Zegers de Huneeus*, (Santiago de Chile: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2013), 78.

¹⁸⁸ *El Mercurio de Valparaíso*, 8 de julio 1862, p. 3, c. 5.

le aseguraríamos un buen número de discípulos, que atraería con las melodías y prodigios de su instrumento.¹⁸⁹

Se consigna una segunda actuación de Auda en el Teatro Municipal de Santiago cuatro años después, el 23 de octubre de 1866, en un concierto en beneficio de la *prima-donna* de la compañía lírica Marietta Mollo. En la oportunidad, *El Independiente* anunció unas “*Variaciones sobre motivos de la ópera Norma* para flauta i piano, ejecutadas por el profesor don Lorenzo Auda i la beneficiada.”¹⁹⁰ En la crónica del concierto, escrita dos días después, se puede leer: “Oímos en seguida un magnífico duo, sobre motivos de la ópera Norma, i ejecutado en la flauta por el distinguido profesor Auda, con acompañamiento de piano por la beneficiada.”

Las actividades de Auda como profesor y concertista parecen haber sido nutridas en Valparaíso, en donde probablemente fue, como está dicho, parte de la orquesta del Teatro de la Victoria. Auda falleció en mayo de 1869 y se da cuenta de ello en la revista *Las Bellas Artes*, en donde se señala escuetamente que “[H]a muerto en Valparaíso el célebre flautista N. Auda” (sic).¹⁹¹ Vivió en Chile, en consecuencia, alrededor de siete años y, como se puede ver, la solicitud del cronista de *El Mercurio de Valparaíso* que le instaba a permanecer en Valparaíso tuvo buena acogida. Si Santa Cruz tuvo contacto con Garibaldi o Auda no tenemos noticia. Sin embargo, se puede decir que ambos artistas contribuyeron a la representación flautística en el país.

Por último, cabe reseñar otras dos presentaciones de flautistas chilenos. El 28 de diciembre de 1859, en el marco de las premiaciones anuales del Conservatorio Nacional, actuó como solista Raimundo Martínez, alumno de Oliva. Interpretó unas *Variaciones para flauta*, de la cual no disponemos detalles.¹⁹² Otra actuación interesante es la de Calixto Guerrero Larraín (1845-1892), quien participó en un “Gran concierto de beneficencia a favor de La Casa del Buen Pastor”, el 22 de agosto de 1863 en el Teatro Municipal de Santiago.¹⁹³ Se presentó con una *Fantasia sobre motivos de la ópera*

¹⁸⁹ *El Mercurio de Valparaíso*, 9 de julio de 1862, p. 3, c. 2.

¹⁹⁰ *El Independiente*, 21 de octubre de 1866, p. 2, c. 3.

¹⁹¹ *Las Bellas Artes*, 24 de mayo de 1869, p. 67.

¹⁹² Pereira Salas, *Historia de la Música en Chile*, 100.

¹⁹³ *El Ferrocarril*, 21 de agosto de 1963, p. 3, c. 4. Sobre Calixto Guerrero Larraín véase Pereira Salas, *Historia de la Música en Chile*, 171; Pedro Pablo Figueroa, *Diccionario Biográfico de Chile* (Tomo 2. Santiago de Chile: Imprenta y Encuadernación Barcelona, 1897), 76.

Guillermo Tell, de Raffaello Galli (1824-1889), acompañado en piano por José María Pozo.

Este fue el contexto propiamente flautístico que antecedió al surgimiento de la figura del flautista Ruperto Santa Cruz. Si bien se verifica claramente un cambio a partir de la llegada de Achille Malavasi, esto no significa que lo anterior no haya aportado a la idea de la flauta como instrumento de relevancia artística. Al contrario. Los esfuerzos de Zapiola, Oliva, Zegers y muchos otros durante la primera mitad del siglo, tuvieron la virtud de allanar el camino hacia una modernidad musical que se entendía, por las condiciones socioculturales y económicas de la época, difícil de consolidar. No obstante, ya hacia finales de la década de 1850 comenzó a verse un espacio de desarrollo para la autonomía profesional en el campo de la música, camino que emprenderá Ruperto Santa Cruz.

2. “LOS RECUERDOS ARTÍSTICOS DE NUESTRA JUVENTUD”: SURGIMIENTO Y CONSOLIDACIÓN DE LA CARRERA FLAUTÍSTICA DE RUPERTO SANTA CRUZ, 1856-1866

2.1 Nacimiento y familia

La pesquisa acerca de la fecha de nacimiento de Ruperto Santa Cruz ha encontrado obstáculos difíciles de sortear, dado que presenta inconsistencias entre la información histórica y los hallazgos documentales. En primer lugar, la propia rúbrica del flautista chileno en sus publicaciones a partir de 1877,¹⁹⁴ junto con las reseñas biográficas de P. P. Figueroa de 1888¹⁹⁵ y 1901,¹⁹⁶ nos dicen que su nombre completo fue Ruperto Santa Cruz Henríquez y que nació, de acuerdo con Figueroa, en Santiago de Chile en 1840. Estos datos fueron refrendados por Lavín en 1945¹⁹⁷ y por Pereira Salas en varias de sus obras,¹⁹⁸ replicándose la misma información en diversos textos posteriores.¹⁹⁹ Sin embargo, las investigaciones en el Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago (en adelante AHAS) arrojaron la inexistencia de una partida de nacimiento, o bautismo, bajo ese nombre en 1840 o incluso alrededor de este año. Sí se halló, en cambio, un documento de 1838, correspondiente a la Parroquia El Sagrario de la capital, en la que consta la siguiente inscripción:

José Ruperto Santa Cruz Silva. (26.3.1838)

En beinte y seis de marzo de mil ochocientos treinta y ocho, mi Teniente bautizó puso óleo y chrisma a José Ruperto de un día, hijo lejítimo de Seledonio Santa Cruz

¹⁹⁴ *Ejercicios preparatorios para el estudio del piano*, 1877, *Álbum Musical Patriótico*, 1880-1891 y *Ecos Melódicos Americanos*, 1890, obras que son analizadas en el Capítulo 5. Tanto en las obras publicadas con anterioridad a 1877, la polka *La Esperanza de Chile*, de 1861 y el vals *Franklin, el republicano*, de 1863, como en los insertos en sus periódicos, firma únicamente Ruperto Santa-Cruz, sin segundo apellido.

¹⁹⁵ Pedro Pablo Figueroa, *Diccionario Biográfico General de Chile (1550-1887)*. Segunda edición. (Santiago: Imprenta “Victoria”, de H. Izquierdo y Ca., 1888), 488.

¹⁹⁶ Pedro Pablo Figueroa, *Diccionario Biográfico de Chile*. Cuarta edición. (Tomo 3. Santiago de Chile: Imprenta y Encuadernación Barcelona, 1901), 223.

¹⁹⁷ Carlos Lavín, “Ruperto Santa Cruz Henríquez». *Vida Musical*, I/nº1, 1945, s/n.

¹⁹⁸ En su *Biobibliografía* (112) Pereira Salas escribe Ruperto Enrique Santa Cruz, lo que claramente es un error.

¹⁹⁹ V. gr., Cristian Guerra, “Santa Cruz Henríquez, Ruperto”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 6. (Madrid: SGAE), 721. Juan Pablo González y Claudio Rolle, *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950* (Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad Católica de Chile, 2005), 121.

y Juana Silba. P.P. Dn José Ormaza y Doña María Santa Cruz. Deg doi fé. José Miguel de la Concha.²⁰⁰

El nombre del padre consignado en este documento, Seledonio (Celedonio), coincide con el que se declara en la partida de matrimonio de Ruperto Santa Cruz y Lucila Anguita, celebrado en la ciudad de Los Ángeles el 29 de octubre de 1870, pero no así con el apellido de la madre, pues en éste aún se apunta Henríques (sic), no Silba (sic):

Ruperto Santa Cruz con Lucila Anguita. (Matrimonio, 29.10.1870)

En la parroquia de Los Ángeles a veintinueve de octubre de mil ochocientos setenta, previa las diligencias de estilo. Después de obtenida la dispensa de las tres proclamas otorgada por el I. S. O. Dr.²⁰¹ Don José Hipólito Salas Case a ‘Don Ruperto Santa Cruz natural de Santiago i avecindado en este tres años, mayor de edad, legitimo de los finados don Celedonio i de Doña Juana Henríques, con Lucila Anguita de este Curato, legítima del finado Don José Manuel i Doña Aniceta Anguita. Fueron testigos Don Emilio Zúñiga i Doña Mercedes Gilabé= Berir, de que doi fé—José María Lagos (firma c.v.).²⁰²

Este certificado podría zanjar el asunto respecto de los dos apellidos del músico, Santa Cruz Henríquez, pero la cuestión va a persistir debido a que en él se mantiene, como está dicho, el nombre del padre, Celedonio, algo que difícilmente puede ser casual.²⁰³ Un tercer certificado que puede dilucidar el año de su nacimiento es el de su partida de defunción, acaecida el 24 de abril de 1906.²⁰⁴ En él, fechado el 25 de abril, aún cuando se consignan los apellidos de su padre como Santa Cruz y el de su madre como Henríquez,²⁰⁵ se da también su edad al momento de su muerte, 68 años, información entregada con toda seguridad por su esposa Lucila. Esto indica que habría nacido en 1838, lo cual es coincidente con la inscripción de bautismo presentada más arriba.

²⁰⁰ AHAS. Nacimientos. Parroquia El Sagrario. 26 de marzo de 1838. Libro 43, página 18. Microfilm 1001.19.

²⁰¹ Ilustrísimo Señor Obispo Doctor.

²⁰² AHAS. Matrimonios, Los Ángeles, BioBío. 29 de octubre de 1870, Ruperto Santa Cruz con Lucila Anguita. Libro 6, página, 826.

²⁰³ La revisión de archivos en el AHAS no arrojó otra partida de nacimiento con un padre Celedonio Santa Cruz y un hijo José Ruperto o Ruperto.

²⁰⁴ Registro de Defunciones Departamento de Santiago, Recoleta. 25 de abril de 1906, Ruperto Santa Cruz Henríquez. Número de certificado 1125.

²⁰⁵ En la partida de defunción, hay un evidente error en el nombre del padre, pues se anotó Crispulo.

Si esta partida de bautismo corresponde, en efecto, a la del flautista, debemos asumir que, por alguna razón que desconocemos, Ruperto Santa Cruz reemplazó su segundo apellido Silva por Henríquez. A partir de aquí se abre un margen amplio de conjeturas las que, desde luego, van más allá de los alcances de este trabajo. De cualquier manera, a partir de estos antecedentes podemos inferir que la identidad completa de su padre fue Celedonio del Carmen Santa Cruz González, bautizado en la Parroquia El Sagrario de Santiago de Chile el 22 de marzo de 1813, hijo de Joaquín Santa Cruz y Rosa González.²⁰⁶ Y el de su madre, Juana Silva o Juana Henríquez, de quien (o quienes), no disponemos de informaciones.²⁰⁷

Por las razones expuestas, nos hemos inclinado a dar por fecha de su nacimiento el 25 de marzo de 1838, razones que podemos resumir en:

- a. Inexistencia de partida de nacimiento de un individuo llamado Ruperto Santa Cruz Henríquez en 1840 u otro año alrededor de éste.
- b. El nombre del padre, Celedonio, documentado en su partida de nacimiento y matrimonio.
- c. Información de su edad en su documento de defunción del 26 de abril en 1906, 68 años, lo que señala que nació en 1838.

Como se ha dicho antes, el músico solo comienza a escribir dos apellidos en 1877. Antes de ese año, sus muchas rúbricas en periódicos de Santiago y provincias no lo incluyen. Pero si bien éste es un dato que merecería atención, difícilmente a partir de aquí, al menos hasta este momento, se podrían sacar conclusiones concretas.

Por otra parte, existe otro indicio interesante, que está relacionado con su ascendencia por parte de padre. Se refiere a Francisco de las Mercedes Santa Cruz González, hermano de Celedonio, nacido el 17 de septiembre de 1804.²⁰⁸ Fue un educador

²⁰⁶ AHAS. Nacimientos, Parroquia El Sagrario, Santiago de Chile. 22 de marzo de 1813, Celedonia del Carmen (sic) Santa Cruz González, hijo de Joaquín Santa Cruz y Rosa González. Microfilm 797, 301. (Véase también: Chile, bautismos, 1585-1932", database, FamilySearch (<https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:FJVV-Q3J>): Celedonia del Carmen Santa Cruz, 1813).

²⁰⁷ En este punto, resulta en extremo complejo sincronizar la investigación de la madre a partir de dos nombres distintos. Por otra parte, debemos señalar que aún hay que enfrentar un último obstáculo. El 3 de febrero de 1837, Celedonio Santa Cruz González se casó con Juana Jofré Portus (Matrimonios, Parroquia El Sagrario. 3 de febrero de 1838. L.9, p.58), de quien no teníamos referencia alguna, por lo que nuevamente son posibles muchas suposiciones. Esperamos que ulteriores investigaciones arrojen luz sobre este asunto.

²⁰⁸ AHAS. Bautismos, Parroquia El Sagrario, Santiago de Chile. 17 de septiembre de 1804, Francisco de las Mercedes Santa Cruz (sic), hijo de Joaquín Santa Cruz (sic) y Rosa Gonsales (sic) Microfilm 797, 300. (Véase también: Chile, bautismos, 1585-1932", database, FamilySearch (<https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:FJT6-YFQ>). Francisco de las Mercedes Santa Cruz, 1804).

destacado y una reseña biográfica suya fue incluida el *Diccionario* de P. P. Figueroa en 1901. En ella se dice que Francisco Santa Cruz fue profesor y militar y que “[E]n 1828 combatió en defensa del gobierno constitucional del general Pinto”. Más adelante añade que, a partir de 1834, “se dedicó a la enseñanza primaria [...] siendo nombrado preceptor de la escuela pública de Renca”²⁰⁹ En 1850 la Universidad de Chile lo distinguió “con un diploma y una medalla de oro, en mérito de ser el mejor preceptor del departamento de Santiago.”²¹⁰ Una primera información disponible es que, ambos, Francisco y Ruperto Santa Cruz, figuran como fundadores del Partido Radical en 1863,²¹¹ un hecho que lejanamente puede ser fortuito. Por el contrario, con toda seguridad se trata de tío y sobrino quienes, compartiendo un interés por lo público desde una inclinación fuertemente progresista, participan en este evento. En segundo término, la vocación por la enseñanza. Estrechamente unida al ideal republicano, la educación representaba en esta época el fundamento de la nueva sociedad.²¹² El carácter de las actividades de Ruperto Santa Cruz irá directamente en esta línea, siendo del todo probable, por tanto, que, en su entorno familiar, y del cual su tío Francisco puede ser solo una muestra, se haya cultivado el saber ilustrado y el pensamiento crítico y libertario, elementos indispensables para comprender el talante letrado del flautista.

En definitiva, esta matriz fuertemente republicana, alimentó desde sus años de niñez y adolescencia la vocación por la educación y la contribución a la patria, proporcionándole un capital cultural importante, el cual él, a su vez, plasmará en sus aportaciones como intérprete, compositor, profesor y publicista.

2.2 Formación musical: el piano, la flauta y Malavasi.

Las informaciones disponibles acerca de la formación musical de Ruperto Santa Cruz son, hasta la fecha, extremadamente escasas y provienen originariamente, como se ha dicho en la Introducción, de las reseñas biográficas ofrecidas por Figueroa. En la primera

²⁰⁹ Figueroa, *Diccionario Biográfico de Chile*, 222-223.

²¹⁰ Figueroa, *Diccionario Biográfico de Chile*, 223.

²¹¹ Cristian Gazmuri, *El “48” chileno. Igualitarios, Reformistas, Radicales, Masones y Bomberos* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria. S. A., 1999), 132.

²¹² Sol Serrano, Macarena Ponce de León y Francisca Rengifo, *Historia de la Educación en Chile (1810-2010)*. Tomo I *Aprender a Leer y escribir (1810-1880)*. Santiago: Taurus. 2013. [versión Kindle. Descarga previo pago]. <https://www.amazon.com/Historia-Educación-Chile-1810-Aprender-ebook/dp/B00GXJRLWM>. Específicamente véase de este libro el Capítulo II, «Una nueva comunidad política».

de ellas, el historiador solo indica escuetamente que “se educó en el Conservatorio Nacional de Música”,²¹³ lo que obliga deducir varios hechos. Es lógico suponer que en esta institución fue alumno de piano y de flauta, y que de esta última solo pudo recibir lecciones a partir de 1853, como se ha visto en el capítulo anterior. Si esto fue así, su profesor de flauta tuvo que ser Oliva y, el instrumento en el que comenzó, uno de antiguo sistema. En cuanto al piano, la deducción es similar, y varía únicamente en el sentido que la oferta de profesores era más amplia. Desde 1849 hasta 1855 el profesor de piano en el Conservatorio Nacional había sido su director, Desjardin. A partir de este año, asume la dirección del establecimiento, junto con la enseñanza del piano, el compositor y pianista alemán Tulio Eduardo Hempel (1823-1892),²¹⁴ siendo plausible que Santa Cruz recibiese la enseñanza del piano, y también de la composición, de ambos. Además, en el Conservatorio también debió ser alumno de Zapiola en teoría y solfeo, así como también recibir lecciones de canto e integrar el coro, secciones obligatorias que impartía Desjardin.²¹⁵ Especialmente interesante en este contexto es el inicio de su relación con Tulio Eduardo Hempel, la que se extenderá por décadas y que influirá en su desarrollo musical.²¹⁶

De su formación como flautista, la única información concreta que poseemos es la que nos da Figueroa: “Hizo sus primeros estudios musicales bajo la dirección del maestro italiano Aquiles de Malavasi, dedicándose con especialidad a la flauta...”²¹⁷ Sin embargo, a pesar de la claridad de la cita, no resulta del todo admisible que “sus primeros estudios musicales”, es decir, en la flauta, puesto que se refiere a Malavasi, los haya efectuado en 1856, ya que aquello implicaría que, a tan solo meses de haberse iniciado en el instrumento, habría pasado a integrar la orquesta de la ópera. En efecto, Figueroa más adelante señala: “[M]ui joven formó parte de la orquesta del antiguo *Teatro de la República...*” hecho que es refrendado por las informaciones de la prensa santiaguina de la época, como se verá en el subcapítulo 2.4. De manera que estamos más inclinados a

²¹³ Figueroa, *Diccionario Biográfico de Chile*, 223.

²¹⁴ Sandoval, *Reseña Histórica*, 10; Guarda e Izquierdo, *La Orquesta en Chile*, 48.

²¹⁵ Pereira, *Historia*, 93 y siguientes.

²¹⁶ Tulio Eduardo Hempel nació en Ghera, Alemania, y había llegado a Chile en 1840. Su aporte a la ópera y la música de conciertos en el país fue relevante, así como también su influencia en la formación de músicos en el país y en la divulgación del repertorio tanto alemán como italiano. (Guarda e Izquierdo, *La Orquesta en Chile*, 48). Además de director del Conservatorio, fue organista la Catedral de Santiago y director de la orquesta del Teatro Municipal, escenario en el cual se dio una fecunda colaboración con Santa Cruz.

²¹⁷ Figueroa, *Diccionario Biográfico de Chile*, 223.

pensar que Santa Cruz tuvo que haber comenzado antes con Oliva en una flauta de ocho llaves, y que la visita del virtuoso italiano vino a significar para él un nuevo conocimiento y horizontes del instrumento y su interpretación. Sabemos que durante su carrera Malavasi no sólo se presentaba haciendo gala de la novedad de la nueva flauta, sino que también se dedicaba a promover su utilización y a enseñarla. En Brasil, de hecho, su enorme éxito se debió a ello en buena medida. Lo mismo ocurrió en Santiago de Chile, en donde resulta del todo congruente que Santa Cruz compartiera el mismo entusiasmo demostrado por los flautistas brasileños.²¹⁸ De esta manera, no parece haber dudas de que, al poco tiempo de su contacto con Malavasi, Santa Cruz haya adquirido una Boehm, aunque no de metal ni tubo cilíndrico, como la del italiano, sino de madera y taladro cónico.²¹⁹

Este hecho es fundamental en la vida musical de Santa Cruz, pues el nuevo instrumento será la base de su propuesta artística. Propuesta que comenzará a desplegar en el nuevo Teatro Municipal de Santiago, encarnación del ideal ilustrado republicano, en cuyo escenario y espacio cultural y social Santa Cruz verá surgir y consolidar su carrera.

2.3 El Teatro Municipal de Santiago, las compañías líricas y los beneficios

Ya para la década de 1850 se comenzaba a hacer urgente la necesidad de un recinto teatral en la capital chilena que concordase con los adelantos de la joven y moderna República. A tal efecto, se encargó su diseño y presupuesto a Francisco Brunet de Baines y al ingeniero Augusto Charne,²²⁰ comenzándose las obras en 1853. Para la decoración interior, el gobierno contrató al afamado artista francés Henri Philastre, quien había alcanzado prestigio internacional decorando la Ópera de París, el Gran Teatro del Liceo de Barcelona y el Teatro Real de Madrid, entre otros.²²¹ El Teatro Municipal de Santiago se estrenó, con *Ernani*, el 17 de septiembre de 1857, “en presencia del Presidente de la República y ante unos 2500 espectadores, dominados de un loco frenesí de

²¹⁸ Ramírez, «El flautista italiano Achille Malavasi...», 62-63.

²¹⁹ Véanse pp. 165-169.

²²⁰ Pereira, *Historia*, 59.

²²¹ José Manuel Izquierdo, *El Teatro Municipal de Santiago, un escenario republicano*. Publicaciones Centro de Documentación de las Artes Escénicas. Municipal de Santiago Opera Nacional de Chile. http://www.centrodae.cl/wp_cdae/?p=3237 (Consulta: 11 de mayo de 2020).

entusiasmo”.²²² *El Ferrocarril* señaló: “reune una soberbia i pomposa ornamentación. Las decoraciones son magníficas i de un efecto sorprendente. El golpe de vista encanta i uno se siente transportado a uno de esos grandes teatros de Paris i de Italia.”²²³



Teatro Municipal de Santiago, 1857.²²⁴



Interior del Teatro Municipal, c. 1868. Vista desde el escenario.²²⁵

²²² Pereira Salas, *Historia*, 62.

²²³ *El Ferrocarril*, 22 de septiembre de 1857, citado en Izquierdo, *El Teatro Municipal de Santiago*.

²²⁴ Fotografía obtenida en Izquierdo, *El Teatro Municipal de Santiago*.

²²⁵ Reproducción obtenida en Izquierdo, *El Teatro Municipal de Santiago*.

La primera compañía lírica contratada fue la de Clorinda Corradi de Pantanelli y su esposo, el director Rafael Pananelli. Hasta entonces, se había desempeñado en el Teatro de la República, del que Pantanelli era propietario, y su calidad musical influyó en la edificación del nuevo teatro.²²⁶ A partir de 1861 la orquesta fue dirigida por Hempel y otra compañía lírica fue contratada en Lima, la que era liderada la soprano Olivia Sconcia y el barítono Aquiles Rossi-Ghelli.²²⁷ En los años posteriores, el teatro vio actuar a importantes artistas internacionales, como las sopranos italianas Constanza Manzini e Ida Edelvira o la estadounidense Elisa Biscaccianti,²²⁸ entre muchas otras, además de la chilena Isabel Martínez de Escalante, la primera cantante chilena en proyectarse internacionalmente.²²⁹ El Teatro Municipal vio a todos estos artistas, y muchos otros, hacer uso de lo que en esta época se denominó el ‘concierto en beneficio’, un tipo de función interesante para nuestro trabajo, ya que implicó alcances musicales, sociales y económicos no menores, sobre todo en el caso de intérpretes instrumentales.

La naturaleza aparentemente un tanto pedestre del tema obliga de entrada a establecer dos categorías de ‘beneficios’, como simplemente se les llamaba. La primera se refiere a una función o concierto de caridad cuyo fin era, sencillamente, ir con su recaudación en ayuda de un hospital, una escuela o de viudas desamparadas. Estos podían ser impulsados u organizados por grupos surgidos de la élite criolla, como la Sociedad de Beneficencia o la Sociedad de Instrucción Primaria, como se verá más adelante, o simplemente por las “señoritas de Santiago”.²³⁰

La segunda categoría de beneficio era distinta, pues consistía en un concierto cuyo producto tenía como destinatario al artista, quien en virtud de sus méritos, renombre o talento se hacía merecedor de él. Por lo general lo otorgaban la propia compañía lírica, volviéndose con el tiempo en un verdadero sistema dentro del cual funcionó y desplegó la actividad teatral, puesto que implicó una dialéctica artista-público que dinamizaba en

²²⁶ Véase Izquierdo, *El Teatro Municipal de Santiago*; Pereira, *Historia*, 19; Orlando Álvarez Hernández, *Ópera en Chile: Ciento ochenta y seis años de historia 1827-2013*. Santiago: El Mercurio Aguilar. (Versión Kindle). Entre 1844 y 1845, antes de la edificación del Teatro Municipal, las temporadas de ópera se efectuaron en el Teatro de la Universidad, una sala al interior de la Universidad de San Felipe en el centro de la ciudad, y en cuyo mismo sitio se construyó el Teatro Municipal. Entre 1847 y 1857 ininterrumpidamente (salvo 1854) se realizaron en el Teatro La República. Todas las temporadas de aquel periodo estuvieron a cargo de Pantanelli.

²²⁷ Pereira Salas, *Historia*, 66.

²²⁸ Sobre estas artistas véase Pereira Salas, *Historia*, 67-68, 26-27, 22-23, 251, y Álvarez Hernández, *Ópera en Chile*.

²²⁹ Pereira Salas, *Historia de la Música en Chile*, 251.

²³⁰ V. gr., *El Ferrocarril*, 22 de julio de 1860, p. 3, c. 2.

gran manera el espectáculo musical en aquella época. Fundamental es aquí el rol de la prensa que, a través de sus anuncios, críticas y crónicas promovía, realizaba o le daba trascendencia al espectáculo. El intérprete, vocal o instrumental, pasaba a situarse en el centro (literalmente) de la escena, ganando un espacio de visibilidad social en cualquier caso deseable para él. El público, por su parte, iba a ocupar también un lugar significativo, transformándose en parte del espectáculo con su asistencia, además de juez y proveedor directo de un artista específico. Como se dijo en 1859 en *El Ferrocarril*, “un beneficio es el mejor árbitro que un artista tiene para conocer la aceptación de que goza.”²³¹ Dentro de este sistema, los miembros de la compañía eran los principales ‘beneficiados’, turnándose sus principales figuras “el favor del público”. Los miembros de la orquesta lo fueron menos. El director, desde luego, estaba a la cabeza de la lista en verse agraciado, secundado, por lo general, por el primer violín. En este contexto, no era común que a otro miembro de la orquesta se le ofreciera un concierto en beneficio y, todavía más raro, a un instrumentista de viento. El flautista Santa Cruz fue distinguido con varias de estas funciones a lo largo de su vida artística, no solo en el Teatro Municipal de Santiago sino también en otros escenarios del país. Sin duda éstos, y los muchos otros conciertos que ofreció durante los primeros años de su carrera, constituyen parte importante de aquello que él, muchos años después, llamaría “los recuerdos artísticos de nuestra juventud”²³² y en los que ahora nos pasamos a enfocar.

2.4 “Primer flauta del teatro de Santiago” 1856-1864, años de posicionamiento y consagración

El 8 de diciembre de 1857, se publicó en el periódico *El Ferrocarril* de Santiago de Chile una pequeña columna en la que se reclamaba que, desde que habían comenzado las funciones de ópera en el recién inaugurado Teatro Municipal, la orquesta había mermado considerablemente su desempeño respecto de aquélla de la compañía lírica de la temporada pasada, que hasta entonces había funcionado en el Teatro de la República.²³³ El inserto, dirigido “[A] los empresarios del teatro”, decía fundamentarse en una razón de orden económico: los precios se habían mantenido en tanto que la calidad del espectáculo

²³¹ *El Ferrocarril*, 24 de noviembre de 1859, p. 3, c. 2.

²³² Véanse pp. 184, 212.

²³³ *El Ferrocarril*, 8 de diciembre de 1857, p. 2, cc. 4-5.

había descendido, de lo cual se responsabilizaba directamente a la empresa por haber “montado” la orquesta con músicos de inferior nivel que los de la compañía lírica. Se ponía como ejemplo al primer clarinete, diciendo que es “incapaz de desempeñar su parte con la debida perfección, o a lo menos, no podrá nunca hacerlo como el que habia anteriormente”. Las flautas también eran objeto de una reconvención recordando, en términos muy precisos, que

en la temporada pasada poseiamos un primer flauta bastante sobresaliente, i a quien varias veces hemos tenido el gusto de aplaudir por su maestria i brillante ejecución, mientras que el que ahora hai está mui lejos de igualar al anterior en el desempeño de su parte.²³⁴

Por último, el inserto solicitaba “remediar esas faltas, que, como público, tenemos el derecho de exigir”.²³⁵ En cuanto al aplaudido flautista ‘de brillante ejecución’, se trataba de ese joven santiaguino de 19 años que por aquel entonces comenzaba su carrera y que, como se deja ver, se había destacado ya en la orquesta de la compañía lírica del Teatro La República: Ruperto Santa Cruz. Pero el asunto del desempeño de la orquesta no terminó allí. Continuó el 6 de enero del año siguiente en otra columna en el mismo diario en la que se insistía sobre el particular. Esta vez, el reclamo se hacía en términos aun más rotundos, en especial por la primera flauta, exigiendo explícitamente su reemplazo por Santa Cruz:

Hacen ya veinte días mas o menos a que en otro artículo, pedimos algunas reformas sobre la Orquesta del Teatro, reformas facilísimas de llevarse a cabo i que ni demandan grandes gastos ni sacrificios de ningún jénero [...] como que se cambie al primer flauta Lucares por el joven Santa-Cruz, de quien tenemos pruebas suficientes para creerlo mui superior.²³⁶

A su vez, se pide que Lucares pase a ocupar el puesto de primer clarinete, “pues solo como clarinete lo hemos conocido hasta ahora, que ha dado en la *manía* de tocar la

²³⁴ *El Ferrocarril*, 8 de diciembre de 1857, p. 2, cc. 4-5.

²³⁵ *El Ferrocarril*, 8 de diciembre de 1857, p. 2, cc. 4-5.

²³⁶ *El Ferrocarril*, 6 de enero de 1858, p. 2, c. 6.

primera flauta, en cuyo instrumento, la verdad sea dicha, *no será nunca gran cosa*, por no decir nada.”²³⁷. El flautista en cuestión era Federico Lucares, alumno de Oliva, y pronto el cronista lanza contra él algo más que una crítica musical:

Si, el primer Flauta Lucares hace mui mal en no declinar de su puesto; él mejor que nadie sabe que no es *capáz* de desempeñar su parte con perfección, i sabe también que no es la primera vez que se le critica, pues en Valparaiso ha sucedido lo mismo, a tal extremo que a este propósito decía el *Mercurio* que *de los flautas* (Lucares i el 2.º flauta) *que habían en la Orquesta no se podía hacer uno regular!* No persista pues Lucares de permanecer en el lugar que ocupa; se lo aconsejamos de buena fe, i sepa que hace mui mal en no seguir los consejos que le dá un público que sabe a veces recompensar, i castigar tambien cuando encuentra a alguno que se le revela [...] Tomad en cuenta sino el mal rato que hiciste pasar al público el domingo próximo pasado²³⁸, debido a vuestra *incapacidad*, pues teniendo que tocar algunas notas entre bastidores i no *atreviéndoos a ejecutarlas* tomasteis el partido de ocultaros, mientras que el público sufría las consecuencias de *uestro conflicto*. Lucares, debía avergonzaros que el 2.º flauta haya tenido que desempeñarlo. Júzguese si tenemos razon para pedir el cambio de Lucares por el joven Santa-Cruz.”²³⁹

Lucares continuó en la orquesta en el puesto de primer clarinete, como exigían los *concurrentes*. Sin embargo, a pesar de los feroces reproches a su desempeño como flautista, no abandonó el instrumento y lo siguió enseñando, junto con el clarinete, por cerca de 40 años más en el Conservatorio Nacional.²⁴⁰ Llegó a tener una posición de cierta preeminencia dentro del círculo musical santiaguino ya que, además de su actividad de profesor en ese establecimiento hasta casi terminar el siglo, también conformó el directorio de la Sociedad Orfeón en 1869.²⁴¹

²³⁷ *El Ferrocarril*, 6 de enero de 1858, p. 2, c. 6.

²³⁸ El domingo recién pasado.

²³⁹ *El Ferrocarril*, 6 de enero de 1858, p. 2, c. 6.

²⁴⁰ Véase Sandoval, *Reseña Histórica*, 16. Según Sandoval (69), Lucares dio clases de flauta hasta al menos 1894.

²⁴¹ Luis Merino Montero, «El surgimiento de la Sociedad Orfeón y el periódico *Las Bellas Artes*. Su contribución al desarrollo de la actividad musical y de la creación musical decimonónica en Chile». En *Revista Neuma*, año 2/vol. 2. (2009), 16.

Respecto a la autoría de la crítica, ésta no puede sino corresponder a Zapiola. El tono utilizado, su lenguaje y su objeto, esto es, la idoneidad en el ejercicio del clarinete y la flauta, son elementos característicos y recurrentes del memorialista en sus artículos. Por lo demás, hasta donde se tiene conocimiento, Zapiola fue el primer musicógrafo en Chile, y en 1857 no había en el país otro músico-escritor, otro “músico letrado”,²⁴² que criticara específicamente a la orquesta ofreciendo niveles tan puntuales de conocimiento tanto de ésta, en cuanto cuerpo instrumental, como de los miembros que hacían parte de ella por aquél entonces.²⁴³ En cuanto a Santa Cruz, es del todo probable que haya pasado a ocupar, durante el resto de la temporada de 1858, el puesto de primera flauta de la orquesta del Teatro Municipal. Esto parece demostrarlo el explícito señalamiento de Zapiola, sumado al hecho de que, precisamente en esta época, se comienzan a consignar sus primeras actuaciones solistas junto a miembros de este elenco orquestal y a otros elementos destacados del círculo musical santiaguino. En efecto, a pesar de que durante 1859 y 1860 no hubo temporadas de ópera en Santiago,²⁴⁴ las presentaciones

²⁴² Guerra define al músico letrado como “compositores o intérpretes musicalmente alfabetizados (leen y escriben música) y además competentes para hablar (y escribir) sobre música” («José Zapiola como escritor...», 29).

²⁴³ Véase Guerra, «José Zapiola como escritor...»; Rondón, «Historiografía musical chilena...», (p. 119). Las semejanzas semióticas, en el tono del habla y en los contenidos de estos artículos son evidentes con los escritos de Zapiola en el *Semanario Musical*. Para reafirmar nuestra aseveración de que es Zapiola el autor de las críticas antes citadas, daremos tres ejemplos incluidos en este periódico. El primero es parte de sus fuertes críticas a la constitución del Conservatorio: “Por el honor de nuestro país i del arte, al cultivo i engrandecimiento del cual hemos contribuido en cuanto ha estado de nuestra parte, no habiamos tratado en nuestro periódico sino mui a la lijera de este establecimiento, con cuyo nombre aun no han podido atinar ciertas personas. Ellas lo nombran alternativamente, *Escuela, Academia, Orfeón i Conservatorio*. Decididamente parece que ahora se han aferrado del último, sin duda por ser el que menos le conviene; pues ciertamente no hai una ridiculez igual a la de llamar Conservatorio de música a un establecimiento en que apenas se da lecciones de canto *elemental*, es decir de *solfeo*.” (*Semanario Musical*, 29 de mayo de 1852, p. 1, c. 1). En el siguiente pasaje, dirigiéndose al director de la orquesta de la ópera Antonio Neumane, Zapiola dice: “¿Sabeis señor *Neumane* que al decir en vuestra correspondencia del *Mercurio* del 10 del corriente que es mui presumible que el artículo a que aludis, haya sido escrito por persona poco competente para avanzar un juicio sobre la materia, habeis sufrido una equivocacion? Porque aunque no tengo la pretension de ser maestro ni mucho ménos *compositor* de acompañamiento, como vos, voi a probaros que al hacer instrumentación de *I Masnadieri* habeis estado un poco distraído, sobre todo al principio de la ópera.” (*Semanario Musical*, 19 de junio de 1852, p. 3, c. 1). Por último, citaremos una crítica directa a la orquesta, con los vientos en el centro de su atención: “Podemos decir francamente que desde que hai ópera, esta es la orquesta mas inferior que hemos tenido. No hablamos de la capacidad de los que la componen; pero sí de la ausencia de varios instrumentos cuya falta no sabemos a qué atribuir. En los instrumentos de viento echamos de ménos una tercera parte del número que hemos visto de costumbre; a saber, primer oboe, segundo i flautín. Para esta supresión hemos oído dar dos razones que a nuestro juicio no son de gran valor. Se dice, por ejemplo, que no habiendo verdadero oboe, hacer desempeñar la parte de este instrumento por clarinetes, es multiplicar instrumentos de la misma especie.” (*Semanario Musical*, 17 de abril de 1852, p. 2, c. 2).

²⁴⁴ Pereira Salas, *Historia*, 66; Álvarez Hernández, *Ópera en Chile*. Sí hubo, en cambio, temporada de zarzuela y baile.

instrumentales y vocales en la capital continuaron tomando forma, entre las cuales se apuntan tres actuaciones del flautista.

La primera de ellas fue la que se anunció en *El Ferrocarril* el 17 de enero de 1859, un concierto vocal e instrumental realizado en los jardines del Hotel de Francia, en beneficio de la Sociedad de Instrucción Primaria.²⁴⁵ El programa, que esperaba ser “digno en todo de la culta sociedad de la capital”,²⁴⁶ incluía un “[S]olo de flauta ejecutado por don Ruperto Santacruz”, con el que se cerraba la segunda parte del concierto. No se dio información de qué pieza se trató ni tampoco si fue acompañada por piano u orquesta, compuesta por 19 músicos. La función comprendió también piezas orquestales y arias cantadas, además de un *solo de violín*, un *solo de clarinete* y un *dúo de pistones*, este último interpretado por Raimundo Lazo y Pedro Arenas, alumnos de Oliva.²⁴⁷

La segunda de estas actuaciones se verificó a fines de este año en una función dedicada al “maestro director Víctor Segovia”, músico español quien fuera uno de los principales introductores y promotores de la zarzuela en Chile.²⁴⁸ En el concierto, Santa Cruz participó en la *Fantasia de I Puritani*, para flauta, violín y piano.²⁴⁹ La obra pertenecía a Louis Remy, violinista ruso francés radicado en el país, primer violín de la orquesta y profesor del Conservatorio Nacional, y fue interpretada junto a éste y al propio Segovia en piano.²⁵⁰ Segovia, a través del mismo anuncio del concierto en *El Ferrocarril*, expresó: “Aprovecho esta ocasion para dar un voto de gracias a los señores Remy i Santa-Cruz por su atenta cooperación en el trabajo de mi beneficio.”²⁵¹

El tercer concierto se realizó cuatro meses después, el sábado 14 de abril, y fue una función en auxilio de la viuda del recientemente fallecido organista de la Capilla de la Catedral de Santiago, Henry Howell.²⁵² Tuvo lugar en el Salón de la Filarmónica del Teatro Municipal y en él Santa Cruz se presentó con un “Solo de flauta, de *Petiton*”,²⁵³

²⁴⁵ *El Ferrocarril*, 17 de enero de 1859, p. 3, c. 1.

²⁴⁶ *El Ferrocarril*, 17 de enero de 1859, p. 3, c. 1.

²⁴⁷ *El Ferrocarril*, 15 de enero de 1858, p. 3, c. 4.

²⁴⁸ Véase Víctor Sánchez Sánchez, «Víctor Segovia», en *Diccionario de la zarzuela: España e Hispanoamérica*, vol. 2 (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002-2003), 744-745; Manuel Abascal Brunet, *Apuntes para la historia de teatro en Chile: La Zarzuela Grande. Tomo I* (Santiago: Imprenta Universitaria, 1940), pp. 8, 27, 46.

²⁴⁹ Véase p. 176.

²⁵⁰ *El Ferrocarril*, 14 de diciembre 1859, p. 3, c. 5.

²⁵¹ *El Ferrocarril*, 14 de diciembre 1859, p. 3, c. 5.

²⁵² Véase Izquierdo, *El Gran Órgano*, 171.

²⁵³ Véase p. 175.

acompañado por la orquesta, que fue dirigida por el director y compositor inglés John White.²⁵⁴

A sus 22 años, el buen desempeño artístico de Santa Cruz provocó que su entorno lo estimulara a comenzar a dar clases. Es así como, el 11 de junio de 1860, *El Ferrocarril* publicó un anuncio titulado “Clase de flauta”, en el que se señala:

El profesor de flauta, don Ruperto Santa-Cruz, a invitación de varios jóvenes aficionados a la música, ofrece sus servicios a las personas que deseen recibir lecciones de ese instrumento, i a mas de clarinete, flageolet i flautin [...] ²⁵⁵

Y es el propio Santa Cruz quien, en el mismo periódico, invita personalmente a su curso:

A LA JUVENTUD DE SANTIAGO.

Consecuente como siempre a mis principios i deseoso de ser útil a mis compatriotas, accedo gustoso a la invitacion que me hace el señor corresponsal del “Comercio” en su correspondencia del 5 del actual, a nombre de varios jóvenes para que abra una clase de música, la que estoy dispuesto a abrir con todo gusto. Los instrumentos que enseñaré son: la flauta, el clarinete, el fragiolett [sic] i el flautin; estos dos últimos instrumentos los recomiendo particularmente para los niños de seis a diez años, pues tienen la ventaja de sacar sus sonidos sin esfuerzo ninguno, como por su pequeñez i facilidad en el aprendizaje.²⁵⁶

El anuncio informa además que los precios serán “moderados” y que las lecciones, impartidas en su clase privada, también serán extensivas a “colegios o casas particulares”. Se concluye con instrucciones para contactarse, lo que podrá hacerse “dejando sus tarjetas

²⁵⁴ Sobre John (Juan) White véase Pereira Salas, *Historia*, 118-119. El programa de este concierto se encuentra en la Biblioteca Nacional de Chile bajo el título: *Gran concierto a beneficio de la viuda de Mr. Howel, organista de la Catedral, para el sábado 14 de abril de 1860, en el salón de la Filarmónica*. [Santiago]: Impr. del Ferrocarril, [1860]. White fue el organizador del concierto, por lo que es del todo plausible que haya dirigido la orquesta.

²⁵⁵ *El Ferrocarril*, 11 de junio de 1860, p. 3, c. 1.

²⁵⁶ *El Ferrocarril*, 11 de junio de 1860, p. 4, c. 5.

en el almacén de música de los señores E. Niemeyer e Inghirami [...] el depósito de música del señor Pellegrini [...] y en la peluquería del señor Manuel Tomes, pasaje Bulnes”.²⁵⁷ Son las primeras líneas escritas por Santa Cruz que se conocen hasta ahora y podemos considerarlas el primer signo de su personalidad y temperamento, revelando una actitud que va más allá del mero aviso de clases particulares. Se puede percibir que el brío republicano y la educación, en este caso la enseñanza instrumental, no son para él cosas diferentes, lo que se advierte a través de su recomendación del flageolet y el flautín para los “niños de seis a diez años”. Este interés por la enseñanza a menores será una constante dentro de sus ocupaciones, como lo demostrará su primera publicación en 1877, de la que hemos hecho referencia, la que fue dedicada a su hija, entonces de cinco años, Lucila Anjelina Salomé.²⁵⁸

Respecto a la flauta en la que enseñaba, se trata de una de sistema Boehm. Esto lo podemos deducir a partir de su siguiente presentación solista, la cual tuvo lugar el 11 de agosto de 1860 en el Teatro Municipal, menos de dos meses después de aquel inserto. Fue una función organizada por la Junta de Beneficencia de Señoras²⁵⁹ y, en ella, Santa Cruz ejecutó junto a otro flautista de nombre Carlos Buskovic, de quien no disponemos de más datos²⁶⁰, y al director Hempel, un “Duo de flautas con acompañamiento de piano, compuesto por G. Briccialdi.”²⁶¹ Es de igual forma probable el hecho de que Buskovic la utilizara, pues también pudo recibir su conocimiento de Malavasi, aunque no tenemos información de ello.

El 23 de mayo 1861, con *La Traviata*, se reanudaron las temporadas líricas en el Teatro Municipal, con una dotación orquestal numerosa conformada por “los profesores mas distinguidos que hai en Santiago,”²⁶² y entre ellos Santa Cruz como primera flauta. Con las funciones se reiniciaban también los beneficios para los miembros de la compañía, elemento indispensable para éstos, como se ha visto, tanto desde un punto de vista económico como artístico. La primera favorecida fue “la prima-dona absoluta sta. Olivia Sconcia” quien, el 23 de julio, se exhibirá como cantante e instrumentista, precisamente con la colaboración de Santa Cruz. En el anuncio del concierto se lee en *El*

²⁵⁷ *El Ferrocarril*, 16 de junio de 1860, p. 4, c. 5.

²⁵⁸ Véanse pp. 223-224.

²⁵⁹ *El Ferrocarril*, 8 de agosto de 1860, p. 3, c. 2.

²⁶⁰ Podríamos suponer que fuera alumno de Santa Cruz.

²⁶¹ Véase p. 175. La obra de Giulio Briccialdi está escrita prácticamente en su totalidad para la flauta de nuevo sistema, y no es posible abordarlas con una flauta de ocho llaves.

²⁶² *El Ferrocarril*, 25 de mayo de 1861, p. 3, c. 3.

Ferrocarril: “No solo admiraremos a la Sconcia como cantatriz, sino que la admiraremos también como distinguida maestra del piano en el *Carnaval de Venecia* que tocara acompañada por la dulce flauta del jóven Santa-Cruz.”²⁶³ La función incluyó la ópera *Lucia de Lamermoor*, de Donizzeti, con Sconcia en el rol principal, y se anunció varias veces en el periódico, remarcando que la cantante acompañaría en piano “al primer flauta de la orquesta señor Santa Cruz, la popular composición El Carnaval de Venecia.”²⁶⁴ Con toda probabilidad la obra es de Briccialdi,²⁶⁵ lo que reafirma el aserto de que Santa Cruz ya utilizaba en este año una flauta del nuevo sistema.

El martes 13 de agosto, le correspondió su función al primer tenor de la compañía, Hugo Devoti.²⁶⁶ En él participó también Santa Cruz, interpretando esta vez un trío para flauta, violín y piano del violinista, compositor y director italiano, luego radicado en Perú, Claudio Rebagliati (1843-1909), titulado *Recuerdos de Chile*.²⁶⁷ La obra, escrita “sobre motivos de las mejores óperas de Bellini”,²⁶⁸ fue interpretada por el autor en violín, Santa Cruz en flauta y José María Escalante en piano. En la crítica, aparecida dos días después, se lee:

El violín del joven Rebagliati y la flauta de nuestro flautista nacional el jóven Santa Cruz nos hicieron escuchar un delicado trozo que han bautizado con el título de Recuerdos de Chile. Se aplaudió con estrépito a estos dos artistas que empiezan la vida; pero para quienes no parece tener misterio alguno su instrumento.²⁶⁹

Junto con su actividad flautística y de enseñanza, en esta época Santa Cruz también comienza a componer. En septiembre de 1861 se publicó la que probablemente sea su primera obra, una polka para piano titulada *La Esperanza de Chile*.²⁷⁰ La “brillante polka” se anunció en *El Ferrocarril* en donde se señalaba que estaba dedicada “al Presidente electo, por su autor, el intelijente profesor de flauta don Ruperto Santa-Cruz”.²⁷¹ El destinatario era José Joaquín Pérez Mascayano (1801-1889), presidente de

²⁶³ *El Ferrocarril*, 16 de julio de 1861, p. 3, c. 4.

²⁶⁴ *El Ferrocarril*, 19 de julio de 1861, p. 3, c. 4.

²⁶⁵ Véase p. 175.

²⁶⁶ *El Ferrocarril*, 12 de agosto de 1861, p. 3, c. 4.

²⁶⁷ Véase p. 176. Sobre Claudio Rebagliati véase Barbacci, «Apuntes para un Diccionario...», 490.

²⁶⁸ *El Ferrocarril*, 15 agosto de 1861, p. 3, c. 3.

²⁶⁹ *El Ferrocarril*, 15 de agosto de 1861, p. 3, c. 3.

²⁷⁰ Véanse pp. 218-219.

²⁷¹ *El Ferrocarril*, 14 de septiembre de 1861, p. 2, c. 6.

la República entre 1861 y 1871. Pérez representaba en aquel momento un cambio desde el fuerte sistema conservador y autoritario que regía en Chile hasta entonces, hacia uno de cuño más liberal y democrático,²⁷² ideales a los que Santa Cruz adscribía fervorosamente. La gran efervescencia social que produjo la elección de Pérez,²⁷³ se puede ver representada fielmente en la dedicatoria de la obra que su compositor escribió al presidente recién elegido, la que fue publicada en *El Ferrocarril*:

Al señor Presidente de la República de Chile, don José Joaquín Pérez.

Exmo. señor.

Cuando todas las clases de la sociedad se apresuran, llenas del mas vivo entusiasmo, a manifestaros sus votos por vuestra elevacion a la presidencia de la República, permitid que el humilde artista os tribute su homenaje, consagrandoo sus primeros ensayos en el bello arte de Apolo, una pequeña composicion que lleva por nombre, La Esperanza de Chile, simbolizando la que mi patria cifra en vos, en la pieza que me atrevo a dedicaros.

Aceptadla, pues, señor, aunque ella no tenga otro mérito que el sincero afecto i el profundo respeto con que os la ofrece el último de vuestros súbditos. —

Ruperto Santa-Cruz, primer flauta del Teatro de Santiago.²⁷⁴

Simon Collier apunta que “[E]l ascenso al poder del presidente Pérez el 18 de septiembre de 1861, fue recibido por una multitud jubilosa”,²⁷⁵ y es de suponer que *La Esperanza de Chile* fuera interpretada en esta ocasión.²⁷⁶ Cabe señalar, que el fervor que produjo la elección de Pérez también vio nacer otras composiciones para homenajearlo, como la marcha militar *La Estrella de Chile*, de Juan White,²⁷⁷ o *La Amnistía*, himno compuesto para tal motivo por José Bernardo Alzedo.²⁷⁸ De manera que, a través de la composición, su motivación patriótica comenzó a encontrar pleno cauce. Unida a ella, no obstante, y en un mismo nivel, se sitúa su identidad flautística, la que se puede ver sintetizada en su rúbrica: ‘Primer flauta del Teatro de Santiago’.

²⁷² Simon Collier, *Chile. La Construcción de una República, 1830-1835: Política e Ideas* (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2008). 312.

²⁷³ Collier, *La Construcción de una República*, 307.

²⁷⁴ *El Ferrocarril*, 18 de septiembre de 1861, p. 3, c. 3.

²⁷⁵ Collier, *La Construcción de una República*, 307

²⁷⁶ Véase pp. 219.

²⁷⁷ *El Ferrocarril* 6 de septiembre de 1861, p. 3, c. 2.

²⁷⁸ *El Ferrocarril* 29 de noviembre de 1861, p. 3, c. 5.

Para concluir la temporada de 1861, el 1º de diciembre Santa Cruz colaboró en el beneficio de la contralto Ana Widemann. En la segunda parte del concierto, luego de la *Gran obertura a toda orquesta*, interpretó unas *Variaciones para flauta*, obra de la cual no se especifican detalles.²⁷⁹ En la crónica del concierto, aparecida tres días después, se describe elogiosamente la actuación de Widemann como al resto de los participantes, entre ellos a Santa Cruz, de quien se dice que “nos hizo también oír su dulce flauta”.²⁸⁰

A continuación, abordaremos específicamente la flauta en la que Santa Cruz tocaba, asunto que ya hemos delineado. Es especialmente importante para este trabajo, pues define el carácter de sus actuaciones.

2.4.1 Historia de una fotografía

Como se señaló, solo a partir de la interpretación del dúo para dos flautas y piano y del *Carnaval de Venecia*, ambas obras de Giulio Briccialdi, se puede deducir que la flauta que utilizaba era una de sistema Boehm. Antes de estas actuaciones, es decir, entre la venida de Malavasi en 1856 y 1860, no podemos sostener lo mismo, pero aún podríamos elaborar alguna conjetura plausible. En primer lugar, parecería algo forzado suponer que recién desde la ejecución del dúo Santa Cruz contara con un instrumento del nuevo sistema. En sus actuaciones de enero, abril y diciembre de 1859, sumadas a aquellas anteriores en la orquesta del Teatro de la República, resulta poco probable, aunque no se puede descartar, que éstas se ejecutaran en una de ocho llaves. Por el contrario, lo más congruente es pensar que ya hubiera adquirido una Boehm al poco tiempo de conocer a Malavasi. En cualquier caso, disponemos de un documento de gran valor que dilucidará todas las suposiciones: la única fotografía conocida de Ruperto Santa Cruz, en traje de concierto y con su flauta. Antes de pasar a examinarla, hemos de considerar un hecho en extremo aciago que está relacionado con el instrumento y la fotografía.

El 8 de diciembre de 1863, ocurre en Santiago una de las peores tragedias que ha vivido Chile en su historia, el incendio de la Iglesia de la Compañía. En él murieron más de 2000 personas, lo que causó un profundo sentimiento de angustia y pesar no solo en Santiago sino en todo el país. Según una nota periodística aparecida muchos años después en el periódico *El Meteoro* de Los Ángeles, al flautista se le quemó su flauta en esa

²⁷⁹ *El Ferrocarril*, 29 de noviembre de 1861, p. 3, c. 5.

²⁸⁰ *El Ferrocarril*, 4 de diciembre de 1861, p. 3, c. 1.

catástrofe.²⁸¹ El desgraciado hecho parece estar relacionado con otra nota periodística del 11 de mayo de 1864 publicada en *El Ferrocarril*, en donde se afirma que “el señor Santa-Cruz carece actualmente de los instrumentos de su arte, por no haberle llegado aun los que encargó a Europa”.²⁸² Esto nos lleva a deducir que, a cinco meses del trágico incendio, Santa Cruz no tenía flauta, lo que se debía, seguramente, a que en efecto la había perdido en aquel funesto suceso, a raíz de lo cual había encargado otra a Europa. Se observa además un detalle interesante: la nota del *El Ferrocarril* dice que Santa Cruz carece de “los instrumentos”, lo cual, en el caso de un flautista de orquesta, como mínimo involucraría un flautín. Esto es interesante pues, en el mes de agosto de 1864, tocó un solo en ese instrumento, *El Ruiseñor*, de Julien,²⁸³ lo cual sugiere que, precisamente antes de este concierto, le pudo llegar desde el Viejo continente ese flautín, junto con su flauta.

Ahora bien, la fotografía a la que nos hemos referido corre inserta en *Apuntes para la historia de teatro en Chile: La Zarzuela Grande. Tomo II*, de Abascal Brunet,²⁸⁴ y en *Historia*, de Pereira Salas.²⁸⁵

²⁸¹ “Estará de Dios que las flautas que acompañan a Santa Cruz estén condenadas a morir quemadas! Sabemos que esto último le sucedió a otra que tenía cuando el incendio de la Compañía, en Santiago” (*El Meteorito*, 6 de agosto de 1870. p.3, c.1-2). Además de esta información periodística, una nieta de Ruperto Santa Cruz, Elena Santa Cruz Carrasco, transmitió a sus hijas, Ligia y Valentina Campos Santa Cruz, la historia de que su abuelo, Ruperto, estuvo en la Iglesia de la Compañía aquel 8 de diciembre de 1863, y que había podido salvarse milagrosamente. Esta información familiar le fue transmitida al autor de esta tesis por Ligia y Valentina con anterioridad al hallazgo en *El Meteorito*. Interesante es, por lo tanto, constatar que la profunda conmoción de aquel hecho haya quedado marcado en la memoria familiar y relatado por cuatro generaciones.

²⁸² *El Ferrocarril*, 11 de mayo de 1864, p. 2, c. 6.

²⁸³ *El Ferrocarril*, 29 de agosto de 1864, p. 3, c. 3.

²⁸⁴ Manuel Abascal Brunet, *Apuntes para la historia de teatro en Chile: La Zarzuela Grande. Tomo II* (Santiago: Imprenta Universitaria, 1951), 100.

²⁸⁵ Pereira Salas, *Historia*, 362.



Imagen 1: Abascal, *La Zarzuela Grande II*, 100.



Imagen 2: Pereira Salas, *Historia*, 362.

El flautista se ve en una pose relajada, en traje de concierto y con su flauta, una de sistema Boehm, de madera, tubo cónico, *lip-plate* de metal y llave de Dorus.²⁸⁶ La Imagen 1 es mucho más nítida, y pueden percibirse más claramente los contornos. En la edición del libro de Abascal, se encajó la imagen dentro de un óvalo vertical, sobrescribiendo, además, “Primer flauta”. Esto se debe a que la obra trata sobre la zarzuela, en cuyos conjuntos orquestales Santa Cruz ocupó ese puesto, a lo cual el autor se refiere en varias ocasiones.²⁸⁷ En la Imagen 2, la figura es más difusa, pero se pueden leer unas pequeñas letras al pie: LESLYE H^{OS} FOT^{OS}. Se trata del estudio fotográfico de los hermanos Juan y Manuel Leslye Pinuer, establecido en la capital entre 1860 y 1873 y que se ubicó en Calle de las Monjitas N° 69 hasta 1870,²⁸⁸ a cuatro cuadras del Teatro Municipal. Tomando en cuenta que Santa Cruz permaneció en Santiago solo hasta diciembre de 1866, mes en que inició una larga gira por el país, la cual es tratada en el

²⁸⁶ Véanse pp. 165-169.

²⁸⁷ Véase p. 136.

²⁸⁸ Hernán Rodríguez Villegas, *Historia de la Fotografía: fotógrafos en Chile durante el siglo XIX* (Chile: Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, 2001), 123-124.

capítulo siguiente, la fotografía tuvo que ser tomada entre 1860 y diciembre 1866. A partir de aquí, podemos inferir lo siguiente:

1) la fotografía fue tomada entre 1860, año en que los hermanos Leslye se establecieron con su estudio fotográfico en Santiago, y el 8 de diciembre de 1863, fecha del Incendio de la Compañía, o bien,

2) entre agosto de 1864, mes en que ya han arribado sus instrumentos de Europa, y diciembre de 1866, que es cuando Santa Cruz deja Santiago para iniciar su gira por Chile.

Basándonos en la propia imagen de Santa Cruz en la fotografía, nos inclinamos por la segunda opción, pues en ella se muestra a un hombre más cercano a una edad de entre 26 y 28 años, que sería el caso si la fotografía fue tomada entre 1864-1866, que a uno entre 22 y 25, que correspondería a una captura entre 1860 y 1863. Respecto de la flauta, se trata de una de origen francés, probablemente de la fábrica Louis Lot de París.²⁸⁹

Resumiendo: Santa Cruz adquirió una flauta del nuevo sistema, de madera, en una fecha que va desde la llegada de Malavasi en 1856 hasta, como máximo, 1860. Esa flauta se le quemó en el incendio de la Iglesia de la Compañía el 8 de diciembre de 1863. A raíz de este hecho, Santa Cruz encargó una flauta, un flautín y probablemente también un flageolet, a la fábrica Louis Lot en Francia, los cuales arribaron a Santiago entre mayo y agosto de 1864, que es cuando tocó un solo en ese flautín. Por último, entre agosto de 1864 y diciembre de 1866, Santa Cruz se tomó una fotografía formato *carte de visite* en los estudios Leslye Hnos. de la capital, en la que posa con el instrumento que había encargado a París.

*

Durante 1864 se consignan varios otros hechos significativos. El primero está relacionado con el trance bélico desencadenado entre Perú y España,²⁹⁰ a raíz del cual se

²⁸⁹ Véanse pp. 165-169.

²⁹⁰ Sobre este conflicto bélico véase Sergio Villalobos, *Breve historia de Chile* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2013, 154). El origen de esta contienda radicó en la pretensión de España de reivindicar sus derechos sobre algunas de sus antiguas colonias, lo que movilizó fuertemente sentimientos de indignación, solidaridad y americanismo en países de la región.

publicó un inserto aparecido en *El Ferrocarril* y que llevaba por título “Ofrecimiento patriótico”. En él se lee:

El artista chileno don Ruperto Santa-Cruz, nos ha pedido hagamos presente a toda compañía de artistas o de cualquier jénero, que se proponga dar alguna función en beneficio del Perú, o para preparativos de guerra de esta República, que ofrece gratuitamente sus servicios como artista o como se le crea útil.²⁹¹

Como se puede apreciar, el ímpetu libertario de Santa Cruz es extensivo a la causa americana en general, a la cual él contribuye desde su posición de artista. Esta dimensión tan comprometida tendrá en definitiva un encauzamiento político. Como se señaló anteriormente, Santa Cruz, junto a su tío Francisco, participó en la fundación del Partido Radical.²⁹² Este partido heredaba los ideales de la Sociedad de la Igualdad y los levantamientos revolucionarios que tuvieron lugar en Chile en 1851 y 1859 los que, a su vez, se inspiraban en las revoluciones europeas de 1848.²⁹³ Entre sus miembros se encontraba parte de la oligarquía chilena de aquellos años, pero uno de sus rasgos más importante fue la mayoritaria procedencia mesocrática de sus adeptos, rasgo que se mantendrá hasta la actualidad.²⁹⁴ Respecto a las ideas que promovía el Partido Radical, su líder, Manuel Antonio Matta, las exponía en 1862:

La reforma de la Constitución que reste los poderes omnipotentes del ejecutivo que origina abusos incalificables.²⁹⁵

La libertad electoral (que) debe generar “el poder” mediante el sufragio universal que impida las exigencias de una casta “privilegiada” cuyos derechos nacen “por la cantidad de riqueza”.

La enseñanza laica, independiente de toda tuición confesional, lo que no significa, en ningún momento ataque a la religión, sino a la intransigencia religiosa.

La conciencia (que) no debe presionarse para ganar adeptos por (¿para?) idea religiosa, que merece el respeto de los ciudadanos.

²⁹¹ *El Ferrocarril*, 11 de mayo de 1864, p. 2, c. 6.

²⁹² Gazmuri, *El “48” chileno*, 132.

²⁹³ Gazmuri, *El “48” chileno*, 121.

²⁹⁴ Gazmuri, *El “48” chileno*, 133.

²⁹⁵ Se refiere al periodo histórico anterior a la elección de Pérez, desde la Constitución de 1833 a 1861.

La autonomía de las provincias por (¿para?) su descentralización administrativa que convierte a Santiago en Chile.²⁹⁶

Para Cristian Gazmuri, estos elementos, entre muchos otros, “estuvieron relacionados con un problema cultural que era central: los sectores sociales revolucionarios (y “radicales”) de las décadas de 1850 y 1860 eran representantes de una cosmovisión moderna,”²⁹⁷ atributo que caracteriza a Santa Cruz. Por otra parte, el americanismo que, como señala Gazmuri, comienza a gestarse a principios de la década de 1850,²⁹⁸ también forma parte del espíritu y mentalidad de Santa Cruz, como se ha podido apreciar en su “ofrecimiento patriótico” por la causa del Perú. Es así como, en 1864, esta mentalidad republicana y americanista se volvió a manifestar en el plano de la composición con una nueva obra, un vals, dedicado al Embajador de los Estados Unidos de América en Chile entre 1861 y 1866, Thomas H. Nelson. La obra lleva por título *Franklin, el republicano* y fue compuesta con motivo de las celebraciones del aniversario de la Independencia del país de norte el 4 de julio en Santiago.²⁹⁹

Volviendo a las actuaciones, luego de dos años sin funciones líricas, el 1 de mayo de 1864 arribó a la capital la compañía lírica italiana que funcionaba hasta entonces en el Teatro de la Victoria de Valparaíso, abriéndose la temporada de 30 funciones el 22 de ese mes con *El Trovador*, de Verdi.³⁰⁰ El 21 de junio comienzan los beneficios. La primera en recibirlo fue la soprano de la compañía, Constanza Manzini. En el entreacto se interpretaría un dúo de violín y flauta por Remy y Santa Cruz, el que “será oído con placer, pues estos artistas que gozan de bien merecida reputación”.³⁰¹ En la crónica del concierto, aparecida en *El Ferrocarril* el 23 de junio se lee

En el intermedio del segundo al tercer acto el violinista M. Luis Remy i el flautista chileno don Ruperto Santa Cruz, en obsequio de la beneficiada, ejecutaron un bellissimo duo concertante de violín i flauta arreglado sobre temas de los *Puritanos*.³⁰²
Por lo grandes conocimientos musicales i talento de estos dos profesores, la pieza

²⁹⁶ Gazmuri, *El “48” chileno*, 123.

²⁹⁷ Gazmuri, *El “48” chileno*, 131.

²⁹⁸ Gazmuri, *El “48” chileno*, 130.

²⁹⁹ Véanse pp. 219-220.

³⁰⁰ *El Ferrocarril*, 19 de mayo de 1864, p. 3, c. 6.

³⁰¹ *El Ferrocarril*, 21 de junio de 1864, p. 3, c. 3.

³⁰² Véanse pp. 176.

estuvo ejecutada hábilmente i contribuyó a dar a la función mayor amenidad. Se les aplaudió también con gusto, juntamente con don Tulio Hempel que los acompañaba en el piano.³⁰³

Dos días después, la cantante remite una “Manifestación de gratitud” a quienes colaboraron en el beneficio, solicitando que se dé

las mas espresivas gracias a los inteligentes i bondadosos profesores señores Hempel, Remy y Santa Cruz, por la manera brillante con que contribuyeron al buen éxito de la funcion destinada a mi beneficio. El recuerdo de tan galante oferta, quedará para siempre grabado en el corazón de

Constanza Manzini.³⁰⁴

Un mes después de la función de Constanza Manzini, el 26 de julio, le correspondió su turno al “primer barítono absoluto” de la compañía, José Bertolini.³⁰⁵ La función incluyó la representación de *Lucia de Lamermoor*, de Donizetti y, en el primer entreacto, “una bonita fantasía del *Elixir de amor*”,³⁰⁶ interpretada por Santa Cruz acompañado al piano por el director Hempel.³⁰⁷ El siguiente reconocimiento que hacía la compañía lírica a sus miembros, recayó precisamente en Hempel. La función en su honor se produjo el 30 de agosto e incluyó el himno *América*, obra de Hempel y fue interpretada por toda la compañía, coros y orquesta.³⁰⁸ También actuó Remy, quien lo hizo junto al beneficiado en la ejecución del “Gran duo de Guillermo Tell por Beriot i Osborne”, además de ejecutar, nuevamente, su *Carnaval de Chile*. En el intermedio de tercer y cuarto actos se presentó Santa Cruz, con el ya mencionado vals para flautín *El Ruiseñor*, de Julien.³⁰⁹

³⁰³ *El Ferrocarril*, 23 de junio 1864, p. 2, c. 6.

³⁰⁴ *El Ferrocarril*, 23 de junio de 1864, p. 3, c. 1.

³⁰⁵ *El Ferrocarril*, Suplemento. 24 de julio de 1864, p. 2, c. 6.

³⁰⁶ Véase p. 171.

³⁰⁷ *El Ferrocarril*, Suplemento. 24 de julio de 1864, p. 2, c. 6.

³⁰⁸ *El Ferrocarril*, 29 de agosto de 1864, p. 3, c. 3.

³⁰⁹ Véase p. 175.

2.4.2 11 de octubre de 1864: “El primer flautista que tenemos en Chile”

De manera que, en este contexto de ascenso en su carrera, hubo razones de sobra para dedicarle una función, un ‘beneficio’, el que finalmente tuvo lugar el 11 de octubre de 1864 en el Teatro Municipal. En el anuncio del concierto se lee:

Beneficio de don Ruperto Santa Cruz. — Esta noche tiene lugar la última función que la actual³¹⁰ compañía lírica dá entre nosotros. Es el beneficio con que se ha querido premiar los esfuerzos del distinguido artista chileno don Ruperto Santa-Cruz, artista notable por ser el primer flautista que tenemos en Chile i uno de los primeros también de la América del sur. Su mérito ha encontrado justicia i aplausos entre todos los concedores del arte i cuantos artistas extranjeros han visitado la capital i hoi es objeto de una manifestación bien satisfactoria i honrosa, por la que felicitamos al señor Santa-Cruz que ha sabido merecerla. El público, pues, cumpliría con un deber de justicia estimulando con su presencia los esfuerzos, la constancia i el mérito de este célebre músico, a quien ha prodigado en otras ocasiones repetidos i entusiastas aplausos.

La función elejida para la noche del beneficio es el *Bondelmonte*, la célebre ópera de Paccini [sic], que tan aplaudida ha sido por el público de Santiago i que tan pocas veces se ha exhibido en la temporada actual. Para amenizar la función el beneficiado prepara un concierto vocal e instrumental que tendrá lugar en los entreactos, i en el que se tocará algunos hermosos i escojidos trozos de ópera i varias piezas recientemente compuestas en Santiago por algunos artistas notables, como los valeses de *Franklin, el republicano*, y otras.

Esperamos, pues, que el público honrará con su asistencia esta función, con la que se cierran las puertas del Teatro i se despide la actual compañía, que tan agradables recuerdos deja en el público de Santiago.

--Después de escrito este artículo se nos comunica que los obreros de Santiago, a quienes está dedicada la función, están preparando una magnífica corona que, con una tarjeta de oro, le será obsequiada al señor Santa Cruz sobre la escena.

³¹⁰ En el texto en *El Ferrocarril* dice “la canta compañía lírica”, lo cual es evidentemente un error, que hemos corregido reemplazando ‘canta’ por ‘actual’, lo que es congruente.

Sabemos tambien que el señor Santa-Cruz obsequiará a su turno una corona a cada uno de los artistas que tan jenerosamente se han prestado a trabajar en su beneficio.³¹¹

Ciertamente, es plausible el hecho de que Santa Cruz haya sido señalado por artistas extranjeros que venían al país, lo cual es consistente con las muchas funciones en las que colaboró con ellos hasta entonces y en los años que vendrán. El periódico *El Independiente* también anuncia el concierto:

Un a beneficio. (sic)— Esta noche ha elejido nuestro primer flauta para su beneficio. Espera naturalmente que el sentimiento nacional se despierte a su favor, i que ese favor se resuelva, como es natural también, de un modo elocuente.

Cuando notabilidades en el eminentemente simpático arte de la música se muestran en esta amada patria necesario es que se demuestre tambien que no hai en Chile i tanto menos en la capital de la república quien no sepa apreciar en el alto grado que le es propio la competencia del hombre que se ha hecho grande por su ingenio i por su soberbia inspiracion en la mas sublime de las bellas artes.³¹²

La función incluyó, además de las señaladas, *El Carnaval de Venecia* y las variaciones sobre la *Zamacueca*,³¹³ obra que, como se dijo más arriba, muy probablemente sea aquella compuesta e interpretada en Santiago diez años antes por Malavasi. En ambas estuvo acompañado por Hempel en el piano. En la crónica del concierto, aparecida en *El Ferrocarril* ocho días después, se lee:

Manifestación del señor Santa-Cruz. — ...

[...] El señor Santa-Cruz tocó las variaciones sobre el Carnaval de Valencia [sic], en la primera parte i en la segunda las variaciones sobre la zamacueca, las que tenían por introduccion una graciosa tonada de bastante gusto i que fue desempeñada con admirable maestría por el artista, en compañía del señor Hempel. El público hizo justicia al talento artístico del señor Santa-Cruz, aplaudiéndole con entusiasmo i repetidas veces. Las variaciones sobre la zamacueca llamaron sobre todo la atención del público, sin duda por ser uno de los temas mas populares i agradables entre

³¹¹ *El Ferrocarril*, 11 de octubre de 1864, p. 3, c. 2.

³¹² *El Independiente*, 11 de octubre de 1864, p. 2, c. 4.

³¹³ Véase p. 176.

nosotros, mereciendo los honores de la repetición; podemos decir otro tanto de los valeses *Fránklin, el republicano*, composición del señor Santa-Cruz, que fueron ejecutados por la orquesta i bastante aplaudidos por la concurrencia.

En resumen, la última función de la compañía lírica ha sido de las más lucidas i agradables de la temporada. El teatro se encontraba completamente iluminado i casi lleno por la concurrencia. El señor Santa-Cruz recibió varias coronas como los demás artistas de la compañía; palomas i jilgueros le fueron arrojados de los palcos i una tarjeta de oro obsequiada por los obreros con la inscripción de *Gratitud de la clase obrera a don Ruperto Santa-Cruz.*³¹⁴

Como era habitual en los artistas beneficiados, días después del concierto Santa Cruz se dirige al público a través de la prensa para retribuir su asistencia y reconocimiento:

SS. EE. *El Ferrocarril*:

El que suscribe, altamente reconocido a la muestra de confianza i aprecio con que la sociedad lírica italiana tuvo a bien distinguirlo en la noche de su beneficio, el martes 11 del presente, cree de su deber dar un testimonio público de agradecimiento a todos los artistas que contribuyeron con su talento a realizar esa función; tanto a los miembros de la sociedad lírica italiana, como a los profesores que se dignaron solemnizarme, poniendo de su parte cuanto fue necesario para darle brillo i realce. Reciban, pues, los miembros de la sociedad lírica italiana, los profesores, i los miembros de la orquesta, mis compañeros, el agradecimiento que particularmente me hago ese deber de reconocerles, i la expresión de mi más sincera gratitud. Acepten las señoritas Manzini i Vitali; los señores Ballerini, Bortolini, D'Antoni, Galarce, Zubicueta i Becerra; los distinguidos pianistas señores Deichert i Barré, el señor Hempel, director de orquesta, el primer violín señor Remy, maestro de coros señor Escalante, segundo clarinete, señor Martínez, este público testimonio de agradecimiento.

I acéptenlo del mismo modo los distinguidos obreros de Santiago, de quienes, aunque inmerecidamente, he recibido con motivo de mi beneficio, manifestaciones

³¹⁴ *El Ferrocarril*, 19 de octubre de 1864, p. 3, c. 4.

a que me reconoceré eternamente obligado, i el público que tuvo la complacencia de asistir a la funcion que se me dedicaba.

Ruperto Santa-Cruz."³¹⁵

La crónica de la función también ocupó una columna en *El Independiente* en donde, además de los comentarios, se publicaron dos poemas dedicados a Santa Cruz:

“**Teatro.**—Como se esperaba, el éxito glorioso del beneficiado en la funcion teatral del martes ha satisfecho las aspiraciones de sus amigos i apreciadores, i si ella no fué fecunda en resultados mas positivos para el agraciado ha coronado no obstante al artista cuyos talentos lo hacen tan meritorio para sus colegas en el arte, que mas que cualquiera otros, han podido comprender las grandes dificultades que superó en su melodioso instrumento, la noche de su beneficio. Frenéticos i mui merecidos aplausos tributó el expectador al excelente flautista que tan gran partido sabe sacar a su instrumento...

Poesías, flores i coronas fueron tan abundantes como los aplausos del concurso i muchasavecillas cruzando en todas direcciones el espacio de la escena llevaban en sus alas la fama del artista que esa noche se vitoreaba.³¹⁶

A continuación, transcribimos íntegros los poemas dedicados a Santa Cruz publicados en *El Independiente*:

A DON RUPERTO SANTA-CRUZ

El alma de obrero
Con todo lo que es arte simpatiza;
El arte es un maestro; civiliza;
El arte es religión, cuando es sincero.
Lo grande i verdadero
El arte es quien lo enseña;
I el dulce son de música halagüeña
Trae, en ofrenda, al alma
Consuelo i poesía.
Ella imita del cielo la armonía,
I ella el dolor i los pesares calma.
Venturoso el mortal que puede tanto!

³¹⁵ *El Ferrocarril*, 19 de octubre de 1864, p. 3, cc. 1-2.

³¹⁶ *El Independiente*, 13 de octubre de 1864, p. 2, c. 5.

Venturoso el obrero
Que halla siempre en el arte un
compañero;
Y con música o canto
Alivia su trabajo! Venturoso
Quien vierte alegre llanto
I oye los ecos suaves,
Los ecos de ese cántico armonioso,
En que trinan las aves
I que, con voz i nota,
Jira en las selvas i en el viento flota!

AL ARTISTA DON
RUPERTO SANTA-CRUZ.

Al artista, al hermano
Al patriota artesano
Que a presenciar sus triunfos hoy nos llama,
Solícitos venimos,
En nombre de la santa democracia,
A estrecharle la mano;
I es tributo a la fama
Esta corona que a su sien ceñimos!
Tu porvenir es gloria,
El arte te reclama;
Que tambien tiene el arte
Sus fastos i su historia
I sus lauros al triunfo i la victoria!
¡Avanza, pues, avanza!
Te gritan tus hermanos,
Los hijos de sus obras,
Los hombres ciudadanos,
Patriotas como tú,
LOS ARTESANOS!”³¹⁷

A partir de este concierto, la carrera de Santa Cruz experimentó un impulso que lo llevó a ampliar sus horizontes. Los dos años que siguieron vieron consolidar su carrera en Santiago y Valparaíso y es probablemente entonces cuando comienza a percibir como posible la idea de viajar a Europa a estudiar y perfeccionarse. Dicho proyecto, sin

³¹⁷ *El Independiente*, 13 de octubre de 1864, p. 2, c. 5. Ambas poesías también fueron reproducidas en 1886 en el *Álbum Musical Patriótico* (26 de diciembre de 1886, nº 14, 112). Respecto de los artesanos, éstos eran menestrales, personas que se ocupan de diferentes “artes y oficios” y que en esta época comienzan a constituir las primeras organizaciones políticas obreras en Chile. Véase en especial Sergio Grez Toso. *De la “regeneración del pueblo” a la huelga general. Génesis y evolución histórica del movimiento popular en Chile (1810-1890)*. (Santiago: RIL editores, 2007), 401-495.

embargo, no llegará a realizarse, pero en cambio, actuará por Chile en un extenso recorrido de diez años.

2.5 Validación y consolidación: “El distinguido artista don Ruperto Santa Cruz”, 1864-1866

Luego de finalizar la temporada de 1864, Santa Cruz se desplazó a Valparaíso a donde, el 13 de noviembre de aquel año había arribado una compañía dramática de zarzuela que ofrecería sus funciones en el Teatro del Jardín del Recreo de esa ciudad, con una orquesta conducida por Juan White. Santa Cruz fue anunciado como solista para acompañar la 5ª función de aquella temporada, en la que se representaría la zarzuela *Las Tribulaciones o Percances de un escribiente*, de Joaquín Gaztambide (1822-1870). La función fue anunciada el 3 de febrero de 1865 en *El Mercurio de Valparaíso*: “[C]oncluída la Zarzuela—dice el anuncio—, el Sr. D. Ruperto Santacruz tocará acompañado de la orquesta el difícil vals en el flautín, titulado EL Ruiseñor.”³¹⁸ El mismo periódico, el día anterior a la función, la recuerda al público, insistiendo que en él se tocará la pieza por “el acreditado Sr. Santacruz”.³¹⁹ Significativamente, ese mismo mes de febrero de 1865, la compañía ofrecía un beneficio a Santa Cruz, la que tendría lugar el 18 de ese mes.

Compañía de zarzuela.—También dará un beneficio el sábado próximo a favor del distinguido flautista D. Ruperto Santa Cruz.

Tanto por las piezas que van a representarse, como por oír tocar a un artista como el Sr. Santa-Cruz, ya bastante acreditado y digno de toda manifestación por su indisputable mérito como flautista, hai razón para creer que esa noche la concurrencia sea bastante numerosa. Bien lo merecen la función y el beneficiado.³²⁰

El programa se publicó en el mismo periódico y en él se dan los detalles de las obras que se interpretarán:

COMPAÑÍA DE ZARZUELA

³¹⁸ *El Mercurio de Valparaíso*, 3 de febrero de 1865, p. 3, c. 7. El vals de flautín es, con toda seguridad, el mismo de Julien, que ya había interpretado en el beneficio de Hempel. (p.21)

³¹⁹ *El Mercurio de Valparaíso*, 4 de febrero de 1865, p. 2, c. 7.

³²⁰ *El Mercurio de Valparaíso*, 16 de febrero de 1865, p. 3, c. 2.

GRAN FUNCION EXTRAORDINARIA
PARA EL SÁBADO 18 DE FEBRERO
A BENEFICIO DEL PRIMER FLAUTA

D. RUPERTO SANTA-CRUZ.

La sociedad de artistas ha combinado para este día con el distinguido artista chileno, profesor de flauta Sr. Santa Cruz, una variada y brillante función, la cual llenará las aspiraciones de todos los concurrentes.

1º Gran obertura por la orquesta
2º La preciosa comedia del género cómico en dos actos y en prosa, titulada:
EL MARIDO DE LA MUJER DE D. BLAS o
LA ELECCION DE UN DIPUTADO.

Entre el primero y segundo acto tocará en la flauta el Sr. SantaCruz la fantasía sobre temas de la ópera
ELIXIR DE AMOR

3º El sublime capricho fantástico, titulado:
EL CARNAVAL DE VENECIA
*A las ocho y media.*³²¹

Una última comunicación fue publicada el mismo día del concierto, recordando que “esta noche hai una buena función a beneficio del flautista D. Ruperto Santa Cruz.”³²²

Concluida la temporada de zarzuela en Valparaíso en marzo de 1865, los elencos de la compañía se disuelven y “los profesores de la orquesta algunos se quedan en Valparaíso otros vuelven a Santiago.”³²³ Santa Cruz fue uno de los que volvió a Santiago, aunque al igual que en Valparaíso, en la capital no se oyen funciones de teatro, pues la compañía lírica se encuentra de gira en otras ciudades de país en esos momentos. De este modo, el músico publica un nuevo aviso de clases el 1º de abril en *El Independiente*, en donde esta vez suma al piano:

PIANO Y FLAUTA. El que suscribe avisa a las personas que deseen estudiar alguno de los instrumentos mencionados, que desde hoy queda a disposición del público,

³²¹ *El Mercurio de Valparaíso*, 17 de febrero de 1865, p. 3, c. 6.

³²² *El Mercurio de Valparaíso*, 18 de febrero de 1865, p. 3, c. 1.

³²³ Abascal, *La Zarzuela Grande I*, 135.

después de haber obtenido resultados satisfactorios en la enseñanza del primero de ellos. En cuanto al segundo, es exclusivamente de su profesión. Podrá encontrarse en su casa, calle de las Claras, núm.1, hasta las 11 de día; en el almacén de música de E. Niemeyer e Inghirami, calle del Estado.

RUPERTO SANTA-CRUZ.³²⁴

En mayo se retomaron las funciones de ópera en el Teatro Municipal, y el 22 de julio se anunció en *El Ferrocarril* “la función de gracia que la empresa del teatro obsequia a la distinguida actriz, señora Elisa Biscaccianti”,³²⁵ la que efectuaría el 25 de ese mes. En el concierto habrán de tomar parte también “artistas no menos distinguidos que la señora Biscaccianti, tales como los señores Deichert, Luis Remy [...], Santa-Cruz, Hempel [y] Rossi-Ghelli”.³²⁶ En otra columna de la misma edición periodística, se refiere la participación de Santa Cruz y Hempel: “El distinguido director de orquesta Tulio Hempel, en unión con el célebre flautista señor Ruperto Santa Cruz, ejecutarán un gran dúo concertante para flauta i piano.”³²⁷ La obra ejecutada por los dos músicos en el “gran concierto”, fue el “Duo para piano i flauta sobre motivos de *Hernani*.”³²⁸ La crónica, publicada dos días después de realizado, dice que “La señora Biscaccianti, como todos los artistas que la acompañaron, fueron objeto de las más brillantes manifestaciones”. Y continúa:

Los señores Hempel, Deichert i Santa Cruz obtuvieron un verdadero triunfo i aunque están habituados a este género de ovaciones, debe serles lisonjero un homenaje tan honroso a su talento.³²⁹

Menos de un mes después, el 22 de agosto, le corresponde su función al barítono de la compañía Aquiles Rossi-Ghelli. El concierto se anunció en varias columnas de *El Ferrocarril*, destacándose la participación de Santa Cruz: “El joven profesor don Ruperto Santa Cruz, que tan distinguida reputación se ha granjeado en nuestros teatros, tocará una

³²⁴ *El Independiente*, 1 de abril de 1865, p. 4, c. 4.

³²⁵ *El Ferrocarril*, 22 de julio de 1865, p. 2, c. 2.

³²⁶ *El Ferrocarril*, 22 de julio de 1865, p. 2, c. 2.

³²⁷ *El Ferrocarril*, 22 de julio de 1865, p. 3, c. 1.

³²⁸ *El Ferrocarril*, 24 de julio de 1865, p. 3, c. 7. Véase p.171.

³²⁹ *El Ferrocarril*, 27 de julio de 1865, p. 3, c. 2.

fantasía para flauta sobre motivos de *Norma*, con acompañamiento de orquesta.”³³⁰

También se da cuenta en *El Independiente*, en donde se lee:

El agudo flautista don Ruperto Santacruz ejecutará en su instrumento favorito, del que tan gratas melodías sabe sacar, una brillante fantasía de Linda de Chamounix i el lindo vals del maestro Remi La Victorieuse que con tanto éxito se hizo oír en el beneficio de la señora Biscaccianti a quien está dedicado³³¹

A consecuencia del apoyo de Chile al Perú en la guerra con España mencionada anteriormente, el país también sufrió la agresión de los peninsulares. Valparaíso fue bombardeado durante tres horas el 31 de marzo de 1866, lo que causó terribles daños en la ciudad,³³² a raíz de los cual se movilizó, y con mayor fuerza aún, el ideal nacionalista y americanista. La sociedad musical santiaguina preparó su contribución para reunir fondos destinados al conflicto bélico a través de conciertos y en octubre se reunió una comisión que tenía por objeto organizar una función. La comisión fue conformada, entre otros, por Hempel, Pellegrini y Rossi-Ghelli,³³³ además de personalidades políticas y sociales. Se hizo una convocatoria amplia de músicos profesionales y aficionados para colaborar con la causa. La función se llevó a efecto el 31 de octubre y participaron la orquesta del teatro, que fue ampliada por aficionados,³³⁴ y además las alumnas de canto de la alta sociedad santiaguina. Santa Cruz participó en un *Quinteto* sobre temas de *Lucia de Lamermoor*, para dos arpas, cello, piano y flauta,³³⁵ junto a las hermanas María Luisa y Laura Arrieta, en arpas, Julio Mousis, en cello, y José María Escalante en piano.³³⁶ En la crónica del concierto, aparecida el 2 de noviembre, se señala que “el quinteto mereció calurosos aplausos por la maestría i tierno sentimentalismo con que fue ejecutado.”³³⁷

³³⁰ *El Ferrocarril*, 22 de agosto de 1865, p. 3, c. 2. Véase p. 172.

³³¹ *El Independiente*, 18 de agosto de 1865, p. 2, c. 5. Claramente en esta nota hay un error, pues en los anuncios de tanto en *El Independiente* como *El Ferrocarril*, la obra a interpretar por Santa Cruz es la fantasía de *Norma*. Por otra parte, el vals *La Victorieuse* fue compuesto para ser ejecutado a toda orquesta, no para flauta, como sugiere el artículo.

³³² Villalobos, *Breve Historia de Chile*, 154.

³³³ *El Ferrocarril*, 7 de octubre de 1865, p. 3, c. 4.

³³⁴ *El Ferrocarril*, 14 de octubre de 1865, p. 3, c. 4.

³³⁵ Véase p. 176.

³³⁶ *El Ferrocarril*, 2 de noviembre de 1865, p. 3, c. 2.

³³⁷ *El Ferrocarril*, 2 de noviembre de 1865, p. 3, c. 2.

En medio de la efervescencia e inquietud social por el conflicto, llama la atención que el 19 de octubre se anunciara en *El Ferrocarril* un concierto “a beneficio del distinguido artista chileno don Ruperto Santa-Cruz” en el Teatro Municipal, cuya administración cedía el recinto para su realización sin costo para él.³³⁸ La función se realizaría el martes 24, pero al parecer esta no se llevó a efecto, pues no hay con posterioridad referencia acerca de ella en la prensa capitalina.

Finalmente, una interesante presentación se verificó en mayo del año siguiente en el Teatro Municipal. Fue un concierto dedicado al Cuerpo de Bomberos de Santiago, en la que Santa Cruz actuó junto a Federico Guzmán con una *Fantasia sobre La Sonnambula*, para flauta y piano.³³⁹ El concierto era anunciado como una “Gran función extraordinaria, ofrecida por la compañía dramática de artistas i jóvenes aficionados, al cuerpo de bomberos”,³⁴⁰ señalando más adelante que el “Gran dúo para flauta i piano” será interpretado “por el artista don Ruperto Santa Cruz i el bombero don Federico Guzman, quienes se han prestado jenerosamente a contribuir con sus talentos al buen éxito de la función”.³⁴¹ El 25 de mayo *El Independiente*, por su parte, anuncia que “[E]l distinguido flautista señor Santa-Cruz ejecutará también algunos bonitos i escojidos trozos”.³⁴² En la misma columna, se asegura que Louis Moreau Gottschalk, que había arribado a la capital dos días antes, tomaría parte en el concierto. Sin embargo, al parecer la participación de Gottschalk no se produjo, pues en la crítica del mismo periódico el día 29 siguiente no lo menciona. De cualquier manera, el concierto en honor de los bomberos fue ampliamente descrito por *El Independiente*:

El Teatro estaba magníficamente decorado con trofeos, banderas y guirnalda de flores. La fachada se encontraba alumbrada por una gran estrella de gas, i sobre la plazuela se alzaba una elegante pirámide de escaleras en cuya cúspide ondeaba el estandarte nacional...En la sala de descanso i sobre la entrada a la platea, se ostentaba un escudo con los nombres de las repúblicas americanas i con dos manos enlazadas como símbolo de la estrecha mision i fraternidad que debe existir entre todas ellas... El duo de flauta i piano ejecutado por los señores don Ruperto Santa

³³⁸ *El Ferrocarril*, 19 de octubre de 1865, p. 3, c. 4.

³³⁹ Véase p. 172.

³⁴⁰ *El Ferrocarril*, 25 de mayo de 1866, p. 3, c. 7.

³⁴¹ *El Independiente*, 25 de mayo de 1866.

³⁴² *El Independiente*, 25 de mayo de 1866.

Cruz i don Federico Guzmán fué un triunfo para esos jóvenes. El público con sus aplausos, que fueron numerosos, no hizo sino rendir un justo homenaje a sus talentos.³⁴³

A través de la lectura de la prensa, se puede observar una presencia sostenida en conciertos públicos del flautista. A sus 27 años, se lo identifica como un “célebre artista” y quizás más importante aún, un “artista nacional”, particularidad no menor dentro del contexto en el que se desempeñaba.

2.6 Los conciertos con el pianista norteamericano Louis Moreau Gottschalk en Santiago y el fin de una etapa 1865-1866

Sin duda alguna, el acontecimiento de mayores repercusiones para la música de conciertos de la década de 1860 fue la ya mencionada visita a Chile de Louis Moreau Gottschalk (1829-1869), pianista y compositor estadounidense de fama internacional. Sus señaladas actuaciones se transformaron en un verdadero suceso cultural y las crónicas de la época las describieron en detalle, dando cuenta del tipo inusual de conciertos que el gran pianista americano desplegó en Chile, tanto por su música e interpretaciones como por su envergadura. Nacido en New Orleans el 8 de mayo de 1829, Gottschalk encarnaba el paradigma del virtuoso viajante típicamente decimonónico, pero diferente al europeo, pues su fuerte sentido americanista, del cual sus obras están impregnadas, el vasto y variado territorio que abarcó, de América del Norte hasta América del Sur y las audiencias a las que se dirigió, no tenían precedente en un músico americano.³⁴⁴ Había estudiado en Europa y rivalizado con Chopin y Thalberg, para luego volver a su país y recorrerlo en giras que fueron extremadamente extenuantes. Sobre esto Richard Taruskin apunta:

Incrementó la frecuencia de sus giras de conciertos a niveles sin precedentes, lo que le provocó una extenuación crónica y períodos de agotamiento, a consecuencia de lo cual su vida se acortó considerablemente. Gracias al boom de la construcción del ferrocarril en América, lo que coincidió exactamente con el momento más intenso

³⁴³ *El Independiente*, 29 de mayo de 1866, p. 3, c. 4.

³⁴⁴ Véase Richard Taruskin, «America joins in», *The Oxford History of Western Music, vol 3. «The Nineteenth Century»*. (Oxford University Press, 2005), p. 377-383.

de su pasión concertística, Gottschalk cubrió miles de millas y en menor tiempo que cualquier otro virtuoso contemporáneo suyo, tocando no solo en grandes ciudades sino también en pequeños pueblos de costa a costa, llevando la música de arte europea a un tipo de público que nunca habría podido tener en Europa.³⁴⁵

Debido al conflicto con España, Gottschalk permaneció en Chile un año, entre diciembre de 1865 y diciembre de 1866, dando más de veinte conciertos en las ciudades de Santiago, Valparaíso, La Serena, Copiapó y Punta Arenas.³⁴⁶ En Santiago ofreció quince de ellos³⁴⁷ en los que colaboró prácticamente la totalidad de la profesionalidad musical santiaguina de aquel entonces. Y no pudo ser de otro modo, pues en sus dos “conciertos monstruo”, verificados el 12 y 26 de agosto en el Teatro Municipal, Gottschalk requirió en cada uno nada menos que 350 músicos en el escenario.³⁴⁸ Del primero, Pereira Salas escribe:

En el Teatro Municipal se levantó un tablado capaz de contener esta masa orquestal. Los ensayos fueron una fiesta: ministros, alcaldes y regidores se dieron cita en la sala y por primera vez el Arzobispo de Santiago [Rafael Valentín Valdivieso] acudió a prestigiar con su dignidad apostólica un espectáculo profano.³⁴⁹

Entre las obras interpretadas en esos conciertos destacan la *Gran Marcha Solemne*, dedicada “a Chile”,³⁵⁰ de Gottschalk y la *Gran Marcha Triunfal*, para dos pianos, de Federico Guzmán, interpretada por el autor junto al virtuoso norteamericano.³⁵¹

Santa Cruz colaboró con Gottschalk en cuatro de sus presentaciones en Santiago. La primera tuvo lugar el 5 de julio y fue a beneficencia de la Sociedad de Instrucción Primaria en el Teatro Municipal.³⁵² En ella, el flautista interpretó dos obras: una “Fantasía de flauta”, de la que no se menciona autor ni tampoco si fue acompañado por piano u orquesta, y “Célebre fantasía sobre temas de la ópera *Il Ballo in Maschera* [sic]”, obra de

³⁴⁵ Taruskin, «The Nineteenth Century», 379.

³⁴⁶ Pereira Salas, *Historia de la Música en Chile*, 124.

³⁴⁷ Pereira Salas, *Historia de la Música en Chile*, 123.

³⁴⁸ *El Ferrocarril*, 7 de agosto de 1866, p. 3, c. 7; *El Independiente*, 25 de agosto de 1866, p. 3, c. 6.

³⁴⁹ Pereira Salas, *Historia de la Música en Chile*, 124.

³⁵⁰ *El Ferrocarril*, 7 de agosto de 1866, p. 3, c. 7.

³⁵¹ *El Ferrocarril*, 7 de julio de 1866, p. 3, c. 7.

³⁵² *El Ferrocarril*, 3 de julio de 1866, p. 3, c. 7.

Gottschalk para piano, violín, flauta y *harmonium*,³⁵³ en la que intervino junto al compositor en este instrumento, a Guzmán en piano y a un violinista de apellido Clausen.³⁵⁴ La obra y su interpretación tuvieron una celebrada acogida y hubo de ser tocada en otras tres ocasiones más. El 8 de julio se ofreció nuevamente en el Teatro Municipal con los mismos intérpretes³⁵⁵ y la crítica de *El Independiente*, publicada dos días después, apuntó:

...pero lo que a nuestro juicio formó la parte mas notable del concierto fue la ejecucion del célebre cuarteto sobre los temas de la ópera *Un Ballo in Maschera*, compuesta de el señor Gottschalk, para piano, violin, flauta i armónium, i ejecutado por los señores Claussen, Santa Cruz, Guzmán i el autor. La maestria de los ejecutantes i el merito de la obra fueron gran parte para que el publico prorrumiera en estrepitosos aplausos i no quedara contento sino hasta la segunda ejecucion.³⁵⁶

La siguiente actuación de Santa Cruz junto al famoso intérprete se efectuó el 15 de julio, y de ella la prensa manifestó que el “Célebre cuarteto” sería interpretado nuevamente “a petición jeneral”.³⁵⁷ Por último, la misma pieza volvió a tocarse el 26 de agosto para el concierto de despedida de Gottschalk,³⁵⁸ el segundo que llevaba el rótulo de “Gran Festival Gottschalk” y en el que participaron cerca de 350 ejecutantes sobre el escenario.³⁵⁹

Antes de abandonar la capital, Gottschalk se despidió por medio del periódico. A través de la lectura de su carta, se pueden observar esos apreciables atributos personales que tanta impresión causaron a los chilenos, al tiempo de revelar, una vez más, aquél militante americanismo al que nos hemos referido:

Señor editor del Independiente.

³⁵³ Véase p. 177.

³⁵⁴ *El Ferrocarril*, 3 de julio de 1866, p. 3, c. 7.

³⁵⁵ *El Ferrocarril*, 7 de julio de 1866, p. 3, c. 7.

³⁵⁶ *El Independiente*, 10 de julio de 1866, p. 3, c. 3. Se puede encontrar otra crítica a este concierto en *El Ferrocarril* (10 de julio de 1866, p. 3, c. 5).

³⁵⁷ *El Independiente*, 13 de julio de 1866, p. 3, c. 5.

³⁵⁸ *El Independiente*, 25 de agosto de 1866, p. 3, c. 6.

³⁵⁹ El primero se había efectuado el 12 de agosto (*El Ferrocarril*, 7 de agosto de 1866, p. 3, c. 7).

Estando para terminar la larga serie de conciertos a que la benevolencia del público de Santiago ha dado tanto brillo, experimento la necesidad de dar cordialmente las gracias a ese público que tan pródigo de favores ha sido para conmigo, i a los artistas que me han acojidos todos como a hermano, suministrándome los unos el valioso concurso de sus talentos i honrándome los otros con el apoyo de sus sufragios. Mi gratitud no reconoce límites, cuando me siento animado además por las vivas simpatías que, como americano, experimento por todo aquello que tiene relación con las glorias de la América. Hijo de la gran nación del norte, desde la infancia se me enseñó a tomar interés por los destinos de todas sus hermanas menores de este continente, i ese interés ha aumentado misión en Chile, amando a esta joven república tan cuerda como valerosa i tan prudente como fuerte.

Deseando significar, aunque sea débilmente, mi gratitud i admiracion hacia este bello país, he compuesto una marcha solemne que me propongo hacer ejecutar, ademas de otras obras sinfónicas, con la cooperacion de tres cientos músicos, i que dedicaré a Chile como un lijero tributo de admiracion que, como americano i como artista, profeso a este pueblo que tiene todos los arranques jenerosos de la juventud sin caer en los extremos que de ella son propios, i que ofrece al resto de la América el raro ejemplo del orden cimentado en union con la libertad.

Sin ocultarme las dificultades que ofrecerá en su realización la idea que me ocupa, me lisonjeo sin embargo de que esa benevolencia de que he hecho mérito i el sentimiento patriótico tan sobresaliente en el carácter chileno, me prestarán su importante cooperacion para vencerlas, facilitándome los medios para llevar a efecto el jigantesco concierto que concibe mi mente.

Con este motivo me es grato suscribirme a Ud. Señor editor A.S.

L. M. Gottschalk.³⁶⁰

La interpretación pianística, como es natural presumir, se tuvo que ver particularmente remecida. No solo por la ejecución de piezas arregladas por Gottschalk para diez pianos, como la “Célebre Marcha de *Tannhauser*” y la “Célebre marcha de *Faust*”,³⁶¹ y en la que intervinieron los profesionales del instrumento más destacados de Santiago en esos momentos, sino por las relevantes repercusiones que la visita del ilustre

³⁶⁰ *El Ferrocarril*, 7 de julio de 1866, p. 2, c. 7.

³⁶¹ *El Ferrocarril*, 7 de julio de 1866, p. 3, c. 7.

visitante tuvo especialmente en Federico Guzmán. En efecto, Gottschalk ayudó al pianista y compositor chileno a emigrar fuera de Chile aportando incluso con su financiamiento, lo cual éste realizó viajando al año siguiente a París e iniciando así una exitosa carrera internacional.³⁶²

Pero más allá del caso de Guzmán, el aporte de Gottschalk a los músicos chilenos en conjunto fue significativo. A este respecto, Pereira Salas dice: “La huella de este virtuoso fue profunda y decisiva. Supo despertar vocaciones y además aquilatar el valor en potencia del ambiente musical.”³⁶³ A partir de aquí, por tanto, no fue raro que el impulso experimentado por Federico Guzmán se evidenciase también en Santa Cruz. A finales de 1866, el flautista inició un recorrido por Chile, el cual tenía por objeto reunir fondos y despedirse de su país para luego partir a Europa a estudiar la flauta. La gira abarcaría prácticamente todo el territorio nacional, desde Valdivia hasta Copiapó y consideraba llegar a los pueblos más apartados de la República, en donde nunca se había oído un concierto. De esta manera, Santa Cruz concluía una etapa de diez años de gran actividad, en la que había surgido como una artista en un instrumento que, hasta entonces, no tenía categoría concertista en el país.

³⁶² Véase Merino Montero, “Tradición y modernidad...», 23-51.

³⁶³ Pereira Salas, *Historia de la Música en Chile*, 124.

3. ITINERARIOS: PRESENTACIONES Y RECEPCIÓN DE RUPERTO SANTA CRUZ EN SUS VIAJES POR EL PAÍS, 1866-1878

3.1 Contexto general: Virtuosos itinerantes

Los orígenes de los *travelling virtuosi* decimonónicos europeos podrían remontarse a los ministriles de la Edad Media, cuyos rasgos de músicos viajantes y populares (y también despreciados e impopulares) son consistentes en muchos aspectos con los del instrumentista itinerante de mediados del siglo XIX.³⁶⁴ Pero a diferencia de aquél, el virtuoso instrumental que descollaba en la escena musical burguesa y aristocrática europea ya desde la primera mitad de esta centuria, tuvo ante sí la posibilidad, por primera vez en la historia, de validarse socialmente ante aquellas nuevas audiencias desde su condición de artista autónomo, aun cuando recibir pago por sus actuaciones podía continuar siendo, todavía, visto de reojo.³⁶⁵ La brillantez y consumada destreza técnica, unidos a una enérgica capacidad comunicadora; la voluntad de autonomía económica y de viajar a territorios diversos presentándose a sí mismo, a su instrumento y a su música, son las claves para definir la figura del virtuoso itinerante en el siglo XIX.³⁶⁶

En América, el *travelling virtuoso*, el virtuoso itinerante, americano o europeo, tenía ante sí retos similares a los que se le presentarían en el Viejo continente, aunque hay características propias del Nuevo mundo que hay que destacar. En primer lugar, los nuevos estados americanos, nacidos gracias a sus revoluciones de independencia, se caracterizaron por una ávida apertura hacia la modernidad y el progreso, en la que se incluía, por cierto, la oferta musical disponible y sus representaciones de raigambre europea. Concretamente en el caso de Chile, la figura del virtuoso instrumental que se presentaba en el país fue asimilado, por la élite dominante, como un elemento indispensable de normalización cultural y distinción social. Pero, por otra parte, para la

³⁶⁴ Enrico Fubini, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* (Madrid: Alianza Editorial, 2005), 142-143; Carl Dahlhaus, *La música del siglo XIX* (Madrid: Ediciones Akal, S. A., 2014), 130.

³⁶⁵ Dahlhaus, *La música de siglo XIX*, p. 44.

³⁶⁶ Sobre la figura del virtuoso decimonónico existe una abundante literatura, que lo aborda como objeto de estudio desde perspectivas históricas y teóricas diversas. Véase especialmente Zarko Cvejić, *The Virtuoso as Subject. The Reception of Instrumental Virtuosity, c. 1815-c.1850* (Cambridge Scholar Publishing, 2016); Richard Taruskin, “Virtuosos. Paganini and Liszt”, en *The Oxford History of Western Music, vol. 3*, pp. 251-288.; Carl Dahlhaus, “Virtuosismo e interpretación”, en *La música de siglo XIX.*, pp.130-138 y Enrico Fubini, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, pp. 142-143.

joven República la música, y las artes en general, también debían cumplir con un imperativo “ilustrado”, es decir, debían ser capaces de educar y moralizar intentando llegar a todos los ciudadanos, componentes fundamentales de su razón de ser y que se pueden ver, por ejemplo, en la formación del Conservatorio Nacional. Por tanto, el virtuoso instrumental se veía valorado desde dos ideas: la de “gran artista”, capaz de emocionar y expresar “sublimes sentimientos” con su instrumento o su voz, y la de aportador a la elaboración cultural y simbólica de la nueva nación. En este escenario, las apoteósicas exhibiciones de Gottschalk en 1866 constituyeron el punto más alto en todo el siglo XIX. Pero no fue el primero ni mucho menos el único. Antes ya se habían presentado en el país figuras internacionales, como los violinistas Camilo Sívori (1817-1894) en 1833,³⁶⁷ el pianista Henri Herz (1806-1888) entre 1850 y 1851³⁶⁸ o el flautista Aquile Malavasi en 1856, como se ha visto en los capítulos precedentes, haciéndolo más adelante otros afamados violinistas como el español Pablo Sarasate (1844-1908) en 1870,³⁶⁹ o el cubano Joseph White (1836-1918), en 1878.

En la época en que Santa Cruz comenzó su recorrido, varios músicos chilenos, inspirados por aquellas experiencias, también se habían resuelto apropiarse de estos modelos artísticos y exhibirse en el país e incluso en el extranjero, siendo el principal de ellos, como se ha visto, Federico Guzmán, a partir de su relación con Gottschalk. Además de Guzmán, entre algunos de los más relevantes podemos mencionar a los violinistas Josefina Filomeno, alumna de Joseph White e hija del violonchelista peruano radicado en Chile José María Filomeno,³⁷⁰ y Aurelio Silva Salvatierra, discípulo de Louis Remy en el Conservatorio Nacional.³⁷¹ Ambos tuvieron una destacada trayectoria a través del resto del siglo no solo en Chile sino también en el extranjero. De esta manera, desde la década de 1860 en adelante, artistas y “profesores” chilenos, o avecindados definitivamente en Chile, se presentaban con asiduidad en prácticamente todas las provincias del país.

Pero la novedad en el caso de las giras de Santa Cruz estribó en un componente cardinal que no tenía precedentes en el país salvo en europeos: su instrumento, la flauta,

³⁶⁷ Pereira, *Los Orígenes*, 142.

³⁶⁸ Pereira, *Historia de la Música en Chile*, 112-114.

³⁶⁹ Pereira, *Historia de la Música en Chile*, 131-132.

³⁷⁰ Sobre Josefina Filomeno véase Pereira Salas, *Bibliografía*, p.61; Figueroa, *Diccionario Biográfico Chileno*, 188.

³⁷¹ Sobre Aurelio Silva Salvatierra véase Figueroa, *Diccionario Biográfico Chileno*, 330 y Ribera y Águila, *La Ópera*, 1895, 573-574.

y además de sistema Boehm, instrumento que, en lo fundamental, es el utilizado en la actualidad. Con ella había abordado un repertorio virtuosístico de raíz esencialmente italiana, que se caracterizaba precisamente por su dificultad y brillantez, y que aun hoy en día es considerado de alta dificultad técnica. Así, a partir de estos elementos, se puede decir que Santa Cruz, “apasionado artista” y “compatriota nuestro”, “superior a los que Chile ha tenido ocasion de contemplar en sus teatros i salones”,³⁷² fue el primer flautista moderno que se dio en el país.

Santa Cruz iniciaba su empresa de virtuoso itinerante a partir fundamentalmente de dos inspiraciones internacionales: Malavasi y Gottschalk. Del primero había recibido la nueva flauta y su repertorio; del segundo, reconocimiento y reafirmación de una identidad americana. Por otra parte, su experiencia profesional de una década como primera flauta de orquesta y solista y su pertenencia al entorno teatral con compañías de ópera y zarzuela en Santiago y Valparaíso, con Hempel como uno de sus principales mentores, le habían dado seguramente herramientas valiosas. También hay que resaltar su formación musical en la composición y el piano en el Conservatorio Nacional y su capacidad pedagógica en este instrumento, lo cual representará parte importante de su sustento durante sus estadías más largas en los distintos pueblos y ciudades que visitó.

De modo que había razones para emprender con optimismo el desafío, pues se basaba en una preparación y experiencia suficientemente aquilatadas. Aun así, la imprevisibilidad y los cambios de rumbo parecen haber sido la constante durante los años que siguieron.

3.2 Comienzo de la gira y primeros conciertos en Talca: 1866-1867

Don Ruperto Santa Cruz.— Hoi sale para las provincias del sur el muy acreditado flautista don Ruperto Santa Cruz. La primera ciudad que visitará será Talca, donde piensa dar algunos conciertos uniéndose a la compañía dramática que hai actualmente allí. Volverá a Curicó i enseguida marchará a Chillan, Concepción i Tomé. En todos estos puntos, además de los conciertos que dará por su cuenta, dará uno a beneficio de los establecimientos de beneficencia mas necesitados. Concluida su excursión al sur estará el 12 de febrero en San Felipe con la compañía dramática,

³⁷² *La Democracia*, 3 de julio de 1872, p. 3.

donde darán algunas funciones, i seguirá a la Serena i Copiapó, cuyas ciudades también serán obsequiadas con un concierto a beneficencia.

Recorrida la república en esta forma su animo es pasar a las republicas aliadas, donde igualmente dará algunos conciertos. El señor Santa Cruz que ha llegado a grande altura en el difícil instrumento de la flauta, no dudamos sea bien recibido i que sus conciertos sean concurridos. Su pensamiento es reunir algunos fondos para emprender un viaje a Europa i concluir allí sus estudios en la flauta aprendiendo de los grandes maestros lo que aun le faltase por perfeccionarse que estamos seguros será bien poco.³⁷³

Con esta nota publicada en Santiago por *El Independiente* el 25 de diciembre de 1866, Santa Cruz dio comienzo a sus giras. El plan trazado es ambicioso, pero también parece sencillo: recorrer la República ofreciendo conciertos desde Concepción a Copiapó; despedirse de su país para luego desplazarse hacia los países vecinos y, sobre todo, ir reuniendo fondos con los que partiría a perfeccionarse a Europa. Sin embargo, a pesar de la relativa claridad del itinerario, muy pronto vendrán los primeros cambios sobre la marcha.

Santa Cruz inició su viaje con rumbo a Talca, como lo comunica la nota citada. En esta ciudad ofreció dos conciertos, el primero de los cuales tuvo lugar el jueves 3 de enero del año siguiente junto a otro músico chileno, el pianista y también compositor, Vicente Inzunza. De la presentación da cuenta *El Artesano*:

Ambos artistas fueron esa noche objeto de brillantes ovaciones por parte de la escojida concurrencia que asistió al espectáculo. El señor Santa-Cruz, flautista de nota que ya se ha exhibido con éxito en otros teatros, nos proporcionó ocasion de admirar sus talentos i méritos artísticos, que, segun opiniones autorizadas, en nada desmerecen de los que le ha tributado la prensa de la capital.³⁷⁴

Inzunza también fue objeto de una honrosa referencia al ser calificado como “el primer pianista chileno”.³⁷⁵ La segunda presentación, que fue la de despedida de Talca

³⁷³ *El Independiente*, 25 de diciembre de 1866, p. 3, c. 2.

³⁷⁴ *El Artesano*, 5 de enero de 1867, p. 3, c. 2.

³⁷⁵ *El Artesano*, 5 de enero de 1867, p. 3, c. 2.

del dúo Santa Cruz-Inzunza, se verificó el domingo 6 pero, lamentablemente, no hay información del programa.

El Artesano informa que desde Talca los músicos continuarían hacia el sur, visitando Linares, Parral, Cauquenes, San Carlos y Chillán.³⁷⁶ El recorrido entre Talca y Chillán va de norte a sur a lo largo de unos 150 kilómetros y es posible, como sugiere la crónica, que el dúo haya actuado en otras localidades cercanas a esta ruta. Según se leía en *El Independiente*, Concepción y Tomé, ciudades muy cercanas entre sí y destino natural del trayecto señalado, serían sus próximos destinos para de ahí dirigirse hacia el norte, a San Felipe. Pero no fue ésta su siguiente parada, sino Valdivia, al sur, ciudad hacia donde se embarcó con toda probabilidad precisamente desde Tomé, a la época un puerto importante nacional.

3.2.1 Valdivia, 1867

El arribo a Valdivia, distante a unos 380 kilómetros hacia el sur por mar desde Tomé, se produjo el 9 de abril de 1867 y de ello se informa en el periódico *El Semanario* de esa ciudad:

D. RUPERTO SANTA CRUZ.— En el vapor del 9 ha llegado a ésta D. Ruperto Santa Cruz, compatriota nuestro, calificado como el mejor flautista americano.

El objeto de su venida es principalmente conocer nuestra provincia i dar uno o mas conciertos de los cuales el 1º tendrá lugar el 25 del presente.

Los continuos aplausos que ha obtenido desde tiempo atras en todos los pueblos de Chile en que ha lucido su talento artístico, son muy buenos antecedentes para que la sociedad valdiviana acuda presurosa a admirar su maestría i a tributarle las mismas ovaciones.

El Sr. Santa Cruz ha hecho el propósito de conocer por completo su país para marchar en seguida a Europa con el objeto de perfeccionarse en su arte.

Creemos que esta manera de despedirse dejará en Valdivia, como en todos los pueblos de Chile, un grato recuerdo del hábil artista y compatriota.³⁷⁷

³⁷⁶ En este punto, la crónica de *El Artesano* concluye con un 'etc', lo cual puede indicar que Santa Cruz e Inzunza visitaron otros pueblos además de los mencionados.

³⁷⁷ *El Semanario*, 13 de abril de 1867, p. 4, c. 1.

El primer concierto de Santa Cruz en Valdivia se efectuó, como dice el anuncio, el 25 de abril y el mismo fue repetido el martes 30 en el salón de la filarmónica,³⁷⁸ siendo ambas funciones en beneficio del hospital.³⁷⁹ *El Semanario* se refiere a la actuación de Santa Cruz:

El Sr. Santa Cruz ha justificado entre nosotros que es acreedor en gran manera a los laureles que en pueblos mas adelantados que el nuestro se ha conquistado por su maestría en la flauta. Los concurrentes al concierto aplaudian estrepitosamente cada una de las bellas variaciones que tocaba. Todo, todo contribuyó para que saliesen azasmente complacidos i satisfechos.³⁸⁰

En el mismo número del periódico se anuncia que pronto se ofrecería, también a beneficio del hospital, un tercer “Concierto Santa-Cruz”, el que iba a tener lugar el 12 de mayo también en el salón de la filarmónica y estaría dedicado al 8º de línea de Valdivia. Además, se comenta que “también formarán parte de este concierto las Señoritas Frick”.³⁸¹ Se trataba, en efecto, de Guillermina y Clotilde Frick Asenjo, a la sazón de 17 y 18 años respectivamente, hijas del sabio valdiviano de origen alemán Guillermo Frick Eltze (1813-1905) y de su esposa Clotilde Asenjo.³⁸² La crítica, aparecida seis días después, comenta que “hubo una concurrencia mucho mas numerosa que en los anteriores, i mas que en éstos se prodigaron estrepitosos aplausos en el curso de la funcion”.³⁸³

Junto con sus actuaciones, Santa Cruz también se ocupó en Valdivia de dar clases de piano a las señoritas de la ciudad a quienes, a su vez, hacía participar en sus conciertos.³⁸⁴ Un cuarto y último de ellos, acompañado como siempre por sus discípulas

³⁷⁸ *El Semanario*, 4 de mayo de 1867, p. 3, c. 3.

³⁷⁹ *El Semanario*, 27 de abril de 1867, p. 3, c. 4.

³⁸⁰ *El Semanario*, 4 de mayo de 1867, p. 3, c. 3.

³⁸¹ *El Semanario*, 11 de mayo de 1867, p. 3, c. 1.

³⁸² José Manuel Izquierdo, *Cuando el río suena. Una historia de la música en Valdivia 1840-1970*. (Valdivia: Corporación Cultural Municipaliad de Valdivia. Conarte 2008), p. 36. Sobre Guillermo Frick Eltze véase también Claro Valdés, Urrutia Blondel, *Historia de la Música en Chile*, 94-97.

³⁸³ *El Semanario*, 18 de mayo de 1867, p. 3, c. 4.

³⁸⁴ *El Semanario*, 15 de junio de 1867, p. 3, c. 4.

y otros aficionados, se verificó el domingo 1º de septiembre.³⁸⁵ “Creemos que asistirá un crecido número de personas —dice *El Semanario*— a aplaudir, acaso por última vez, la destreza del artista en el manejo de su flauta.”³⁸⁶ Finalmente, el 5 septiembre Santa Cruz se despedía de Valdivia embarcándose rumbo a Concepción, habiendo permanecido, por lo tanto, algo menos de cinco meses en esta ciudad de sur de Chile. Sus cuatro concurridas actuaciones, sumadas a su actividad de profesor de piano en la sociedad valdiviana, le valieron el afecto de la prensa: “Que tenga próspero viaje i que sea recibido donde llegue como merece el diestro artista, el simpático compatriota”³⁸⁷

3.2.2 Concepción, 1868

Una vez arribado a Concepción, *La Tarántula* refiere así su llegada:

En el vapor Rapel procedente de Corral, Valdivia, ha llegado el intelijente flautista chileno, don Ruperto Santa Cruz. Hacia algunos meses recorría las provincias del sur, dando algunos conciertos.

Hoy que le tenemos aquí, no partirá sino despues de dejar un grato recuerdo a Concepcion. El domingo, talvez, dará su primer concierto en unión con otros artistas.

La popularidad de este joven nos escusa hacer recomendación alguna. Concepcion ha tenido ya la ocasión de juzgar de su mérito.³⁸⁸

Se anuncia un primer concierto en el Teatro de Concepción, el que se efectuaría el 15 de septiembre especificándose en *La Tarántula* el detalle del programa. En el anuncio publicado, Santa Cruz manifiesta sus propósitos y agradece a Concepción. Probablemente, las piezas elegidas pertenezcan al mismo repertorio que hasta aquel momento había abarcado en su recorrido. A continuación, se lo transcribe íntegramente:

³⁸⁵ *El Semanario*, 31 de agosto de 1867, p. 3, c. 4.

³⁸⁶ *El Semanario*, 31 de agosto de 1867, p. 3, c. 4.

³⁸⁷ *El Semanario*, 31 de agosto de 1867, p. 3, c. 4.

³⁸⁸ *La Tarántula*, 11 de septiembre de 1867, p. 3, c. 2.

TEATRO

GRAN CONCIERTO INSTRUMENTAL

para el domingo 15

DADO POR EL FLAUTISTA CHILENO

Don Ruperto Santa-Cruz y los SS.
Jerman Leyton y Pablo Metzdorff.

Habiendo determinado dirigirme a Europa para procurarme alguna perfeccion en mi instrumento, he querido recorrer primeramente toda la estension de mi patria, haciendo mi despedida de artista. La aceptación general que obtuve en este pueblo al principio de mi carrera artística, me inspiró la idea de elegir los días inmortales de septiembre para despedirme de su ilustrada sociedad, de la que con gran satisfaccion conservo recuerdos de gratitud, tanto por la proteccion que me dispensó, como por los aplausos que me prodigó quizá inmerecidamente. Contando con el entusiasmo y buena voluntad de mis amigos don Jerman Leyton y don Pablo Meztdorff, que con tanta generosidad se ha ofrecido a acompañarme, he podido organizar la funcion que por última vez, tengo el honor de ofrecer a esta culta y entusiasta sociedad.

Si con ello logro satisfacer las exigencias del público, quedarán tambien satisfechos los deseos de

Ruperto Santa Cruz.

PRIMERA PARTE.

Cancion nacional chilena para flauta, violin y piano.³⁸⁹

SEGUNDA PARTE.

I Pequeña fantasía de Los Lombardos para flauta y piano.³⁹⁰

II Trio del Elixir de amor para flauta, violin y piano.³⁹¹

³⁸⁹ Himno Nacional Chileno Su autor es el compositor y director de orquesta catalán Ramón Carnicer i Batlle (1789-1855). Fue compuesto, a solicitud del gobierno chileno, en 1827 probablemente en Barcelona, estrenándose al año siguiente en Santiago de Chile. (Claro Valdés, Urrutia Blondel, *Historia de la Música en Chile*, 176). El arreglo para flauta, violin y piano con toda probabilidad corresponde a Santa Cruz.

³⁹⁰ Véase p. 172.

³⁹¹ Véase p. 177.

III Gran fantasía sobre motivos de la Traviata para flauta,
con acompañamiento de piano.³⁹²

TERCERA PARTE.

I Trozos fáciles y melódicos sobre motivos de la
Favorita, para flauta y piano.³⁹³

II Dificiles variaciones sobre el célebre Carnaval de
Venecia, para flauta sola.

III Brillante trio sobre motivos del Barbero de Sevilla del
inmortal Rossini para flauta, violin y piano.³⁹⁴

PRECIOS.

Ps. cts.	
Entrada general	0 50
Id para niños.....	0 25
Luneta.....	0 50
Palco.....	3 00

A las ocho en punto.

NOTA.—Los boletos se venderán durante el dia en el Hotel
del Comercio, y por la noche en el Teatro.³⁹⁵

El concierto tuvo su crítica en el mismo periódico el siguiente día 17 de ese mes:

[...] En cuanto al señor Santa Cruz, desde que comienza a preludiar las primeras notas de una pieza, ya se comprende los rápidos y grandes progresos que ha hecho en el corto tiempo que ha estado separado de Concepcion.

Lo que mas llamó la atención de la escasa concurrencia del domingo, fue el carnaval de Venecia. Como no entendidos en la música, no podemos dar a nuestros lectores una idea cabal de las melodias que nos hizo gozar esa noche el señor Santa-Cruz en el carnaval; pero, al menos lo que sentimos nos decía que la que oímos era una belleza del arte.

La concurrencia lo aplaudia estrepitosamente en cada pausa [...] ³⁹⁶

³⁹² Véase p. 172.

³⁹³ Véase p. 172.

³⁹⁴ Véase p. 177.

³⁹⁵ *La Tarántula*, 14 de septiembre de 1867, p. 3, c. 3.

³⁹⁶ *La Tarántula*, 17 de septiembre de 1867, p. 3. c. 2.

El jueves 19 siguiente se repitió el mismo concierto con los mismos ejecutantes y programa. No obstante, la concurrencia fue escasa, “de suerte que era como predicar en el desierto.”³⁹⁷ *La Tarántula* se hace cargo de la escasez de público y se lamenta de ello: “Haber perdido nuestra sociedad un concierto como el del jueves, es para condenarla para siempre a no abrir nuestro teatro”.³⁹⁸ En la misma columna, se aplaude “la idea del joven artista” de estar preparando un tercer concierto, esta vez “a beneficio del hospicio que harto lo necesita”.³⁹⁹ En octubre se dirigió a Tomé, ubicado a unos 30kms por la costa hacia el norte, para realizar dos conciertos allí. *La Tarántula* señaló que “[E]l primero que dio, en ese puerto, tuvo un éxito brillante [...] El segundo lo dará mañana [6 de octubre], dedicado al bello sexo, en gratitud que en el primero, la concurrencia femenina excedió a la masculina. De aquí partirá a los Ángeles”⁴⁰⁰

No constan críticas del concierto en Tomé ni su programa. En cualquier caso, efectivamente, el siguiente destino fue Los Ángeles, pueblo ubicado a unos 180 kms al sureste de Tomé, al interior de país, distante a unos 510kms al sur de la capital. Santa Cruz llegó a Los Ángeles en diciembre de 1867 y el periódico *El Meteoro* de esa ciudad refiere su arribo:

Artista.— Se halla entre nosotros el distinguido flautista don Ruperto Santa Cruz, que ántes de partir para Europa, ha querido visitar su país, siendo ésta la última provincia del sur que le quedaba por conocer. De aquí pasará para los pueblos de Angol y Mulchen con el ánimo de completar su viaje por este territorio.

Mas ántes de ausentarse de los Ángeles, es mui probable que dé algún concierto, no obstante los ningunos recursos musicales con al presente cuenta el pueblo; pero de cualquiera manera que se organice ese concierto, siempre habremos tenido ocasión de oír a un célebre flautista.

[...] Según sabemos, el señor Santa Cruz dará su primero y último concierto el 1º de enero. Es necesario asistir.⁴⁰¹

³⁹⁷ *La Tarántula*, 21 de septiembre de 1867, p. 1, c. 5.

³⁹⁸ *La Tarántula*, 21 de septiembre de 1867, p. 1, c. 5.

³⁹⁹ *La Tarántula*, 21 de septiembre de 1867, p. 1, c. 5.

⁴⁰⁰ *La Tarántula*, 5 de octubre de 1867, p. 2, c. 5.

⁴⁰¹ *El Meteoro*, 28 de diciembre de 1867, p. 3, c. 1.

La función, pese a la falta de recursos, finalmente se realizó el miércoles 1º de enero de 1868 y la crónica de éste fue publicada el sábado 4 en el mismo periódico:

El miércoles en la noche dio su concierto el señor Santa Cruz: las piezas que mejor parecieron al público fueron la polca, la fantasía sobre la Hija del Rejimiento⁴⁰² y el carnaval de Venecia. El señor Santa Cruz fue llamado a la escena a lo último de la función.

Este artista ejecuta con precisión y limpieza las notas de la flauta, y nos sorprende, como a todos, la facilidad y destreza con que se desempeña en ella. Ayer ha partido para Nacimiento. Deseamos al señor Santa Cruz que reciba allá los mismos aplausos que ha recibido aquí.⁴⁰³

La polca que se menciona aquí probablemente sea alguna de las dos escritas por Santa Cruz hasta la fecha: *La Esperanza de Chile*, de 1861 o *La Bombera*, compuesta en 1865.⁴⁰⁴ En cuanto al recorrido de la gira, guiándonos por las informaciones que nos da el periódico, éste habría continuado a Nacimiento, para luego pasar a Angol, después a Mulchén y en abril regresar a Los Ángeles, para finalmente ofrecer ahí su concierto de despedida el 19 de ese mes. Es decir que su incursión por aquellos pueblos, incluyendo Los Ángeles, tuvo una duración de algo más de tres meses. El concierto de despedida de Santa Cruz de Los Ángeles se anunció en *El Meteor* y en él se insiste en la necesidad de asistir, manifestando que es ya bastante complicado organizar un concierto “[E]n un pueblo donde se presentan tan pocos elementos de filarmonía, donde no hai profesores ni acompañantes”.⁴⁰⁵

Hasta este momento, Santa Cruz había recorrido, desde su partida desde Santiago, más de 2.300 kilómetros y actuado en, al menos, trece pueblos: Talca, Linares, Parral, Cauquenes, San Carlos, Chillán, Concepción, Valdivia, Tomé, Los Ángeles, Nacimiento, Mulchén y Angol. En muchos de ellos lo hizo con acompañamiento de piano e incluso

⁴⁰² Véase p. 173.

⁴⁰³ *El Meteor*, 4 de enero de 1868, p. 2, c. 3.

⁴⁰⁴ Véase p. 220.

⁴⁰⁵ *El Meteor*, 18 de abril de 1868, p. 3, c. 2. Este último comentario, nos induce a pensar que es muy probable que las actuaciones de Santa Cruz en pueblos como Mulchén o Angol, por nombrar solo dos, fueran en flauta sola, sin acompañamiento.

violín, como en Valdivia por sus alumnas, aunque, en los pueblos más pequeños, lo más probable es que haya actuado en flauta sola.

A partir de aquí su gira experimenta un estancamiento. Como sabemos, el plan consistía en extenderse hasta el norte de Chile, y esto se haría desde Los Ángeles que “era la última provincia del sur que le quedaba por conocer”.⁴⁰⁶ Sin embargo, Santa Cruz, a sus treinta años, permanecerá en Los Ángeles por otros cuatro años, período durante el cual su vida personal dará un vuelco.

3.3 Establecimiento en Los Ángeles: sus actividades como organizador de conciertos, profesor de piano y concertista: 1868-1872

En los meses inmediatamente siguientes a su última actuación, Santa Cruz se dedicó a impartir clases de piano en la sociedad de Los Ángeles y, primordialmente, como era habitual, a la juventud femenina. Esto se puede ver confirmado por el concierto que tuvo lugar el 24 de septiembre de 1868, el cual fue preparado y organizado por el flautista y en el que participaron sus alumnas. El concierto fue anunciado en *El Meteoro*:

Se nos informa que [...] el señor Santa Cruz dará un concierto acompañado por sus discípulas, que se han prestado jenerosa y espontaneamente, como amantes de la música y como para estimular en adelante a las otras a que imiten tan digno ejemplo [...].⁴⁰⁷

Y más adelante añade una observación interesante:

Diremos de los conciertos, que son una buena escuela, se usan en Santiago y en todos los pueblos que se hallan a su altura. ¿Porqué pues han de parecer mal en los Anjeles? Alguna vez hemos de principiar.⁴⁰⁸

Anteriormente se había dicho en *El Meteoro* que la ciudad carecía de “profesores i acompañantes”, por lo cual la función organizada por Santa Cruz debió constituir una

⁴⁰⁶ *El Meteoro*, 28 de diciembre de 1867, p. 3, c. 1.

⁴⁰⁷ *El Meteoro*, 12 de septiembre de 1868, p. 2, c. 3.

⁴⁰⁸ *El Meteoro*, 12 de septiembre de 1868, p. 2, c. 3.

de las primeras, o acaso la primera, experiencia concertística en la historia de ese pueblo, al menos desde la Independencia. El concierto, que se verificó en Hotel Unión con una asistencia, según la crónica, más bien escasa, se dividió en tres partes y el programa y sus intérpretes fueron los siguientes:

PRIMERA PARTE

1. *Himno nacional de Chile*, interpretado en flauta y piano, por Ruperto Santa Cruz.
2. *El Trovador*, para piano, de Richards, por la señorita Edelvira Vela.
3. *Fantasia para flauta y piano de Marino Faliero*⁴⁰⁹, por R. Santa Cruz y Margarita Descat.
4. *Fantasia para flauta y piano de La Traviata*, por R. Santa Cruz y Edelvira Vela.

SEGUNDA PARTE

1. *Cavatina para piano de Norma*, de Bellini, por Margarita Descat.
2. *Trozos melódicos para flauta y piano de El Corsario*,⁴¹⁰ por R. Santa Cruz y Mercedes Padilla.
3. *Romanza*, de *Ana Bolena*, cantada por Emelina Urrutia.

TERCERA PARTE

1. *Pequeña fantasía para flauta y piano de Atila*,⁴¹¹ por R. Santa Cruz y Mercedes Padilla.
2. *Romanza*, de la zarzuela *Jugar con Fuego*, cantada por Emelina Urrutia.
3. *Gran fantasía para piano sobre motivos de La Sonnambula*, de Ketterer, por Margarita Descat.
4. *Fantasia para flauta y piano sobre Norma*, por R. Santa Cruz y Edelvira Vela.⁴¹²

La crítica publicada es extensa y en ella se describen pormenores principalmente relacionados a las actuaciones de las jóvenes. Las intervenciones de Santa Cruz también son referidas, pero esta vez de un modo no del todo claro, como cuando se dice que “[A] todas estas piezas el Sr. Santa-Cruz, cada vez que le tocaba acompañar, les daba mayor mérito con las melodias de su flauta [...]”.⁴¹³ Este comentario, que resulta algo extraño, implicaría que las obras interpretadas corresponden a piezas escritas para piano con acompañamiento de flauta, lo que es inverosímil. Nos inclinamos a pensar que el cronista,

⁴⁰⁹ Véase p. 173.

⁴¹⁰ Véase p. 173.

⁴¹¹ Véase p. 173.

⁴¹² *El Meteoro*, 26 de septiembre de 1868, p. 3, c. 2.

⁴¹³ *El Meteoro*, 26 de septiembre de 1868, p. 3, c. 2.

al estar concentrado en la descripción física de las jóvenes y sus adelantos en la ejecución del piano, se desvía un tanto de la actuación de Santa Cruz, las que en realidad no comprende del todo. A la novedad de este tipo de espectáculos musicales en la ciudad, se debe sumar una acentuada escasez de conceptos técnicos por parte de los periodistas, quienes recurren, antes que todo, a su intuición. No obstante, se debe señalar que la problemática de la crítica musical especializada no es solo de *El Meteoro*, por cierto, sino que se observa en general en la prensa chilena de la época. De cualquier modo, es claro que el concierto debe haber sido todo un acontecimiento para la pequeña Los Ángeles, que de alguna manera veía un éxito en la experiencia de producir conciertos similares a los de Santiago, Valparaíso o Concepción, las principales ciudades chilenas. El periódico finaliza la descripción del espectáculo diciendo que

[...] El Sr. Santa Cruz confiesa que las Stas. que lo acompañaron se excedieron así mismas [sic], pues el no había esperado un desempeño tan feliz, atendida la natural cortedad de ellas, la ninguna costumbre de tocar i cantar en público i el poco tiempo de estudio [...].⁴¹⁴

A partir de esta fecha, Santa Cruz se asienta en Los Ángeles, posponiendo así cada vez más la continuación de su programa y objetivos. Como artista de renombre y profesor de piano, el pequeño pueblo del sur debió significar para él un campo abierto para el ejercicio de la enseñanza musical, al tiempo de proporcionarle un estatus único como referente en la realización de conciertos públicos. De cualquier modo, la actividad concertística y de organización de espectáculos musicales no parece haber sido, desde le punto de vista económico, la primordial durante su estadía en esa ciudad, pues su principal recurso fueron sin duda las lecciones de piano, a las que se abocó por el resto de aquel año y gran parte del siguiente. Este hecho puede ser confirmado por la información aparecida en *El Meteoro* del 19 de junio de 1869, que publica una matrícula de comerciantes y profesionales sujetos al pago de patentes en el Departamento de Laja⁴¹⁵ en la que figura Ruperto Santa Cruz como profesor de piano, en calidad de contribuyente

⁴¹⁴ *El Meteoro*, 26 de septiembre de 1868, p. 3, c. 2.

⁴¹⁵ El “Departamento de La Laja”, es la denominación de una antigua división territorial perteneciente a la Provincia de Concepción y cuya ciudad más importante era Los Ángeles. (N. del autor).

de 2ª categoría, para pagar un impuesto por el valor de diez pesos.⁴¹⁶ A lo anterior se añade un antecedente importante sobre su arraigo en Los Ángeles: el 7 de diciembre de este mismo año, y en el mismo periódico, Santa Cruz figura en la lista del registro de electores del mismo Departamento,⁴¹⁷ lo que induce a concluir que su destino europeo había sido, en la práctica, abandonado. En efecto, durante los tres años y medio que van desde su última actuación, descrita más arriba, hasta su partida de Los Ángeles en marzo de 1872, solo se consigna un concierto suyo, el 18 de septiembre de 1870. Tal estancamiento y consecuente descenso de su actividad flautística, se puede deber a muchos motivos, entre los que las expectativas económicas no cumplidas perfectamente podrían estar en un primer lugar. Pero hay otros dos hechos, diametralmente opuestos entre sí, que nos pueden dar pistas respecto de hasta qué punto su prolongada inactividad incidió en el planteamiento de nuevos objetivos.

3.3.1 Hurto de su flauta y matrimonio con Lucila Anguita: 1870

El episodio que se relatará a continuación trata de un hecho en extremo aciago para la profesión de Santa Cruz: el robo de su flauta. El desagradable suceso ocurrió el 28 de julio de 1870 a las 9 de la noche y, además de su flauta, le fueron sustraídos “un bolsón que contenía un gran paquete de cartas, un album con capacidad para 200 retratos, llevaba 80; i cinco rollos de cuerdas de piano de seis que habían”.⁴¹⁸ La descripción que la prensa da del robo es sumamente detallada. Se dice que el sereno que estaba ahí en ese momento vio en el interior de la habitación de Santa Cruz “a un joven alto que vestía decentemente”⁴¹⁹ al que pudo apreciar nítidamente debido a que el joven “encendió la luz”. El candado de la puerta de la habitación no había sido forzado, lo cual apunta que el ladrón probablemente poseía llaves. Santa Cruz sospechó de alguien. Le comunica sus presunciones al comandante de policía y éste se dirige a la casa del probable ladrón. Una

⁴¹⁶ *El Meteoro*, 19, junio de 1869, p. 2, c. 4.

⁴¹⁷ *El Meteoro*. Suplemento. 7 de diciembre de 1869. Sobre el sistema de elecciones en Chile durante esta época, véase J. Samuel Valenzuela, «Hacia formación de instituciones democráticas: Prácticas electorales en Chile durante el siglo XIX», *Estudios Públicos* 1997, n° 66. https://www.cepchile.cl/cep/site/docs/20160303/.../rev66_valenzuela.pdf.

⁴¹⁸ *El Meteoro*, 6 de agosto de 1870, p. 3, cc. 1-2.

⁴¹⁹ *El Meteoro*, 6 de agosto de 1870, p. 3, cc. 1-2.

vez llegado allí, el comandante optó por no llamar a la puerta, sino que prefirió acercarse y ocultarse cerca de las ventanas para intentar oír qué hablaban dentro. Y, en efecto, oyó que un grupo de personas hablaba violentamente en contra de Santa Cruz diciendo: “ahora no deshonraré a las familias. Estaba entretenido, riéndose. ¿Qué haremos con esto? Quemémoslo todo.”⁴²⁰ ¿A qué deshonra se referían? ¿Porqué Santa Cruz supo quiénes habían sido los perpetradores del robo de su flauta? El relato periodístico continúa:

[...] Al decir que Santa Cruz estaba entretenido i riéndose, no cabe duda que lo han ido a tantear al hotel que dista a media cuadra de su habitación.

Como quiera que ello sea, es una vergüenza para su autor o autores [del robo], valerse de medios tan reprobados para castigar lo que llamarán una falta [la “deshonra”]. Al juzgar por los objetos estraidos no se puede creer que uno de la calle ha ejecutado este robo. Parece que hai interes en obligar a Santa Cruz a irse fuera de los Angeles, arrebatándole el instrumento de su arte [...].⁴²¹

Los pormenores del hecho indican claramente que no se trató de un robo común y que, por el contrario se intentó, por aquel indigno medio, una suerte de resarcimiento a un supuesto agravio muy concreto propiciado por Santa Cruz. Esto parece estar fuera de dudas para el cronista de *El Meteoro*, para quien el hecho no cumpliría otro fin que el de amedrentar al flautista para así hacerlo abandonar el pueblo. En seguida el texto periodístico continúa con una afirmación interesante, al dar más relevancia a las actividades de profesor y organizador de conciertos que a la de concertista en flauta propiamente tal:

[...] pero sabido es que, la flauta solo era la entretenion para sus ratos de goce; su vivir pende se sus conocimientos musicales i para que estos desaparezcan se necesitaria robarle algo mas que la flauta: su existencia [...].⁴²²

El relato de la crónica del robo concluye con otro dato, también bastante desafortunado, aunque significativo, el cual fue comentado ya en el capítulo anterior:

⁴²⁰ *El Meteoro*, 6 de agosto de 1870, p. 3, cc. 1-2.

⁴²¹ *El Meteoro*, 6 de agosto de 1870, p. 3, cc. 1-2.

⁴²² *El Meteoro*, 6 de agosto de 1870, p. 3, cc. 1-2.

[...] Estará de Dios que las flautas que acompañan a Santa Cruz estén condenadas a morir quemadas! Sabemos que esto último le sucedió a otra que tenía cuando el incendio de la Compañía, en Santiago [...].⁴²³

Por último, en el mismo número del periódico, Santa Cruz, para quien el hurto de su instrumento seguramente significaba una verdadera desgracia, publicó el siguiente “Comunicado”:

Los Angeles, agosto 5 de 1870.

SS. EE. del “Meteoro”

Sírvanse dar publicidad a las siguientes líneas:

Para que el público vaya conociendo la vileza de los autores del robo que se me hizo, paso a copiar literalmente el pasquin que encontré anoche pegado en la puerta de mi pieza. Dice así:

“Santa Cruz:

No te espongas a que te avergüense [sic] por el Meteoro, o por pasquines, i pierdas la fama que tienes de músico i ni tengas para comer. Todas mis correspondencias irán firmadas por—El no te muevas.”

En cuanto a lo primero, agradezco al puerco “El no te muevas” su santo consejo; pero le advierto que jamás he aceptado ni aceptaré los consejos de ladrones desvergonzados como él. En cuanto al interés que me manifiesta por la conservación de mi fama de músico le diré: que no se desvele, porque si es verdad que me he conquistado un nombre en mi profesión según la misma galantería del pasquinero, prefiero ante todo, mi delicadeza i honradez. En cuanto a lo último, diré: que no me estraña el rubro, porque el anónimo ha sido siempre el baluarte de los calumniadores. En pago de su buen consejo i sano deseo, me permito darle a mi vez otro en correspondencia; es que se firme en lo sucesivo (pues creo que no será el último) Chape por lo inmundo, o Borrigo por lo estúpido; yo consecuente con mi dignidad i honradez, me firmaré siempre

Ruperto Santa Cruz.⁴²⁴

⁴²³ *El Meteoro*, 6 de agosto de 1870, p. 3, cc. 1-2.

⁴²⁴ *El Meteoro*, 6 de agosto de 1870, p. 3, cc. 1-2.

Llama la atención observar aquí que, incluso en estas circunstancias, Santa Cruz sea tratado en virtud de “la fama que tienes de músico” y que, en su respuesta, se manifieste una vez más, ese ardor en su carácter que lo ha caracterizado a lo largo de los años. Bien pudo haber no respondido a la ofensiva de sus agresores a través de la prensa e intentado arreglar el asunto de un modo más privado. Por el contrario, él optó hacerle frente de manera abierta, “consecuente con mi dignidad i honradez”. Ahora bien, volviendo a la pregunta de qué tipo de “ofensas” habrán sido las que habían motivado el robo, es posible establecer una conjetura plausible, relacionada con un asunto de orden sentimental. Dos meses después de sucedido el hurto, Santa Cruz organizó un concierto con sus discípulos (esta vez también con varones) con motivo de la repartición de premios de las escuelas primarias de Los Ángeles.⁴²⁵ En el concierto, efectuado el 18 de septiembre de este año, participa como cantante y pianista una muchacha alumna suya quien, además, acompaña a su profesor en el *Waltz Natalias*, para flauta y piano.⁴²⁶ La interpretación, dice la periódico, arrancó “atronadores aplausos” y tuvo que ser repetida, “a pesar del mal instrumento en el que tocaba Santa Cruz” por no tener el suyo, añadiendo que “si los que tienen su flauta se la hubieran facilitado, para este concierto, habríamos aplaudido con mas razón”.⁴²⁷ El nombre de la discípula era Lucinda del Carmen Anguita Anguita, de 16 años, quien mantenía una relación sentimental con Santa Cruz. Lucinda (o Lucila, como será conocida durante toda su vida) había nacido en febrero de 1854 y fue bautizada el 9 de abril de ese año en la Parroquia de Los Ángeles.⁴²⁸ Era hija de José Manuel Anguita y Aniceta Anguita, a la época viuda de aquél. Al parecer, las relaciones de parentesco entre los Anguita en Los Ángeles constituían una red bastante amplia y como familia gozaban de una relevante posición económica e incluso administrativa en la ciudad.⁴²⁹ De manera que no sería descartable que la relación entre Ruperto Santa Cruz

⁴²⁵ El concierto virtualmente se convirtió en la única celebración del 18 de septiembre en la ciudad en aquel año y en él además se interpretó, probablemente por primera vez en la historia de la ciudad, la Canción Nacional de Manuel Robles. (*El Meteoro*, 24 de septiembre de 1870. p.2, c.3.)

⁴²⁶ *El Meteoro*, 24 de septiembre de 1870, p. 2, c. 3. Véase p. 175.

⁴²⁷ *El Meteoro*, 24 de septiembre de 1870, p. 2, c. 3.

⁴²⁸ **Bautismos. Los Ángeles, Biobío. Libro 7. Página 11. Microfilm 1607.13 Lucinda del Carmen Anguita Anguita.** *En la Ciudad de Los Ángeles, á nueve de abril de mil ochocientos cincuenta i cuatro bauticé solemnemente a Lucinda del Carmen Anguita de dos meses, ija lejitima de Don José Manuel i de Doña Aniceta Anguita. Padrinos Don Luis Bascuñán i Doña Evarista Bastías.*

⁴²⁹ Rafael Anguita Anguita también fue elector por el Departamento de Laja; Rafael E. Anguita, Juez de Letras de Ánjeles; Antolín y Pablo Anguita, comerciantes. Toda esta información es extraída de *El Meteoro*, entre 1868 y 1872.

y su alumna Lucila Anguita estuviera vinculada con el trasfondo del robo de la flauta. Pero tal conjetura no pasaría de lo meramente anecdótico si no fuera por el hecho de que el 29 de octubre de 1870, es decir, poco más de un mes después de aquel aplaudido concierto en el que intervinieron profesor y alumna, ambos contrajeran matrimonio en la Parroquia de Los Ángeles.⁴³⁰ A partir de entonces fundaron una familia que los unirá durante toda su vida y que estará marcada por la música, la enseñanza, la llegada de los hijos y la colaboración mutua en conciertos y ediciones de partituras. Un año después de efectuado el matrimonio, en octubre de 1871, vino al mundo su primera hija, Lucila Anjelina Salomé, que fue bautizada el 24 de marzo del año siguiente en la Parroquia de Nacimiento,⁴³¹ pueblo ubicado a unos 30 kilómetros al suroeste de Los Ángeles. En las casi tres décadas siguientes, el matrimonio Santa Cruz Anguita procreará otros cinco hijos: Juan Ruperto, bautizado el 7 de mayo de 1882;⁴³² Lucila del Pilar, nacida en octubre de 1886;⁴³³ Ricarda de los Dolores, nacida el 9 de junio de 1889;⁴³⁴ Luis Armando, nacido el 6 de septiembre de 1891⁴³⁵ y Delia Rosa, nacida 1 de enero de 1896.⁴³⁶

3.3.2 Nuevos rumbos junto a Lucila

Evidentemente, estos acontecimientos personales tuvieron consecuencias importantes para la carrera de Santa Cruz, pues si bien la motivación e ímpetu con los que había comenzado su periplo parecen haberse ido diluyendo incluso antes de hurto de su instrumento, el matrimonio con Lucila y el posterior nacimiento de su primera hija vinieron a cambiar definitivamente su rumbo y a plantear nuevos desafíos. Es así como sus actividades de concertista y profesor continuaron incluso con más fuerza, precedidas ahora por un prestigio acaso mayor. Trascurridos más de un año de los sucesos relatados,

⁴³⁰ Certificado de matrimonio Ruperto Santa Cruz y Lucila Anguita. Véase p. 60.

⁴³¹ **Certificado de bautismo. Parroquia de Nacimiento de Nuestro Señor. Bío Bío, Chile. Libro 163, página 76.** *Lucila Anjelina Salomé. En la Iglesia parroquial de Nacimiento, a veinticuatro de marzo de mil ochocientos setenta i dos, bauticé, puse óleo i crisma a Lucila Anjelina Salomé, de cinco meses de edad, hija legítima de don Ruperto Santa Cruz i de Doña Lucila Anguita, feligreses de esta parroquia. Fueron padrinos Don Agustin Celestino N. i Doña Dolores Ovalle- de que doi fê- Tomás M. de la Barra.*

⁴³² Chile, bautismos, 1585-1932", database, *FamilySearch* (<https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:FJSF-QJY : 31 January 2020>), Juan Ruperto Santa Cruz.

⁴³³ Bautismos, Iglesia Parroquial de Concepción, Fojas n° 34, Libro n° 4.

⁴³⁴ Bautismos, Iglesia Parroquial de Concepción, Fojas n° 35, Libro n° 49.

⁴³⁵ Bautismos, Iglesia Parroquial de Concepción, Fojas n° 35, Libro n° 49.

⁴³⁶ Certificado de Nacimiento, Circunscripción de Concepción, n° 2373, 6° Registro.

los Santa Cruz Anguita comenzaron a despedirse de Los Ángeles para continuar desarrollando su carrera artística por el país en mutua colaboración, lo cual significó, en el caso de Santa Cruz, retomar su trayectoria flautística y, en el de Lucila, una nueva vida como pianista.

Respecto de su flauta, no tenemos conocimiento de la manera o momento en que el flautista adquirió otra, puesto que, con “el mal instrumento” en que el tocó en su última presentación, cabe deducir que difícilmente pudo abordar las piezas que en el futuro interpretaría. Además, tomando en cuenta el hecho de que para el momento en que “vuelve a su carrera de artista” habían transcurrido ya un año y medio desde el hurto, tiempo más que suficiente para resolver el tema de su instrumento, es más que plausible que durante este lapso se haya procurado de una, o bien, recuperado la que le había sido sustraída. Así, en sus dos últimos conciertos en la ciudad, efectuados en marzo de 1872, ya debió tocar en una flauta recientemente adquirida, y además de calidad, aunque, como decimos, no podemos afirmarlo.

El primero de los dos últimos conciertos en Los Ángeles, junto a Lucila, se realizó el domingo 3 en el liceo, el cual, según el periódico, proveía espacio para un público más numeroso.⁴³⁷ En su crónica, el periódico dice del concierto:

[...] Santa Cruz i su señora se acompañan con maestría. La señorita Lucila ha hecho progresos admirables en el piano.

Si Santa Cruz, como dice en su esuela de invitacion, vuelve a su carrera de artista, vuelve con ventaja. Su señora llegará, sin duda alguna, a ocupar un puesto de honor: es jóven, tiene mucho gusto i es mui empeñosa en el estudio; fácilmente vence toda dificultad que se le presenta en el piano. Animada por un espíritu emprendedor subirá rápidamente al lugar que merece por su talento musical.

Santa Cruz debe comprender que el público de los Anjeles se ha manifestado atento a su invitacion. Así mismo debe convencerse que no debe abandonar los conciertos mientras permanezca en esta ciudad.

Enviamos a la señora de Santa Cruz un voto de aprobación, por su exhibicion del domingo, i ojalá que nuestra voz tuviese el mérito bastante para que

⁴³⁷ *El Meteoro*, 7 de marzo de 1872, p. 2, c. 3.

le sirviese de aliento en la iniciativa de su carrera artística. A Santa Cruz le felicitamos por mil motivos.”⁴³⁸

No se dan detalles de las obras ejecutadas, aunque, con toda seguridad, corresponden al repertorio que ya había tocado anteriormente o, en todo caso, al que en sus futuros conciertos en Concepción, Valparaíso y Santiago sí se consignarán.

La segunda y última función de despedida se llevó a efecto dos semanas después, el domingo 17, y fue en beneficio del hospital. *El Meteoro* ofrece la cónica de éste, al tiempo que despedía a los artistas de la siguiente manera:

El domingo tuvo lugar el concierto que el señor Santa Cruz dedicó a beneficio del hospital.

La concurrencia no fue tan escasa. Santa Cruz i su señora cada dia dan mayores pruebas de los rápidos progresos que adquieren en la música. [...]

El Señor Santa Cruz, al separarse de los Anjeles, ha imprimido su recuerdo en un establecimiento de beneficencia, no faltará ahí un corazon agradecido que eleve sus preces al Altísimo implorando en su beneficio, una felicidad permanente durante su ausencia.

En todas partes se aprecia el mérito i se hace justicia.

Damos a Santa Cruz i a su señora el mas sincero adios.⁴³⁹

Por último, los periódicos de Los Ángeles añaden una información relevante respecto de las contribuciones de Santa Cruz al pueblo: el perfeccionamiento de su banda, la que antes de su arribo parecía encontrarse en precarias condiciones. En la nota se lee:

Su separación es sentida por muchos y con razon, porque deja un vacío como profesor que dificilmente puede llenarse, pues él ha contribuido al perfeccionamiento musical de las principales señoritas de la ciudad, como igualmente de nuestra banda, la que antes de su llegada se encontraba en un lamentable atraso; y todo es debido a su intelijencia, laboriosidad y amor al arte.

⁴³⁸ *El Meteoro*, 7 de marzo de 1872, p. 2, c. 3.

⁴³⁹ *El Meteoro*, 21 de marzo de 1872, p. 2, cc. 3-4.

Como amigo deja recuerdos sentidos de la principal juventud, cuya amistad supo atraerse con su popularidad, franqueza, simpatías y jenerosidad.⁴⁴⁰

Desde Los Ángeles, la familia Santa Cruz Anguita se dirigió primero a Nacimiento, en cuya Parroquia, como está dicho, su hija Lucila Anjelina Salomé fue bautizada, para luego continuar a Concepción. En esta ciudad, el 27 de abril *La Democracia* ya anunciaba que prontamente habría un concierto vocal e instrumental organizado por el flautista.⁴⁴¹ En él, Santa Cruz y Anguita se presentarán junto a otros artistas, entre los que cabe destacar al pianista y compositor italiano José Soro Sforza (1834-1888), por entonces radicado en Concepción y quien fuera padre de Enrique Soro Barriga (1884-1954), uno de los más prominentes pianistas y compositores chilenos de nuestra historia; los músicos belgas Leopoldo y Rodolfo Turenne, probablemente padre e hijo⁴⁴² y por entonces también vecindados en la ciudad; Pedro Pablo Tagliaferro, cantante y profesor francés que tendría una actividad musical de cierta relevancia en el país⁴⁴³ y el chileno Francisco Calderón, a la sazón de 19 años y que con el correr de los años se transformaría también en un destacado pianista y compositor.⁴⁴⁴ El concierto se llevó a efecto el martes 21 de mayo y fue ampliamente descrito en los periódicos. Se interpretó un variado número de piezas entre las que se destacan tres fantasías para flauta y piano, ejecutadas por Ruperto y Lucila: *La Fantasía de la Traviata*, *Variaciones sobre Guillermo Tell*⁴⁴⁵ y *Fantasía sobre Atila*.⁴⁴⁶ Por su parte, Soro interpretó la *Fantasía y variaciones sobre Hernani*, obra de su autoría.⁴⁴⁷ Las críticas de la función son en extremo elocuentes, en especial por los desempeños del dúo de flauta y piano y el de Soro. *La Democracia* escribe:

El concierto vocal e instrumental organizado por el célebre flautista chileno don Ruperto Santa Cruz, ha tenido un éxito verdaderamente feliz. [...]

⁴⁴⁰ Esta transcripción proviene de *El Mercurio de Valparaíso* (30 de agosto de 1873, p. 2.c. 9), que replica la nota de un periódico de Los Ángeles. No fue posible ubicar la nota citada en el periódico en el cual originalmente fue publicada.

⁴⁴¹ *La Democracia*, 27 de abril de 1872, p. 2.

⁴⁴² Pereira, *Historia*, p. 316; *Bibliografía*, p. 117.

⁴⁴³ Pereira, *Bibliografía*, p. 117.

⁴⁴⁴ Pereira, *Historia*, p. 302; Rivera, Águila, *La Ópera*, pp. 491-492.

⁴⁴⁵ Véase p. 173.

⁴⁴⁶ *La Revista del Sur* 23 de mayo de 1872, p. 2, cc. 5-6.

⁴⁴⁷ *La Democracia* 22 de mayo de 1872, p. 3.

La fantasía i variaciones para piano, tema de *Hernani*, [sic] obra del Sr. Soro i ejecutadas por él mismo, no dejaron nada que desear; la reputacion artística de que merecidamente goza el Sr. Soro, quedó allí probada una vez mas.

Las partes de flauta i piano ejecutadas por el Sr. Santa Cruz i señora, agradaron a la concurrencia. I con razón; Santa Cruz ha sacado de su flauta todo el partido que la armonía de la música proporciona a ciertos talentos privilegiados en este arte sublime que arroba i encanta. Al lado de su simpática Sra. las notas que suavemente se desprenden de la flauta de Santa Cruz, son los melódicos jorjeos del ruiseñor, que en dulces i sentimentales trinos cuenta al oido de su amada, sus quejas i sus amores.

La Sra. de Santa Cruz no carece tampoco de sentimiento ni de arte para tocar el piano; los dos instrumentos hieren agradablemente los oidos i entablan entre sí, diálogos cuyo lenguaje aun desconocido solo comprenden los que como Santa Cruz i su señora han sentido latir con vehemencia el corazon a la magnética vibracion de una misma nota que va acompañada de espresion sentimental, de acento tierno i melodioso, de un sonido apasionado de amor, de amor sublime i puro como las notas mismas que ambos instrumentos hacen vibrar en los aires al sentirse heridos por los artistas que los manejan a su satisfaccion.⁴⁴⁸

La poética nota parece querer representar el idilio musical y amoroso por el que seguramente los miembros del dúo atravesaban por esos días. En lo musical, las obras ejecutadas y la sensible interpretación referida por el impresionado cronista inducen a pensar que, efectivamente, ambos ejecutantes debieron complementarse, a lo menos, sin ninguna dificultad. En lo que se refiere específicamente al desempeño de Lucila, la crónica del concierto en *La Revista del Sur* dice:

No quisieramos en esta pequeña revista singularizar a ninguno por que las manifestaciones del público es una prueba innegable de la complacencia con que los oía; pero faltariamos a nuestro deber si no hiciesemos una recomendacion especial de la simpática señora Anguita de Santa Cruz que, rompiendo viejas i ridículas preocupaciones, acompañó a su esposo en la escena. Jóven aun en la música, se comprende a primera vista que será mas tarde una notabilidad tan luego como se desprenda de esa timidez mui natural en los artistas que principian a pisar las tablas.

⁴⁴⁸ *La Democracia*, 22 de mayo de 1872, p. 3.

(Y aquí bien a perlas aquello de tal maestro tal discípulo, puesto que el Señor Santa Cruz es el maestro de su esposa en el piano.)⁴⁴⁹

Y más adelante continúa la crítica:

[...] En efecto, las melodías sobre la *Traviata*, las variaciones de *Guillermo Tell* y la fantasía de *Atila*, para flauta y piano, ejecutadas por el señor Santa Cruz y su esposa, han afianzado una vez mas la reputación que goza el afamado flautista y probado que los encomios tributados a su interesante esposa, cuyos ecos habían llegado hasta nosotros, no eran inmerecidos ni apasionados. Al justo orgullo de que el aura popular lo constituya en una verdadera notabilidad en su instrumento favorito, podrá antes de mucho el señor Santa Cruz añadir el nuevo timbre de haber hecho de su digna compañera una artista, que tal será a juzgar por su juventud y bellas dotes.⁴⁵⁰

Por último, la exitosa función también fue reseñada por *La Igualdad*, que señala, como las más destacables, las actuaciones de Ruperto y Lucila junto con la de Soro:

[...] El señor Santa Cruz i su esposa i el señor Soro descollaron por su maestría i esquisito sentimiento. Este parecía que arrebatava sus armonías al murmurar de las fuentes i sus suspiros a las brisas, aquel, los dulces trinos i encantadoras melodías de las avecillas, para transportarnos con sus encantos a un mundo nuevo de variadas e indecibles emociones. Estaban en su verdadero elemento. Podemos asegurar que, si el señor Santa Cruz hubiera sido aquel divino Orfeo de que nos habla la mitolojía, no solo habria sacado a su esposa, sino que habria dejado limpio el Olimpo de cuantas hubieran tenido la dicha de haberlo oido.⁴⁵¹

Durante el tiempo que se mantuvo en Concepción, Santa Cruz organizó otros dos conciertos en Talcahuano, también un importante puerto internacional en aquella época y muy cercano a la ciudad penquista. Éstos se realizaron el sábado 22 y el domingo 23 de junio y estuvieron dedicados al gobernador del puerto, Luis Mathieu, el primero y “al comandante del Valdivia, señor Gana”,⁴⁵² el segundo. Colaboraron con Santa Cruz en

⁴⁴⁹ *La Revista del Sur*, 23 de mayo de 1872, p. 2, c. 5.

⁴⁵⁰ *La Revista del Sur*, 23 de mayo de 1872, p. 2, c. 6.

⁴⁵¹ *La Igualdad*, 26 de mayo de 1872, p. 3, c. 3.

⁴⁵² *La Revista del Sur*, 22 de junio de 1872, p. 3, c. 1.

estas funciones algunos de los mismos participantes del concierto anterior, como Tagliaferro y “los jóvenes Turenne”.

La estadía en Concepción se prolongó hasta julio de ese año. A partir de allí, los Santa Cruz Anguita emprenden rumbo hacia el norte y la ciudad elegida fue Valparaíso. Este puerto chileno, ciudad cosmopolita y de gran preponderancia cultural en el país, representaba sin duda perspectivas mayores, tanto en el ámbito teatral como así también en el concertístico y de la enseñanza. Tal como en ocasiones anteriores en las que Santa Cruz era despedido por la prensa local y encomiado por la huella que dejara, en Concepción sucede lo propio. Es así como, el 3 de julio, día en el que los Santa Cruz Anguita dejan la ciudad, *La Democracia* se encarga de dar el adiós:

El célebre flautista chileno don Ruperto Santa Cruz ha partido hoi para Valparaiso, para establecerse en esa ciudad.

El señor Santa Cruz ha recorrido todo el sur de Chile dando conciertos, despues de lo cual ha encontrado conveniente fijar su residencia en el puerto donde hoi se dirige. Allí encontrará en señor Santa Cruz la debida compensacion a su talento musical, pues que, como flautista es superior a los que Chile ha tenido ocasion de contemplar en sus teatros i salones.

El señor Santa Cruz no hallará el mas leve obstáculo para incorporarse como tocador en una buena orquesta, con garantías i renta magnífica.

Como profesor de música en general, no dudamos se hará tambien el señor Santa Cruz de una buena clientela en el nuevo lugar de su domicilio.

Nos alegraremos que los porteños de Valparaiso premien como es justo, las buenas disposiciones artísticas que posee nuestro compatriota señor Santa Cruz.⁴⁵³

3.4 Valparaíso, 1872-1875

El traslado al principal puerto del país significaba para los Santa Cruz Anguita unas posibilidades mayores de expansión en lo musical y también en lo económico. Valparaíso por aquel entonces era la principal plaza financiera británica del océano Pacífico y centro

⁴⁵³ *La Democracia*, 3 de julio de 1872, p. 3.

de comercio de tránsito de todo el Pacífico sur. Atraía a una gran cantidad de componente extranjero en todos los ámbitos del quehacer profesional, técnico, industrial, mercantil y, por cierto, artístico. Eran ingleses, italianos, alemanes y franceses que en el campo musical también hicieron un aporte relevante. En la oferta operística y de conciertos, el Teatro de la Victoria, inaugurado el 16 de diciembre de 1844, constituía en esos años el más importante escenario musical del país junto con el Teatro Municipal de Santiago. Ya desde mediados de siglo, la ciudad se había convertido en un destino de primer orden a nivel internacional, tanto para virtuosos instrumentales como para las compañías de ópera y zarzuela que arribaban al país. Para Santa Cruz, Valparaíso era un lugar conocido, pues, como se ha visto en el capítulo precedente, había actuado allí frecuentemente durante la década anterior.

Los Santa Cruz Anguita desembarcaron en el puerto de Valparaíso procedentes de Talcahuano, a bordo del “vapor nicaraguense (sic) Concepción”, el 4 de julio de 1872.⁴⁵⁴ Su primera actuación se va a producir tres meses después en Quillota, ubicada a unos 55 kilómetros al noreste de Valparaíso, cuyo Coliseo, estrenado el 30 de marzo de 1872, tenía una relevancia no menor para la región.⁴⁵⁵ Se representaban allí, además de conciertos de aficionados y profesionales, obras de teatro, ópera y zarzuela y el público de Valparaíso concurría a estos espectáculos con asiduidad. En él actuaron prominentes artistas, entre ellos Joseph White en 1878.⁴⁵⁶ El concierto vocal e instrumental iba en beneficio del hospital y era organizado por la Sociedad de Beneficencia de Señoras.⁴⁵⁷ Tuvo lugar el domingo 6 de octubre y participaron, además de Santa Cruz y Lucila, jóvenes aficionadas en la ejecución de obras para piano y canto. Las interpretaciones de Santa Cruz fueron descritas por *El Mercurio de Valparaíso* dos días después de verificada ésta:

Tocábale al distinguido artista chileno don Ruperto Santacruz (sic) contribuir poderosamente al feliz éxito de esta funcion con las armonías de su rica flauta, que se ha hecho popular en Chile. En medio del mas profundo silencio fue escuchada su

⁴⁵⁴ *El Mercurio de Valparaíso*, 5 de julio de 1872.

⁴⁵⁵ Roberto Hernández, *Los primeros Teatros de Valparaíso y el desarrollo general de nuestros espectáculos públicos*. (Valparaíso: Imprenta San Rafael, 1928), p. 285.

⁴⁵⁶ Luis Merino Montero, «Visita a Chile de José White», 66. Además, actuaron allí, entre otros, la compañía de teatro Garay, la compañía de ópera Paladini y la de zarzuela de Ricardo Allú.

⁴⁵⁷ *El Mercurio de Valparaíso*, 8 de octubre de 1872, p. 2, c. 8.

magnífica ejecución en este instrumento sobre un tema de *Guillermo Tell*, acompañado por su señora en el piano. Estruendosos aplausos coronaron las últimas notas del apasionado artista, que tan bien interpretaba la obra maestra de Rossini. En las variaciones sobre Atila estuvo no menos inspirado, admirando por la habilidad en el manejo de su difícil instrumento y el talento con que vertía en sus afinadas notas los trozos más brillantes de aquella obra popular de Verdi.⁴⁵⁸

Durante su estadía en Valparaíso, las actividades de Santa Cruz se diversificaron, como lo auguraba *La Democracia*, entre el trabajo de orquesta, la enseñanza y las actuaciones solistas, estas últimas vinculadas principalmente al Club Musical de Valparaíso, al que nos referiremos más adelante. Con toda probabilidad pasó a integrar el conjunto orquestal que funcionaba en el Teatro de la Victoria, que acompañaba a las compañías de ópera y zarzuela que venían desde el Callao. En efecto, a finales de 1872, desembarcaba en el puerto la compañía de zarzuela del barítono y empresario español José Jarques y su esposa, la tiple Isidora Segura,⁴⁵⁹ quienes durante los diez años siguientes viajarán por Chile con el popular género obteniendo un enorme éxito.⁴⁶⁰ La compañía comenzó su temporada el 30 de diciembre y parece claro que Santa Cruz ya era miembro del elenco orquestal, pues el 28 de febrero del año siguiente, en el Teatro de la Victoria, se efectuó una “Gran Función Extraordinaria” en beneficio del director de la orquesta, “Maestro [Ángel] Segura y del 1er flauta D. Ruperto Santa Cruz”.⁴⁶¹ Ángel Segura, hermano de Isidora, era, además de director de orquesta, violinista y compositor y su obra, *Gran sinfonía en re*, fue la elegida para abrir el concierto.⁴⁶² Interpretó en violín *Gran fantasía sobre motivos de La Traviata* “por el maestro Hard”, acompañado en piano por Manuel de Ramón, quien era director de partes de la compañía.⁴⁶³ Santa Cruz interpretó *Fantasia Brillante sobre Un Ballo in maschera*,⁴⁶⁴ acompañado por el mismo

⁴⁵⁸ *El Mercurio de Valparaíso*, 8 de octubre de 1872, p. 2, c. 8.

⁴⁵⁹ Abascal Brunet, *Apuntes para la historia de teatro en Chile: La Zarzuela Grande. Tomo II*, p. 15.

⁴⁶⁰ Pereira Salas, *Historia de la Música en Chile*, 146-147. Las giras por Chile de la compañía de zarzuela de José Jarques e Isidora Segura son estudiadas en profundidad por Abascal Brunet en *La zarzuela grande*, tomos I y II.

⁴⁶¹ Abascal Brunet, *La Zarzuela Grande. Tomo II*, 15-16; *El Mercurio de Valparaíso*, 28 de febrero de 1873. p.3, c.3.

⁴⁶² Entre las obras de Ángel Segura de las que se tiene conocimiento está, además de su *Gran sinfonía en re* ejecutada en este concierto, la pieza *Los Coléricos Lanceros Araucanos*, para piano, editada por Santa Cruz en 1888 en el número 16 de su *Álbum Musical Patriótico* (30 de enero de 1888, n° 16, p. 136).

⁴⁶³ Abascal Brunet, *Apuntes para la historia de teatro en Chile: La Zarzuela Grande. Tomo II*, p. 14.

⁴⁶⁴ Véase p. 174.

pianista y los tres intérpretes ejecutaron finalmente un *Trío concertante sobre motivos de la Sonnambula* “por Wagner”.⁴⁶⁵

En lo que se refiere a la enseñanza, Santa Cruz se dedicó en Valparaíso a impartir lecciones de flauta, piano⁴⁶⁶ y también guitarra.⁴⁶⁷ En agosto de 1873, *El Mercurio de Valparaíso* publicó una nota en la que lo recomendaba especialmente como profesor de piano:

El profesor Santa Cruz, acreditado flautista, pero cuyos conocimientos en el piano ha acreditado ya con buenos discípulos, ofrece dar lecciones de este instrumento a las personas que deseen ocuparlo [...].

Para que no se crea que lo recomendamos sin fundamento ninguno, vamos a copiar en seguida algunos acápites de periódicos que prueban su competencia como profesor de piano, ya que como flautista el público lo conoce bastante.⁴⁶⁸

Seguidamente, a modo de referencia, la nota replica los comentarios de los periódicos de Los Ángeles y Concepción ya reseñados.

La enseñanza del piano a la que Santa Cruz, como se ha visto, se había venido abocando desde comienzos de la década anterior, parece haber estado por sobre la flauta en cuanto a la cantidad de alumnos, hecho no difícil de explicar dadas las múltiples funciones sociales y culturales que el piano cumplía en esta época y, en consecuencia, de su necesidad constante de ejecutantes. En el caso de la flauta, no disponemos de antecedentes concretos que indiquen discípulos al modo que lo atestigua la nota precedente con respecto del piano, aunque, de cualquier modo, resulta evidente suponer que sí los tuvo, considerando la “popularidad” que como flautista Santa Cruz había alcanzado, y de que Valparaíso no carecía, con toda probabilidad, de un buen número de aficionados al instrumento.

⁴⁶⁵ Véase p. 177.

⁴⁶⁶ *El Mercurio de Valparaíso*, 30 de agosto de 1873, p. 3, c. 4.

⁴⁶⁷ *El Mercurio de Valparaíso*, 3 de septiembre de 1873, p. 3, c. 6.

⁴⁶⁸ *El Mercurio de Valparaíso*, 30 de agosto de 1873, p. 2, c. 9.

3.5 El Club Musical de Valparaíso

En el plano de la música de conciertos, Santa Cruz, como antes se señaló, fue miembro del Club Musical de Valparaíso, creado para esos propósitos el 21 de mayo de 1873 y que para este estudio tiene la relevancia de haber sido la única agrupación de conciertos en esta época que consagrara en todas sus presentaciones obras para flauta. La idea de formar esta sociedad se venía elaborando desde finales del año anterior,⁴⁶⁹ y obedecía al creciente interés por el cultivo de la música en Valparaíso, el cual, por lo demás, se venía dando en todas las principales ciudades del país con la formación de sociedades y clubes musicales.⁴⁷⁰ El Club, en junta general, aprobó sus estatutos en la fecha antes señalada y en su Artículo primero decía:

Se establece en este puerto con el nombre de Club Musical de Valparaiso una Sociedad cuyo fin será procurar el fomento del estudio de la música por los medios que estén a su alcance, y proporcionar un lugar de reunión a todas las personas que a él se incorporen.⁴⁷¹

Se categorizaban “cuatro clases de miembros”: “activos, contribuyentes, socios profesionales y honorarios.” Los primeros serían quienes “toquen cualquier instrumento y que a juicio del Director puedan formar parte de la Orquesta o del cuerpo de Coros”.⁴⁷² Tenían la obligación de “[P]agar por derechos de incorporación la suma de *veinte pesos*” además de “una contribución mensual de *dos pesos*...para el sostenimiento del Club”.⁴⁷³ Los miembros “contribuyentes”, serían aquellos que aportarían con la misma suma de dinero pero no participarían ni en la orquesta ni coro. Por su parte, los socios profesionales serían “los profesores que graciosamente prestaren sus servicios para la mejor lucidez de las reuniones del Club.”⁴⁷⁴ Éstos no estaban sujetos a pago alguno, pero se les exigía

⁴⁶⁹ *El Mercurio de Valparaíso*, 23 de diciembre de 1872, p. 3, cc. 1-2.

⁴⁷⁰ Los clubes y sociedades musicales creados en el país durante el siglo tienen relevancia, por cuanto se los puede ver como la antesala de la consolidación institucional que vendrá a comienzos del siglo XX. Véase Luis Merino Montero, «El surgimiento de la Sociedad Orfeón y el periódico Las Bellas Artes. Su contribución al desarrollo de la actividad musical y de la creación musical decimonónica en Chile». (Revista *Neuma*, Año 2, vol. 2, 2009, pp. 10-43).

⁴⁷¹ *Estatutos del Club Musical de Valparaíso*. (Valparaíso. Imprenta El Mercurio de Tornero y Letelier, 1873), p.3.

⁴⁷² *Estatutos del Club Musical de Valparaíso*, p. 4

⁴⁷³ *Estatutos del Club Musical de Valparaíso*, p. 6.

⁴⁷⁴ *Estatutos del Club Musical de Valparaíso*, p. 4.

“tomar su parte en las reuniones públicas que celebre el Club y de asistir a los ensayos jenerales”.⁴⁷⁵ Por último, estaban los socios honorarios, que no estaban obligados ni a tocar ni a contribuir económicamente.

La primera presentación del Club Musical de Valparaíso se verificó el sábado 23 de agosto en el Teatro de la Victoria y la prensa recalca su calidad, la que había advertido al asistir al ensayo del día anterior, proporcionando, además, datos interesantes respecto del orgánico de la orquesta:

El concierto de esta noche va a ser una verdadera sorpresa para el público, como lo fué para nosotros el ensayo de anoche. No creíamos que en el corto tiempo que lleva de existencia, o mas bien, de creacion, pudiese contar el Club Musical con tantos y tan buenos elementos. Supóngase una orquesta con cinco violines primeros, nueve segundos, una viola, dos violoncelos, tres contrabajos, y en esta proporción los instrumentos de viento.⁴⁷⁶

Y, más adelante, se hace mención explícita a la calidad de los miembros aficionados de la orquesta, aseverando que “[E]s cierto tambien que hai entre los aficionados algunos que pueden competir con los profesores mismos”.⁴⁷⁷ La expectación de este primer concierto fue alta y se vendieron todas las localidades.⁴⁷⁸ La función se dividió en tres partes, cada una de las cuales fue abierta por “tres famosas oberturas”: *La Muda de Portici*, de Daniel-François Auber (1782-1871); *Semiramis*, de Gioachino Rossini y *Norma*, de Vincenzo Bellini. De la música solista instrumental y vocal que se presentó, y para que no resultase demasiado extenso, hubo que suprimir varias piezas que se habían ensayado, situación que el periódico explica atendiendo al hecho de que el Club “cuenta con elementos de sobra para formar un programa el doble del anunciado”.⁴⁷⁹ Santa Cruz interpretó, junto con un joven flautista de nombre Pedro A. Pérez y al pianista Julio Moreno, un *Trio para dos flautas y piano de la Traviata*,⁴⁸⁰ de “Verdi”.

⁴⁷⁵ *Estatutos del Club Musical de Valparaíso*, pp. 6-7.

⁴⁷⁶ *El Mercurio de Valparaíso*, 23 de agosto de 1873, p. 2. c. 6. La crónica publica el programa completo.

⁴⁷⁷ *El Mercurio de Valparaíso*, 23 de agosto de 1873, p. 2. c. 6

⁴⁷⁸ *El Mercurio de Valparaíso*, 23 de agosto de 1873, p. 2. c. 6

⁴⁷⁹ *El Mercurio de Valparaíso*, 23 de agosto de 1873, p. 2, c. 6

⁴⁸⁰ Véase p. 174.

Se publicaron dos críticas al concierto, que lo describieron con detalle. En la primera de ellas, del 25 de agosto, se expresa que las expectativas creadas habían sido del todo cumplidas:

Así lo manifestó elocuentemente con sus entusiastas aplausos la escogida concurrencia que llenaba el teatro de la Victoria”. Desde la primera obertura, que dio a conocer los elementos con los que cuenta el club [...], no hubo mas que motivos de satisfacción para el auditorio, y alabanzas en favor de los aficionados y profesores que tomaron parte en el concierto [...]. En primer lugar, llamaron la atención las oberturas [...]. Pocas veces, tal vez nunca, el público de Valparaiso ha oido esas famosas composiciones ejecutadas por una orquesta mas completa ni con tanto esmero. Perfectamente estudiadas, y con profesores y aficionados que parecian competir en ejecucion y buen gusto, en todas esas oberturas pudo notar el publico la limpieza y el colorido asrtístico.⁴⁸¹

Y en cuanto a la actuación de Santa Cruz, Pérez y Moreno, ésta se expresó en los siguientes términos:

Mucho gustó tambien la fantasia de la *Traviata* para dos flautas y piano, ejecutada por los señores Santa Cruz, Perez y Moreno. El primero nos hizo recordar esa noche los primeros tiempos de su carrera. El señor Santa Cruz, aunque él diga lo contrario, no puede sustraerse a las tentadoras seducciones del arte. Es siempre el mismo, con toda su vocacion y sus dotes artísticas. El señor Perez, digno compañero, compartio con él los aplausos que les prodigó el público. En medio de la ejecucion parecian dos rivales que se disputaban los aplausos.⁴⁸²

La segunda crítica, publicada el día 26 y firmada por “[U]n asistente al concierto”, se expresa en términos aún más literarios, manifestando el siguiente:

¿Es posible nos preguntábamos, al entrar a la sala, que la ciudad del vapor y de la bulla cobije en su seno mas poéticos aromas? ¿será verdad que el reino del tanto por ciento pueda admitir el dos por cuatro y el seis por ocho? [...] ¿será tal vez que la

⁴⁸¹ *El Mercurio de Valparaíso*, 25 de agosto de 1873, p. 3, cc. 4-5.

⁴⁸² *El Mercurio de Valparaíso*, 25 de agosto de 1873, p. 3, c. 5.

poblacion que parecía contentarse con la campana del incendio y el silbato de la locomotora deba despertar al quejumbroso vibrar de un violín o la misteriosa sinfonía de una flauta?

Señor cronista: nos habíamos engañado. Así todos los engaños tengan tan dulce despertar.⁴⁸³

En cuanto a la interpretación del *Trío de la Traviata*, ésta fue descrita por *El Mercurio de Valparaíso* del siguiente modo:

El gran Federico llamó a la flauta «el rei de los instrumentos» y uno de sus admiradores añadió «el instrumento de los reyes.» Quede que el segundo calificativo se resienta de adulación, pero tentados estuvimos a reconocer la exactitud del primero al sentirnos arrebatados por la difícil y elegante fantasía sobre la *Traviata* ejecutada por los señores Ruperto Santa Cruz y Pedro A. Pérez, acompañados por el señor Moreno. El primero, simpático artista, ya ventajosamente conocido por nuestro público, nos encantó una vez mas al lucir las relevantes dotes que le caracterizan, y fuimos altamente complacidos al ver al señor Pérez elevarse a la altura del gran artista, para quien las dificultades se tornan elegantes juegos. La elegancia de su ejecucion revela al intrépido artista, y la delicadeza con que interpreta los mas difíciles pasajes nos descubre al jóven de corazon que sabe espresar y sentir. Repetidos aplausos interrumpieron la ejecucion, y una doble salva acompañó el retiro de los ejecutantes.⁴⁸⁴

Si el flautista Pedro A. Pérez fue o no discípulo de Santa Cruz no lo sabemos, aunque es del todo probable. Se consigna en esta época otro concierto suyo y, de cualquier manera, pareciera estar clara su competencia en el instrumento.⁴⁸⁵

En octubre siguiente ofreció dos conciertos en el Teatro de la Victoria la violinista italiana Palmira Francesconi. Esta artista había sido alumna de Camilo Sívori, y llegó al

⁴⁸³ *El Mercurio de Valparaíso*, 26 de agosto de 1873, p. 3, c. 4.

⁴⁸⁴ *El Mercurio de Valparaíso*, 26 de agosto de 1873. p. 3, c. 5.

⁴⁸⁵ Respecto de este compañero de duos, es probable que se trate del periodista y escritor Pedro Antonio Pérez (1850-1907), conocido bajo el seudónimo de Kéfas, quien fuera el primer crítico musical del país durante las últimas décadas del siglo. Por lo demás, Kéfas fue amigo de Santa Cruz, quien así lo manifestaba en la editorial del n° 2 de su *Álbum Musical Patriótico* (27 de noviembre de 1888). Para datos biográficos de Pedro A. Pérez, véase Figueroa, *Diccionario* (1897, p. 453) y Pereira Salas *Historia de la Música de Chile* (151).

país aquel año como primer violín de la orquesta de la compañía lírica italiana que había sido contratada para la reinauguración del Teatro Municipal de Santiago luego del incendio sufrido en 1870.⁴⁸⁶ Su primera presentación en la ciudad porteña, el 28 de octubre, la hizo junto a la Compañía Garay y estuvo dedicada al Club Musical de Valparaíso, cuyos miembros solo asistieron al concierto por no haber tenido el tiempo suficiente para prepararlo.⁴⁸⁷ Para su segunda actuación, el 2 de noviembre, el programa publicado en la prensa informa en su encabezado que la violinista será “[A]yudada por los señores Thors, aficionado; Luis Mangri, bufo, y el profesor de flauta Santa Cruz,”⁴⁸⁸ quien interpretaría una “*Fantasia para flauta*”, de la cual no se proporcionan detalles. El concierto cosechó notables críticas para Francesconi, en tanto que de la actuación de Santa Cruz se dijo que “tocó perfectamente una fantasía en la flauta, siendo aplaudido por el auditorio”.⁴⁸⁹

El siguiente concierto del Club Musical de Valparaíso tuvo lugar el sábado 8 de noviembre y se realizó en colaboración del Club Alemán de Cantores.⁴⁹⁰ Para la ocasión se contaría con la colaboración del violonchelista alemán Adolph Hartdegen, quien había arribado la ciudad días antes proveniente de Lima y Santiago. Sin embargo, Hartdegen no pudo presentarse, posponiendo su debut en el país para fines del mismo mes. El concierto anunciado iba en beneficio de la Sociedad Alemana de Socorros de Viudas y Huérfanos e incluía algunas de las mismas piezas ejecutadas en la primera presentación del Club, como las oberturas de *Semiramis* y *La Muda de Portici*. En esta oportunidad Santa Cruz se presentó con la *Fantasia de Norma*, para flauta y piano.⁴⁹¹ La crítica fue favorable en general, destacando en particular la interpretación de Santa Cruz:

Una de las partes del concierto que gustaron por su música y ejecución, fue el solo de flauta tocado por el señor Santa-Cruz, acompañado perfectamente por el señor Schroder. Varias veces fueron interrumpidos por los estrepitosos aplausos del público.

⁴⁸⁶ *El Salón*, 7 de julio de 1873, p. 47; *La Bellas Artes*, 14 de agosto de 1873, p. 40.

⁴⁸⁷ *El Mercurio de Valparaíso*, 24 de octubre de 1873, p. 2, c. 7. La crítica ofrece interesantes detalles de la interpretación de la violinista Francesconi, como que no se deja llevar por su propia fantasía y respeta las intenciones del compositor.

⁴⁸⁸ *El Mercurio de Valparaíso*, 31 de octubre de 1873, p. 3, c. 2.

⁴⁸⁹ *El Mercurio de Valparaíso*, 3 de noviembre de 1873, p. 2, c. 6.

⁴⁹⁰ *El Mercurio de Valparaíso*, 7 de noviembre de 1873, p. 3, c. 3.

⁴⁹¹ *El Mercurio de Valparaíso*, 7 de noviembre de 1873, p. 3, c. 3; Capítulo IV, p. xx.

El señor Santa-Cruz era digno de esa manifestacion, porque a cada momento demostraba, aun a los mas profanos en la música, las grandes dificultades que vencía en su instrumento.⁴⁹²

El domingo 23, se llevó a efecto una nueva función en el Coliseo de Quillota a la que el flautista chileno fue requerido. El anuncio invitaba a “un gran concierto vocal e instrumental, dado por la distinguida cantatriz señora Freire de Pérez,⁴⁹³ la hábil pianista señorita Pérez, el afamado flautista don Ruperto Santa Cruz y el acreditado profesor de guitarra don Juan Valderrama,”⁴⁹⁴ concierto del cual, sin embargo, no se verificó crítica.

El cellista Hartdegen se presentó finalmente en el Teatro de la Victoria ante una nutrida concurrencia el jueves 27 de noviembre y la función contó “con la cooperacion de los señores Don Enrique Rudolph, don Ruperto Santa Cruz, don Ricardo Neubaner y del Club alemán de cantores.”⁴⁹⁵ En esta oportunidad Santa Cruz interpretó dos obras, un *Solo de flauta de La Traviata*⁴⁹⁶ y *Pajaritos del Bosque*,⁴⁹⁷ trio para flauta, violín y cello de Franz Doppler, junto al violinista Neubaner y a Hartdegen.⁴⁹⁸ La crítica, como es lógico casi exclusivamente centrada en el chelista alemán, también tuvo palabras para Santa Cruz, expresando que, junto a Neubauer y los coros de la sociedad alemana fueron “unánimemente aplaudidos, no por simple cortesía, sino porque supieron impresionar al auditorio.”⁴⁹⁹

Un nuevo concierto del Club Musical de Valparaíso, producido en exclusiva por este, se iba a ofrecer el 29 de noviembre, es decir dos días después de el de Hartdegen.⁵⁰⁰ En éste, en el que también el Club iba a contar con la colaboración del chelista, se presentaría un *Dúo para flauta y piano de La Sonnambula*, pero en esta oportunidad su interpretación iba a estar a cargo de Pedro A. Pérez. Las actuaciones junto a Santa Cruz durante toda la temporada debieron significar para Pérez un aprendizaje significativo. Esto se podría desprender de la crítica que cosecha Pérez a su actuación: “El señor Perez

⁴⁹² *El Mercurio de Valparaíso*, 10 de noviembre de 1873, p. 2, c. 6.

⁴⁹³ Probablemente Mercedes Freire de Pérez, madre del compositor chileno Osmán Pérez Freire (1880-1930).

⁴⁹⁴ *El Mercurio de Valparaíso*, 22 de noviembre de 1873, p. 2, c. 7.

⁴⁹⁵ *El Mercurio de Valparaíso*, 25 de noviembre de 1873, p. 3, c. 2.

⁴⁹⁶ Véase p. 174.

⁴⁹⁷ Véase p. 176.

⁴⁹⁸ *El Mercurio de Valparaíso*, 25 de noviembre de 1873, p. 3, c. 2.

⁴⁹⁹ *El Mercurio de Valparaíso*, 28 de noviembre de 1873, p. 2, c. 8.

⁵⁰⁰ *El Mercurio de Valparaíso*, 29 de noviembre de 1873, p. 2, cc. 4-5.

progresar visiblemente, y no nos cansaremos de recordarle que el estudio puede llevarlo a ser una notabilidad.”⁵⁰¹ Por otra parte, y como se señaló más arriba, parece muy probable que Pedro A. Pérez haya sido discípulo de Santa Cruz. Si se observa, por ejemplo, la elección de la obra para este concierto, la *Fantasia sobre La Sonnambula*, ésta era parte del repertorio habitual de Santa Cruz, lo cual indica, a lo menos, un intercambio provechoso de material musical a interpretar. El dúo Santa Cruz-Pérez volverá a actuar antes de finalizar el año. Fue para el concierto de despedida de Adolph Hardegen el 19 de diciembre en el Teatro Odeón y en el que también colaboró el Club Musical. Entre las obras ejecutadas iba a incluirse nuevamente el *Trío para dos flautas y piano de El Trovador*,⁵⁰² pero finalmente esto no pudo tener lugar “por falta de una de las flautas”.⁵⁰³

En marzo del año siguiente, el Club publicó su memoria anual en *El Mercurio de Valparaíso*, en la que se daba cuenta del buen avance que hasta entonces había tenido y que comprendía aproximadamente un periodo de ocho meses. Hasta ese momento, su número de socios “activos” y “contribuyentes” había aumentado de 40 a 140, de los cuales contribuían 120. Esto produjo un saldo a favor de 1183,09 pesos, los que fueron destinados a “instrumentos”, compra de partituras a Europa y encargos de “copia e instrumentación”, entre otros gastos.⁵⁰⁴ Se contaban entre sus miembros a diez profesionales “a quienes se asigna una remuneración mensual”,⁵⁰⁵ y, aunque no se dan sus nombres, debemos asumir que corresponden a quienes habían actuado como solistas hasta entonces.

Estos alentadores resultados económicos parecen haber animado al Club a continuar con sus actuaciones, las que se iban a reanudar el 20 de febrero del año siguiente con su tercer “concierto ordinario”.⁵⁰⁶ *El Mercurio de Valparaíso* informó que el Presidente de la República, Federico Errázuriz Zañartu (1825-1877), había sido invitado al concierto y que éste había confirmado su asistencia.⁵⁰⁷ Efectivamente, el Presidente Errázuriz asistió, aunque solo a la primera parte de la función.⁵⁰⁸ Ésta incluía únicamente obras nuevas, a excepción de la obertura de *Norma*, entre las que estuvieron la obertura

⁵⁰¹ *El Mercurio de Valparaíso*, 3 de diciembre de 1873, p. 2, c. 4.

⁵⁰² *El Mercurio de Valparaíso*, 19 de diciembre de 1873, p. 3, c. 6. Véanse pp. 173-174.

⁵⁰³ *La Patria*, 20 de diciembre de 1873, p. 2, c. 4.

⁵⁰⁴ *El Mercurio de Valparaíso*, 3 de enero de 1874, p. 2, c. 7.

⁵⁰⁵ *El Mercurio de Valparaíso*, 3 de enero de 1874, p. 2, c. 7.

⁵⁰⁶ *El Mercurio de Valparaíso*, 20 de febrero de 1874, p. 2, c. 9.

⁵⁰⁷ *El Mercurio de Valparaíso*, 20 de febrero de 1874, p. 2, c. 9.

⁵⁰⁸ *La Patria*, 21 de febrero de 1874, p. 3, c.5.

Dichter un Bauer, de Franz von Suppé, el *Himno Nacional de Austria*, para cuarteto de cuerdas, de Haydn, y la *Marcha Triunfal*, para dos pianos, de Vicente Inzunza. En lo que se refiere a las flautas, se presentaron con una *Fantasia de Linda*,⁵⁰⁹ para dos flautas y piano la que fue interpretada por Santa Cruz y Pérez.⁵¹⁰ Este fue el último concierto producido y realizado en exclusiva por el Club Musical. Sus siguientes presentaciones se darán en el marco de colaboración con el Orfeón Francés en julio de ese año, como se verá más adelante, aunque continuó realizando ensayos hasta, al menos, agosto de 1874.⁵¹¹

En cuanto a Santa Cruz, sus actividades en la orquesta del Teatro de la Victoria continuaron a partir del 30 de marzo de 1874, fecha en la que arribó nuevamente a Valparaíso la compañía de zarzuela, dirigida por el tenor Mariano Mateos, procedente de Antofagasta.⁵¹² Como primera flauta de la orquesta, Santa Cruz también cosechó reconocimientos, tal como lo hiciera años antes en la del Teatro de la República y en el Teatro Municipal en Santiago. A este respecto, Abascal Brunet indica que en la temporada ofrecida este año por la compañía de zarzuela “[V]arias veces se le tributaron aplausos al primer flauta, Ruperto Santa Cruz, en especial por sus solos en *Luz y sombra*⁵¹³ y del aria de la Segura [Isidora] en el 3.er acto de *El Diablo en el poder*”.⁵¹⁴ En efecto, *La Patria* comentó que, en el solo de *Luz y Sombra*, Santa Cruz “dio una nueva prueba de su maestría para tocar este instrumento,”⁵¹⁵ y respecto de *El Diablo en el Poder*, se apunta que, a pesar de que el nivel general de la representación no había sido del todo óptimo, “el público tuvo que aplaudir muchas veces a la señora Segura que cantó perfectamente, sobre todo el aria, acompañada de flauta, en el acto final”.⁵¹⁶ La compañía de zarzuela extendió su temporada en Valparaíso hasta el 7 de julio, fecha en la que se dirigió a Santiago para continuar sus presentaciones en el Teatro Variedades de la capital.⁵¹⁷ Su última función en Valparaíso la realizó ese mismo día y en ella participó Santa Cruz con una fantasía de *I due Foscari*.⁵¹⁸

⁵⁰⁹ Véase p. 174.

⁵¹⁰ *El Mercurio de Valparaíso*, 20 de febrero de 1874, p. 2, c. 9.

⁵¹¹ *El Mercurio de Valparaíso*, 11 de agosto de 1874, p. 2, c. 6.

⁵¹² Abascal Brunet, *Apuntes para la historia de teatro en Chile: La Zarzuela Grande. Tomo II*, p. 48.

⁵¹³ Véase p. 178.

⁵¹⁴ Abascal Brunet, *La Zarzuela Grande. Tomo II*, p. 49; Véase p. 178.

⁵¹⁵ *La Patria*, 13 de mayo de 1874, p. 2, c. 8.

⁵¹⁶ *La Patria*, 29 de mayo de 1874, p. 2, c. 5.

⁵¹⁷ Abascal Brunet, *Apuntes para la historia de teatro en Chile: La Zarzuela Grande. Tomo II*, p. 60.

⁵¹⁸ *La Patria*, 7 de julio de 1874, p. 3, c. 6. Véase p. 173.

Durante los algo más de tres meses en que funcionó la compañía en Valparaíso, no se registran, como está dicho, actuaciones del Club Musical, aunque sí ensayos, a partir de lo cual se podría conjeturar que sus miembros pudieron haber pasado a integrar las filas de esta orquesta. Por lo demás, la compañía ofrecía un estipendio “\$ 10 por noche”,⁵¹⁹ lo que en cualquier caso representaría una oportunidad de ingresos a miembros de una agrupación que debía tributar, mensualmente y por contrato, para el mantenimiento de su orquesta. Como fuere, el Club Musical realizó aún otra actuación luego de la partida de la compañía, esta vez con la colaboración con la cantante Margatita Nau y el Orfeón Francés. La función se verificó el 23 de julio en el Teatro de la Victoria y estuvo dedicada al intendente de Valparaíso, Francisco Echáurren.⁵²⁰ El programa incluyó la *Fantasia Il Trovatore*, para dos flautas y piano, además de “*Les Fauyett*, polka brillante, obligada a dos flautines”⁵²¹ de “Bousquet”, ambas obras ejecutadas por Santa Cruz y Pérez y por la orquesta del Club.”⁵²² Respecto de las interpretaciones de la orquesta y los solistas, *La Patria* señaló:

Las oberturas de la primera y tercera parte, lo mismo que *Les Faullettes* (sic), lindísima polka, obligada a dos flautines, fueron desempeñadas brillantemente por la orquesta del Club Musical [...].

La fantasía *Il Trovatore* fue mui bien ejecutada, distinguiéndose los dos flautistas señores Santa Cruz y Perez.⁵²³

Ésta fue la última presentación del Club Musical de Valparaíso. Durante su relativamente corta existencia dio, por tanto, un total de seis conciertos, tres propios y tres en colaboración con otras sociedades o artistas. Lo anterior no implica, en todo caso, que las funciones de solistas instrumentales hubiesen cesado en la ciudad puerto, pues sí las hubo de otros importantes artistas, como la arpista española Esmeralda Cervantes (Clotilde Cerdá, 1861-1926),⁵²⁴ los pianistas José Ducci⁵²⁵ y Enrique Rudolphy o el

⁵¹⁹ Abascal Brunet, *La Zarzuela Grande, II*, 49.

⁵²⁰ *El Mercurio de Valparaíso*, 22 de julio de 1874, p. 3, c. 4.

⁵²¹ Véase p. 176.

⁵²² *El Mercurio de Valparaíso*, 22 de julio de 1874, p. 3, c. 4; *La Patria*, 24 de julio de 1874, p. 2, c. 5.

⁵²³ *La Patria*, 24 de julio de 1874, p. 2, c. 5.

⁵²⁴ *El Mercurio de Valparaíso*, 4 de febrero de 1876, p. 2, c. 6.

⁵²⁵ *El Mercurio de Valparaíso*, 8 de noviembre de 1875, p. 3, c. 2.

violinista chileno Aurelio Silva Salvatierra,⁵²⁶ quien, como niño prodigio, daba sus primeras presentaciones en público antes de comenzar su brillante carrera.

Santa Cruz continuó en Valparaíso en la orquesta del Teatro, consignéndose aún otra actuación suya el 12 de marzo de 1875 en el Teatro de la Victoria como colaboración en un concierto en beneficio de la violinista, pianista y compositora chilena Josefina Filomeno.⁵²⁷

3.6 Retorno a Santiago de Chile y conciertos con Joseph White 1877-1878

A mediados de 1875, Santa Cruz, junto a su familia, retorna a Santiago para incorporarse nuevamente a la orquesta del Teatro Municipal como primera flauta, aunque tal movimiento no estuvo exento de fuertes controversias y problemas, como se verá en el último capítulo. De cualquier manera, la extensa estadía de Santa Cruz en Valparaíso había sido tan fértil en el campo de la interpretación como en el de la enseñanza de la flauta y el piano. Sus actividades como solista y primera flauta de orquesta, sumado a sus presentaciones junto al Club Musical y el reconocimiento en la prensa, demuestran lo primero claramente. En la enseñanza de la flauta, su estrecho vínculo flautístico con Pedro A. Pérez también dejó huella, pues éste, además de haber participado junto a Santa Cruz en las funciones del Club, también fue solicitado para “dar brillo” en otros conciertos. Actuó en Limache, localidad ubicada a unos 50 kms. al este de Valparaíso, consignéndo *La Patria* que: “El señor Pérez, con su flauta, hizo gozar en la ejecución de la fantasía de la ópera *Yone*”.⁵²⁸ Respecto de su flauta, no cabrían dudas de que también era una del nuevo sistema, lo que se deduce por el repertorio abordado y porque sería totalmente incongruente pensar en que en el dúo con Santa Cruz hubiesen utilizado instrumentos diferentes. En cuanto a la instrucción del piano, es más que probable que, durante este periodo, Santa Cruz haya comenzado a pensar en materializar sobre el pentagrama sus conocimientos y experiencia pedagógicos, lo que ocurrirá, en efecto, en 1877, cuando se publique en Santiago su primer libro de ejercicios para piano.⁵²⁹

⁵²⁶ *El Mercurio de Valparaíso*, 20 de abril de 1874, p. 2, c. 7.

⁵²⁷ *El Mercurio de Valparaíso*, 13 de marzo de 1875, p. 2, c. 8.

⁵²⁸ *La Patria*, 8 de febrero de 1875, p. 3, c. 1.

⁵²⁹ Véanse pp. 223-224.

En 1878 se suceden tres de las que, probablemente, sean las últimas presentaciones de importancia ofrecidas por Santa Cruz y cuyas crónicas grafican de alguna manera su madurez interpretativa y experiencia ganada a lo largo de los años. Estas actuaciones atuvieron marcadas por un acontecimiento relevante, la presencia en el país de Joseph White Laffita (1836-1918), violinista cubano de fama internacional que se presentó en Chile durante este año y que produjo una gran impresión en el público.⁵³⁰ Santa Cruz y White colaboraron mutuamente en la interpretación de varias obras durante los tres conciertos que a continuación se detallarán, además de presentarse entre ellos un interesante vínculo de afecto recíproco.

El primero de ellos fue para el estreno de Joseph White en Santiago, un “Gran Concierto” que se efectuó el 13 de abril en el Teatro Variedades y en el cual, además de Santa Cruz, participaron los pianistas Eustaquio Guzmán, quien también era impresor musical, José Ducci, la arpista Julia Airaghi Lilienthal y la orquesta de la Academia Musical de Santiago.⁵³¹ El extenso programa incluyó la obra *Trío para flauta, violín y piano* sobre temas de *Ernani*, de Raffaele Galli,⁵³² el que fue ejecutado por Santa Cruz, White y Guzmán. La crítica destacó la ejecución del eminente violinista, manifestando que “reúne las dos indispensables cualidades del artista: conoce hasta el mas íntimo secreto de su instrumento y comunica a su ejecución un sentimiento de expresión [...]”⁵³³ Hubo palabras también para los demás artistas, apuntando sobre la actuación de Santa Cruz y Guzmán que “se hicieron igualmente acreedores a los aplausos del público.”⁵³⁴

A dos meses y medio de esta función, el 30 de junio Santa Cruz organizó un concierto en su beneficio en el Teatro Municipal, el que estaría destinado a proveer fondos para la publicación de su segundo libro de ejercicios para piano. White colaboró con Santa Cruz en este concierto, el que recibió, de hecho, el título de “Gran Concierto White”.⁵³⁵ La prensa celebró la realización del concierto y destacó la presencia de White:

⁵³⁰ Sobre las actuaciones de Joseph White Laffita en el país, véase Merino Montero, «la Visita a Chile de José White».

⁵³¹ *Las Novedades*, 12 de abril de 1878, p. 3, c. 4.

⁵³² Véase p. 177.

⁵³³ *Las Novedades*, 15 de abril de 1878, p. 2, c. 6.

⁵³⁴ *Las Novedades*, 15 de abril de 1878, p. 2, c. 6.

⁵³⁵ *Las Novedades*, 29 de junio de 1878, p. 3, c. 5.

Mui concurrido parece que será el concierto que el popular profesor chileno don Ruperto Santa -Cruz dará en domingo en el Teatro Municipal, pues ya se encuentra colocado un gran número de Palcos.

Francamente nos alegramos de que la función del domingo se presente bajo tan buenos auspicios, pues Santa Cruz es un profesor distinguido que profesa amor a su arte i ha dedicado a él sus constantes desvelos.

Por su parte el profesor White que, desde su llegada a ésta ha sabido estimar las dotes artísticas del señor Santa-Cruz, ha tomado mucho empeño por la función de que tratamos i destinando lo mas escogido de su repertorio al acto musical del domingo.⁵³⁶

La función contó, además, con la colaboración de la alumna de piano de Santa Cruz Elvira Arredondo, de Eustaquio Guzmán, de la cantante Bellini de Mariotte y del violoncelista Lupercio Olea. Se interpretó un número importante de piezas instrumentales, al igual que la función anterior. White se presentó con tres fantasías, acompañado de Guzmán, una de la que no se informa autor, la segunda sobre la *Sonnambula*, que tampoco lo indica y, por último, la *Gran fantasía para violín* sobre *Otello*, de Heinrich Wilhelm Ernst (1812-1865). Santa Cruz fue el encargado de abrir el espectáculo con la *Fantasia para flauta sobre La Traviata*, de Raffaele Galli,⁵³⁷ acompañado por su alumna Elvira Arredondo. También interpretó *Barcarola para canto con acompañamiento de flauta y piano*, de C. Fortini,⁵³⁸ el *Duo sobre motivos de Norma* de D. Louseglio (Donato Loveglio),⁵³⁹ para flauta y violoncello con acompañamiento de piano, junto a Olea y Guzmán; y, finalmente, el *Trio para flauta, violín y piano*, de Galli,⁵⁴⁰ con White y Guzmán.⁵⁴¹

El concierto fue muy aplaudido, a pesar de no haber cumplido con sus expectativas económicas. A este respecto, Merino conjetura que tal vez ésta haya sido la razón por la cual Santa Cruz no llegó a publicar su segundo libro de ejercicios para piano.⁵⁴² De

⁵³⁶ *Las Novedades*, 28 de junio de 1878, p. 2, c. 7-p. 3, c. 1.

⁵³⁷ Véase p. 175.

⁵³⁸ Véase p. 177.

⁵³⁹ Véase p. 177.

⁵⁴⁰ Véase p. 177

⁵⁴¹ *Las Novedades*, 29 de junio de 1878, p. 3, c. 5.

⁵⁴² Merino Montero, «la Visita a Chile de José White», 69.

cualquier manera, la crítica celebró el concierto y en especial la actuación del flautista chileno:

[...] Pero si la concurrencia escaseó, no sucedió lo mismo con los aplausos que justamente merecidos que se tributaron durante toda la función a los artistas que en ella tomaron parte i especialmente al beneficiado. Por otra parte si el éxito monetario del concierto ha sido malo, no ha sucedido lo mismo con la parte moral, pues Santa-Cruz ha probado ser el mismo profesor de flauta que en otro tiempo conocimos i además un notable profesor de piano.

La fantasía del *Trovador* ejecutada por la señorita Elvira Arredondo, discípula de Santa-Cruz, fué perfectísimamente ejecutada i causó una grata impresión en el auditorio. Método, afinación, gusto y sentimiento, todo se encontraba reunido en la jóven que hacía honor a la competencia del maestro [...].⁵⁴³

Por su parte, *El Independiente* también destacó el buen desempeño de la alumna Arredondo, resaltando la labor pedagógica de Santa Cruz, al aseverar que el “triunfo” y la “merecida ovación” que recibió su discípula también “fué el triunfo del señor Santa-Cruz”.⁵⁴⁴ Mas adelante añade:

[...] Bajo su hábil dirección, las discípulas saben dar a la música que tocan toda la expresión, todo el colorido, toda la intención, todo el idealismo, en fin que ha querido imprimirle el compositor [...]

Lo repetimos, el señor Santa-Cruz, notable profesor de flauta, ha probado al público que es también un profesor notable de piano.⁵⁴⁵

El 25 de agosto se verificó el último concierto al que nos referiremos en este capítulo, el cual nuevamente contó con la participación de Joseph White. La función, realizada en el Teatro Municipal, fue dedicada a la primogénita de Santa Cruz, Lucila Anjelina Salomé, ya por entonces a dos meses de cumplir los siete años y desconocemos las razones que habrían motivado su beneficio. Estuvo dedicado al Círculo de Comerciantes de Santiago y su anuncio y programa se publicó el día anterior. Entre los

⁵⁴³ *Las Novedades*, 2 de julio de 1878, p. 3, c. 1.

⁵⁴⁴ *El Independiente*, 2 de julio de 1878, p. 2, c. 3.

⁵⁴⁵ *El Independiente*, 2 de julio de 1878, p. 2, c. 3.

colaboradores que asistieron a Santa Cruz también se contaron a Raimundo Martínez, flautista alumno de Oliva, quien dirigió, al frente de “las bandas de los cuerpos del ejército residentes en la capital”, la *Gran sinfonía de Otello*, que abría el concierto,⁵⁴⁶ Elvira Arredondo, la niña pianista Zoila Rosa Meneses, también alumna de Santa Cruz, la cantante Rosa Amelia Ramírez, el cellista Lupercio Olea, Eustaquio Guzmán, y un violinista de apellido Durán, que actuó junto a White.⁵⁴⁷ El concierto tuvo un éxito extraordinario y el virtuoso cubano cosechó apologeticas críticas, sobre todo por sus interpretaciones de la *Fantasia sobre Marta*, de su autoría y, aún más, por su *Zamacueca*, obra que tendría un interesante recorrido latinoamericano.⁵⁴⁸ En tanto, las actuaciones de Santa Cruz también fueron destacadas. Interpretó *Fantasia sobre La Traviata*, de Giulio Briccialdi,⁵⁴⁹ acompañado en piano por su alumna Arredondo, y el *Trío sobre la Sonnambula*, de Galli,⁵⁵⁰ junto a la misma pianista y a White. *El Independiente* escribió sobre su actuación:

La flauta del señor Santa-Cruz es irreprochable; ¡qué maestría de ejecución i qué tesoro de sentimiento en esa fantasía de *Traviata*! El señor Santa Cruz tiene no solamente alma i talento para tocar, esa cualidad preciosa del artista. Por esto el señor Santa Cruz es justamente un excelente maestro i un excelente artista. Su mejor diploma de profesor está en sus alumnos tan aventajados como la señorita Arredondo i como la niña Meneses; su diploma de artista está en la ternura inspirada de su flauta.⁵⁵¹

A lo largo de los más de veinte años en que la carrera de Santa Cruz fue señalada por la prensa del país, la favorable recepción que desde sus comienzos produjeron sus actuaciones no descendió, sino al contrario, fue en aumento, siempre relevando su calidad interpretativa. Buena muestra de ello es esta última cita.

A partir del año siguiente, Chile se verá enfrentado a un conflicto bélico con sus vecinos Perú y Bolivia, en lo que se conoce como La Guerra del Pacífico, y que se

⁵⁴⁶ *Las Novedades*, 24 de agosto de 1878, p. 4, c. 5.

⁵⁴⁷ *Las Novedades*, 24 de agosto de 1878, p. 4, c. 5.

⁵⁴⁸ Véase Merino Montero, «la Visita a Chile de José White».

⁵⁴⁹ Véase p. 175.

⁵⁵⁰ Véase p. 177.

⁵⁵¹ *El Independiente*, 27 de agosto de 1878, p. 2, c. 1.

prolongará hasta 1883. Esto tuvo importantes repercusiones en todos los ámbitos de la vida del país y en tal contexto no es sorprendente que la carrera concertista del músico se haya visto afectada. Desde 1880, en efecto, Santa Cruz, en colaboración con su esposa, comenzó la publicación del *Álbum Musical Patriótico*, el cual, además de sus escritos y editoriales, incluía piezas para piano, canto, piano y violín, y piano y flauta, el cual se editará hasta 1891. Fue la única publicación musical que se mantuvo durante los años que duró la guerra mencionada. De modo tal que, a sus cuarenta años, Ruperto Santa Cruz cambiaba una vez más de rumbo, aunque, en esta oportunidad, radicalmente.

4. INSTRUMENTO, REPERTORIO E INFLUENCIAS INTERPRETATIVAS: ALCANCES Y SIGNIFICADOS

4.1 Apropiación y novedad

Las actuaciones de Ruperto Santa Cruz hasta aquí expuestas implican una experiencia que, si bien se desenvuelven en un ambiente de normalidad en lo que a los ideales culturales liberales y progresistas de la República se refiere, fue esencialmente novedosa, pues manifiestan una carrera musical, de ejercicio solista y comunicador en la flauta, que en el país no tenía precedentes. Empresa a la que sumó, por cierto, sus composiciones para piano, vocación pedagógica y actividad organizadora, componentes frecuentes en profesionales de la música que pretendían autonomía económica y reconocimiento social. Pero, por otra parte, esta *novedad* encarna una tradición más larga, la de la interpretación artística y virtuosa del instrumento desarrollada en los principales centros musicales europeos y de la cual se tuvo conocimiento efectivo en el país solo a partir de la venida de Malavasi en 1856. En efecto, la carrera flautística de Santa Cruz presenta evidentes elementos en común con destacados intérpretes no solo europeos, sino también americanos de la flauta, quienes, como él, se apropiaron en forma instintiva del nuevo instrumento, se posicionaron como artistas de renombre y se caracterizaron por su capacidad comunicadora.

Desde esta perspectiva, la experiencia de Santa Cruz puede ser examinada desde el modelo de “apropiación cultural”, concepto que se contrapone al de “reproducción cultural”, que implica más bien que la circulación de ideas o estilos artísticos en Chile o América Latina provenientes de Europa corresponden a una importación que, al carecer de tradición, es por tanto cosmética y postiza.⁵⁵² Bernardo Subercaseaux dice a este respecto:

El concepto de “apropiación” -que ha sido trabajado de modo fructífero en la reflexión arquitectónica latinoamericana- más que una idea de dependencia y de

⁵⁵² Bernardo Subercaseaux, *Historia de las ideas y de la cultura en Chile, vol. II, tomo III* (Santiago: Editorial Universitaria, 2011), 22. Subercaseaux analiza los conceptos de “apropiación” y “reproducción” de la influencia europea en Chile y Latinoamérica en cuanto marcos medulares para pensar la construcción de su cultura.

dominación exógena apunta a una fertilidad, a un proceso creativo a través del cual se convierten en “propios” o en “apropiados” elementos ajenos. “Apropiarse” significa hacer propio, y lo “propio” es lo que pertenece a uno en propiedad, y que por lo tanto se contrapone a lo postizo o a lo epidérmico. A los conceptos unívocos de “influencia”, “circulación” o “instalación” (de ideas, tendencias o estilos) y al supuesto de una recepción pasiva e inerte, se opone, entonces, el concepto de “apropiación”, que implica adaptación, transformación o recepción activa sobre la base de un código o sentido distinto y propio. Hablamos de un código distinto y propio en la medida en que emerge de una realidad diferente a aquella en que se originaron esas ideas, tendencias o estilos.⁵⁵³

Santa Cruz hizo propios a un instrumento musical en particular, una música y estéticas determinadas y un estilo de interpretación, todo ello en el “código distinto y propio” de un país lejano, “periférico”, pero que pugnaba, ya desde los tiempos de Zapiola, es decir desde la Independencia, y aunque con más ahogos que éxitos, de proveer en el campo musical ciertas perspectivas de desarrollo a los ejecutantes. Desde este punto de vista, la *mimesis* de Santa Cruz con el *flautista europeo* será más bien una realización gestada en Chile, es decir, una contribución efectiva, “patriótica”, a la elaboración de la nueva República desde la praxis musical.

En el presente capítulo vamos a ocuparnos específicamente de aquellos elementos de los que en efecto se apropió, los cuales nos permitirán apreciar con mayor amplitud las aportaciones de Santa Cruz dentro del paisaje cultural que le tocó vivir. Nos proponemos clarificar el tronco histórico de la flauta del cual proviene su actividad, la ‘historia larga’ de su interpretación, a la cual también pertenece. Historia ésta que, como todas las de la música, no es única ni lineal, sino que se desenvuelve a través del tiempo bajo estéticas y pensamientos musicales diversos que se cruzan y cohabitan, aún cuando representen, muchas veces, ideales artísticos opuestos. Desde la interpretación ‘sensible’ de la flauta, predominante aún durante las primeras décadas del siglo XIX, hasta el virtuosismo belcantista en la flauta moderna, hay más que un espacio de tiempo, pues comporta un cambio de paradigmas musicales que aún alcanzan a convivir.

⁵⁵³ Subercaseaux, *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, 27.

De esta manera, hemos de dar un breve repaso a algunos de los aspectos más relevantes de la interpretación de la flauta durante los siglos XVIII y XIX desde el punto de vista del carácter artístico de su ejercicio, tomando como puntos de referencia a algunos de sus más importantes intérpretes. Finalmente, tras este sucinto recorrido, nos enfocaremos en la estética belcantista, teatral y virtuosa de la flauta, de la cual Santa Cruz fue el principal exponente en el país.

4.2 Aspectos históricos de la interpretación de la flauta travesera hasta 1847

A través de todo el siglo XVIII, la flauta travesera y su interpretación, principalmente en Europa central y del norte, se vieron insertas en un escenario de plena consolidación de la autonomía de la música instrumental con respecto al melodrama,⁵⁵⁴ lo que favoreció notablemente el desarrollo estilístico y versado de su práctica y de su música. En lo que se refiere a sus aspectos sonoros y técnicos, en el Siglo de las Luces el instrumento se había modificado respecto al diseño del siglo anterior, respecto de lo cual Ardal Powell apunta:

Si comparamos una flauta del 1700 con una de cien años antes, todos sus dispositivos esenciales de producción de sonido han cambiado. El tubo cilíndrico del instrumento anterior dió paso a uno más ancho en un extremo y más angosto en el otro; el nuevo instrumento es construido en muchas secciones, en vez de en una sola piza; su embocadura y agujeros han alterado su forma y tamaño y las paredes del tubo han aumentado su espesor; además, el nuevo instrumento tiene una llave para el quinto dedo de la mano derecha del flautista, el que controla un séptimo agujero que había sido adherido a los seis que poseía la flauta del siglo XVII.⁵⁵⁵

Estas evoluciones en su construcción fueron de la mano de una afirmación de la identidad expresiva del instrumento, todo lo cual redundó en su creciente popularidad y en una cada vez mayor cantidad de profesionales y amateurs, provenientes de entornos burgueses y aristocráticos, que lo cultivaron.⁵⁵⁶ Las obras a solo, sonatas, suites,

⁵⁵⁴ Fubini, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, 171-175.

⁵⁵⁵ Powell, *The Flute*, 68.

⁵⁵⁶ Powell, *The Flute*, 68.

conciertos y, por cierto, la gran cantidad de *methodes* y *tutors* escritos durante este siglo le imprimieron decisivamente a la flauta una categoría solística y “artística” de primera línea, comparable a las del violín o del teclado,⁵⁵⁷ las que fueron desarrolladas principalmente en Francia, Inglaterra, Italia y Alemania.

Uno de los más importantes cultores del instrumento en esta centuria, fue el alemán Johann Joachim Quantz (1697-1773), quien, además de flautista y compositor, fue constructor de flautas y teórico del estilo flautístico. Su *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen (Ensayo de un Método para tocar la Flauta Travesera)* publicado en 1752⁵⁵⁸ es, desde un punto de vista técnico, estético y estilístico, uno de los más valiosos tratados de música del siglo XVIII y una referencia fundamental en la materia incluso hasta nuestros días. En él aborda la interpretación de su época no únicamente respecto de la flauta, sino también de otros instrumentos como el oboe, el fagot, instrumentos de cuerda y, por cierto, de la voz. Para Quantz, la condición central para la correcta ejecución radica en el “buen gusto”, el cual, regido por la experiencia y la razón, constituyen el camino más seguro para la adecuada interpretación instrumental y vocal.⁵⁵⁹ En cuanto a la flauta en la que Quantz tocaba, ésta era de su manufactura, y tenía ciertas particularidades distintas a las de sus contemporáneos: era más larga, de un tubo más ancho, su conicidad más pronunciada que la de las habituales y el espesor de la madera más grueso, características que le proporcionaban un sonido mucho más robusto y potente en el registro grave.⁵⁶⁰ Esto, en opinión de Mary Oleskewicz, está influenciado por el ideal de Quantz de imitar el estilo vocal italiano, pensando sobre todo, como el mismo flautista alemán señala, en el timbre de una contralto o tenor, más que en el de una soprano.⁵⁶¹ Además, junto a la llave de re#, la única que hasta entonces poseía la flauta y de uso estándar en su época, el flautista alemán agregó otra de mi b, con el fin de preservar las distinciones enarmónicas.⁵⁶²

⁵⁵⁷ Bate, *The Flute: A Study of its History*, 93.

⁵⁵⁸ Johann Joachim Quantz, *On Playing de Flute: A complete translation with an introduction and notes by Edward Reilly*. (London: Faber and Faber, 1976).

⁵⁵⁹ Fubini, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, 244-246.

⁵⁶⁰ Powell, *The Flute*, p. 97.

⁵⁶¹ Mary Oleskewicz, «Quantz and the Flute at Dresden: His Instruments, his Repertory, and their Significance for the Versuch and the Bach Circle» (Ph. D. diss., Duke University, 1998) citada en Powell, *The Flute*, p. 97; Quantz, *On Playing the Flute*, 50.

⁵⁶² Bate, *The Flute: A Study of its History*, 97. Acerca de la afinación, las distinciones enarmónicas o el temperamento igual, véase Powell, *The Flute*, 148-149.

Al estilo operático de Quantz, hay que agregar una idea pródiga durante esta época: la imitación de la naturaleza, elaboración estética de la música que se fundamentaba en el pensamiento filosófico sobre el arte en el siglo XVIII, la cual se verá reflejada en Tulou, como se verá más adelante, y que bien se representa en el siguiente párrafo de Charles Batteaux citado por Fubini:

El arte imita la naturaleza- afirma Batteaux- e incluso la supera y la perfecciona por cuanto que selecciona sus mejores rasgos, descartando todo lo que de feo o desagradable pueda presentar la realidad. Si la naturaleza puede actuar libremente, mezclando a placer sonidos y colores, el arte, en cambio, debe someterse a las reglas de la imitación, conciliando exactitud y libertad; esta última deberá dosificarse con mucha prudencia, dado que una pizca de libertad anima la imitación, pero, si aquella se pasa de la medida idónea, se incurrirá en la anarquía, pisoteando las reglas del buen gusto.⁵⁶³

Hacia finales del siglo, aunque los “gustos” de los principales centros musicales europeos se diferenciaban entre sí, elementos como la comunicación sensible, íntima, el modelo del canto, principalmente el de la ópera italiana, o la fogosidad de la brillantez y los movimientos de bravura, características propias de los ideales pre-románticos, prevalecieron en la interpretación no solo flautística sino instrumental en general. En este contexto, hasta la aparición del sistema de Boehm en 1832 los diversos intentos de mejoramiento de las posibilidades acústicas de la flauta travesera fueron siempre acompañados de un sentido potenciador de estas capacidades expresivas y, sobre todo, solísticas del instrumento y no solamente por las exigencias orquestales, como se ha señalado, entre otros, por Nancy Toff.⁵⁶⁴ En efecto, como explica Powell:

las exigencias de la escritura orquestal para flauta jugaron poco o ningún rol en el desarrollo de los nuevos diseños del instrumento hasta 1850: las orquestas permanecieron relativamente pequeñas hasta esta época, y los flautistas parecen

⁵⁶³ Charles Batteaux, *Les beaux arts réduits à un même principe*, 1746, citado en Fubini, 197.

⁵⁶⁴ Toff (*The Flute Book*, 49) afirma: “El final del periodo clásico marcó el final de la complacencia de los músicos con sus instrumentos. Las grandes orquestas demandaron un mayor sonido y proyección”

haber priorizado el tocar piano y la flexibilidad de sonido en contraste al *forte* brillante, considerado más apropiado para la interpretación solista.⁵⁶⁵

Esto es interesante, puesto que apunta a que el ejercicio de la flauta poseía una dinámica particular, la cual era animada por la búsqueda de una identidad distintiva primordialmente ubicada en la esfera solista, y en donde su interpretación intentaba reflejar las características que le eran inherentes a través de un sonido más brillante y potente.

Aunque durante las décadas del cambio de siglo la flauta de cuatro llaves ya estaba relativamente estandarizada a través de Europa, lo cierto es que se podían encontrar flautistas utilizando instrumentos fabricados con entre una y hasta ocho llaves.⁵⁶⁶ Éstas eran adheridas, en realidad, más que para facilitar la digitación, para afinar y producir un sonido de mayor claridad en ciertas notas veladas del instrumento a consecuencia de las digitaciones cruzadas, de manera que también fue la necesidad de superar tal dificultad la que espoleó esfuerzos de elaboración de nuevos diseños.⁵⁶⁷ Por otra parte, ya desde aproximadamente 1775 los constructores visualizaban la posibilidad de fabricar una flauta con escala cromática, no enarmónica,⁵⁶⁸ es decir, facultarla para ejecutar los doce semitonos iguales. A esta tarea se vio abocado entre otros, el flautista, compositor y constructor Johann George Tromlitz (1725-1805)⁵⁶⁹, en Alemania, quien en 1801 experimentó con un modelo cromático sin llaves que no requería de digitaciones cruzadas, y que tiene la importancia de haber sido el primero en apuntar a tal objetivo.⁵⁷⁰ En esta línea, un trabajo de importancia para la historia del instrumento, y que anticipó la realización de aquellas aspiraciones, fue el del médico y flautista aficionado Heinrich Wilhelm Theodor Pottgiesser (1766-1829) quien en 1803 publicó un ensayo en que planteaba rediseñar por completo la acústica de la flauta facultándola para un temperamento igual.⁵⁷¹

⁵⁶⁵ Powell, *The Flute*, 145.

⁵⁶⁶ Bate, *The Flute: A Study of its History*, 102.

⁵⁶⁷ Powell, *The Flute*, 145.

⁵⁶⁸ Bate, *The Flute: A Study of its History*, 99.

⁵⁶⁹ Powell, *The Flute*, 81-82, 145-146.

⁵⁷⁰ Powell, *The Flute*, 145-146.

⁵⁷¹ Sobre el ensayo de Pottgiesser, véase Richard Shepherd Rockstro, *A Treatise on the Construction the History and the Practice of the Flute* (London: Rudall, Carte and Co., 1928), 262-269, 291-294; Powell, *The Flute*, 145-146; Bate, *The Flute: A Study of its History*, 107-108.

No obstante, al tiempo que se desarrollaban estos experimentos, también se incorporaron llaves para la ejecución de ‘notas sensibles’ que subían la afinación de la séptima mayor, por ejemplo, particularmente la del fa# para la tonalidad de sol mayor, lo que era utilizado como recurso expresivo de primer orden entre los flautistas del romanticismo temprano. Esto último es un elemento en común para un gran número de prominentes intérpretes durante este periodo, que perseguían de esta manera conmover a través de una interpretación emotiva, ‘sensible’. Uno de los más destacados exponentes de este estilo fue el alemán Friedrich Ludwig Dülon (1769-1826). Ciego desde su más temprana infancia, realizó giras por Europa como *travelling virtuoso* sorprendiendo por este carácter interpretativo. Luego de un concierto suyo en Weimar en 1805, la crítica lo destacó del siguiente modo:

También obró poderosamente en nuestros sentimientos con brujería artística al fundir y entrelazar cada nota al texto. El cerrado trino, como un ruiseñor, que introdujo adecuadamente en la cadencia de muy buen gusto en el concierto de Krommer, que interpretó correctamente, lo hizo no de la manera normal, sino tocando la nota secundaria con el segundo dedo de la mano derecha [fa#], que permaneció claro, constantemente en aumento y disminución. Además, superó todas las posibilidades de que el aliento divinamente animado del artista pudiera lograr una mayor duración y fuerza.⁵⁷²

En Francia, Benoît-Tranquille Berbiguier (1782-1838) publicó en 1818 el *Nouvelle Methode pour la Flûte*, en el cual prevalecen también las diferencias de afinación de ciertas notas, como el fa#, dependiendo del ámbito tonal.⁵⁷³ Un caso diferente es el de *Nouvelle Méthode théorique et pratique pour la flûte*, de François Devienne (1759-1803), publicado en 1794 y que tuvo gran difusión tanto en Europa como en América.⁵⁷⁴ Devienne, quien fuera el primer profesor del instrumento que tuvo el Conservatorio de París entre 1795 y 1803 y uno de los principales flautistas de Francia

⁵⁷² Powell, *The Flute*, 131.

⁵⁷³ Powell, *The Flute*, 131.

⁵⁷⁴ Tula Gianinni, *Great Flute Makers of France: The Lot & Godfroy Families 1650-1900* (London: Tony Bingham, 1993), 78; Powell, *The Flute*, 210-211; Nancy Toff, *The Flute Book: A Complete Guide for Students and Performers with a Comprehensive Repertoire Catalog* (New York: Charles Scriber's Sons, 1985), 225.

en esta época,⁵⁷⁵ en su método no menciona tales diferenciaciones, aun cuando fue un firme defensor de la flauta de cuatro llaves, en la que tocaba.⁵⁷⁶ Sin embargo, aunque posterior, el *Methode de Flûte. Progressive et Raisonnée* de Jean Louis Tulou (1786-1865), publicado en 1835 y que tuvo dos posteriores ediciones, en 1842 y 1851,⁵⁷⁷ sí lo hace, y además con el objetivo claro de enfrentarse estéticamente con el nuevo instrumento de Boehm.⁵⁷⁸ En palabras de Nancy Toff, Tulou “epitomizó el ideal de la práctica francesa de la flauta, con su precisa y brillante técnica y su perfecta afinación”,⁵⁷⁹ opinión compartida no solo por los historiadores del instrumento, sino también por sus contemporáneos.⁵⁸⁰ Tulou, al igual que lo hiciera Quantz, fabricaba su propio modelo de flauta, que él denominaba la *flûte perfectionnée*, de tubo cónico y ocho llaves, las que comercializaba y suministraba al Conservatorio de París, institución de la que fue profesor desde 1829 hasta 1859.⁵⁸¹ En Francia, Tulou fue uno de los principales exponentes de aquel estilo sensible, que aún se caracterizaba por su apego a los ideales interpretativos del siglo anterior, es decir, de la imitación de la naturaleza y la expresión de sentimientos y afectos desde la producción de un sonido bello y delicado.⁵⁸²

Pero Tulou, en su interpretación e ideales estéticos, mantuvo estos principios en una época en la que las transformaciones ya comenzaban a dar paso a otras pautas de ejecución flautística. En efecto, los enormes cambios sociales, económicos y tecnológicos que produjo el avance del siglo XIX en Europa, los que por cierto tuvieron un impacto decisivo en el desenvolvimiento y objetivos de los intérpretes y su música, en la práctica de la flauta travesera se harán sentir notablemente. En tal escenario, la nueva flauta elaborada por Boehm no solo significó una innovación en el sonido y la técnica, que por cierto contenía, sino que también encarnaba nuevas perspectivas musicales y nuevas formas de comunicación.

⁵⁷⁵ Powell, *The Flute*, 221.

⁵⁷⁶ Powell, *The Flute*, 132.

⁵⁷⁷ Giannini, *Great Flute Makers*, 130; Powell, *The Flute*, 214.

⁵⁷⁸ Michelle Tellier, *Jean Louis Tulou: Flûtiste, professeur, facteur, compositeur (1786-1865)*. (Tesis de Musicología, Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Primavera de 1981), 285.

⁵⁷⁹ Toff, *The Flute Book*, 250.

⁵⁸⁰ Véase el artículo «Nouvelles Flutes de M. Tulou», de Fetis, en la *Revue Musical* (19 de marzo de 1831, p. 56).

⁵⁸¹ Giannini, *Great Flute Makers*, 101-131. Giannini ofrece una detallada narración del nombramiento de Tulou como profesor del Conservatorio de París y sus implicaciones.

⁵⁸² Powell, *The Flute*, 175.

4.3 La revolución de Theobald Boehm, 1832 y 1847

Las implicaciones que tuvo el nuevo diseño acústico y mecánico de la flauta desarrollados por el flautista virtuoso, compositor y constructor judío alemán, nacido en Munich, Theobald Boehm (1794-1881), representan el mayor impacto organológico del instrumento en toda su historia y significaron, desde un punto de vista estético-interpretativo, nuevos horizontes musicales a sus intérpretes. El modelo de 1832 se basaba en el exacto emplazamiento de los agujeros a lo largo del tubo. Es decir, su diámetro y posición eran los acústicamente correctos para que correspondiera, a cada uno de ellos, un semitono. El mecanismo de llaves, sostenido por ejes de barra a lo largo del tubo, permitía que todas, a excepción de la del re#, permanecieran abiertas, de manera que cada llave, al accionarla sobre los agujeros, produjese su propia nota, eliminando así la necesidad de digitaciones cruzadas del sistema antiguo para obtener una escala cromática. Como resultado, se generaba un temperamento igual, las notas sensibles eran suprimidas y se obtenía un sonido de mucho mayor potencia y claridad en cada una de ellas, no obstante tener que operar con una digitación completamente diferente.⁵⁸³

Si bien hubo señalados intérpretes que lo adoptaron, sobre todo en Francia, Inglaterra e Italia, hasta 1837 el nuevo sistema no gozaba aún de una completa aceptación general en el universo flautístico europeo.⁵⁸⁴ De hecho, los pocos instrumentos del nuevo sistema que se comercializaron hasta este año fueron los manufacturados por el propio Boehm.⁵⁸⁵ Esta lenta introducción se debía, según el propio ilustre constructor, a la resistencia de los fabricantes a producir un instrumento con una digitación para ellos demasiado nueva y, por tanto, riesgosa comercialmente.⁵⁸⁶ A partir de este año, la sociedad de fabricantes franceses constituida por Vincent Hippolite Godfroy (1807-1868) y Louis Espirit Lot (1807-1896), comenzó a fabricar el nuevo modelo en París,⁵⁸⁷ pero con algunas diferencias respecto del de Boehm. Por ejemplo, la llave de sol#, que en el

⁵⁸³ La historia de la elaboración del sistema de Boehm ha sido ampliamente descrita desde su nacimiento. (Véase Theobald Boehm, *An Essay on the Construction of Flutes*, ed. W. S. Broadwood, (London, Rudall, Carte and Co., 1882); Powell 316.

⁵⁸⁴ De hecho, en Alemania y Austria tuvo una muy lenta aceptación sobre todo en el ámbito orquestal (Powell, *The Flute*, 190), y no se incorporó por completo su utilización sino hasta comienzos del siglo XX (Toff, *The Flute Book*, 104; Leonardo De Lorenzo, *My complete story of the flute*, 1951, citado en Gianluca Petrucci, *Il Flauto in Italia* (Viggiano: Edizione L'Antissa, 2012), 29.

⁵⁸⁵ Giannini, *Great Flute Makers*, 106.

⁵⁸⁶ Boehm, *An Essay on the Construction of Flutes*, 13.

⁵⁸⁷ Giannini, *Great Flute Makers*, 106.

modelo del alemán permanecía abierta igual que todas las demás, en el de Godfroy y Lot era cerrada, y para levantarla se debía accionar una llave conectada a ella con el quinto dedo de la mano izquierda. Esta innovación surgió de la colaboración de Godfroy y Lot con el eminente flautista galo Louis Dorus (1812-1896), quien ideó tal mecanismo para adaptar la digitación al gusto francés y, en consecuencia, hacer más comercializable el nuevo instrumento en ese país.⁵⁸⁸

Dorus, junto con Victor Coche (1806-1881) y Paul Hippolyte Camus (n.1796), quienes desde un comienzo se apropiaron de *la nouvelle flûte*, fueron sus primeros intérpretes en Francia.⁵⁸⁹ Las actuaciones de Louis Dorus con la flauta Boehm recibieron notables críticas, como la siguiente publicada en la *Revue et gazette musicale* en 1839:

Escuchamos en el bello concierto ofrecido por M. Alard el miér coles 12 de marzo en M. Petzold, unas variaciones para flauta ejecutadas con un raro talento por M. Dorus. Estas variaciones, escritas sobre un aire tirolés que Mlle. Sontag ha puesto de moda, fueron compuestas por M. Boehm, el famoso fabricante alemán, a quien el mundo musical le debe el instrumento que lleva su nombre, y mediante el cual M. Dorus nos proporcionó una nueva ocasión para admirar su mecanismo, tan perfecto. M. Dorus es uno de esos artistas en los cuales la modestia iguala al mérito y que el público aprecia más y más cada día. Tocó las variaciones sobre un aire tirolés, de una increíble dificultad, con una limpieza y una agilidad, una gracia que uno solo lo puede comparar con la ligereza y delicadeza que su encantadora hermana, Mme. Dorus-Gras, suele utilizar en el escenario, lo que ha elevado su reputación a las alturas.⁵⁹⁰

⁵⁸⁸ En efecto, como apunta Ardall Powell (*The Flute*, 172), aunque puede ser más lógico digitar todas las llaves, incluyendo la del sol#, desde su posición abierta, como lo hacía el modelo de Boehm, era incómodo para los flautistas practicar esto. En las flautas del antiguo sistema, la llave de sol# permanecía cerrada, de manera que mantener este aspecto sin variaciones contribuyó a habituarse más prontamente la nueva digitación.

⁵⁸⁹ Powell, *The Flute*, 171.

⁵⁹⁰ «Nouvelles», en *Revue et gazette musicale* (Paris, 17 de marzo de 1839), citado en Giannini, *Great Flute Makers*, 112. Giannini también informa (112) que la hermana de Dorus, Madame Dorus-Gras, fue una *prima donna* de la Ópera de París. Dorus fue primera flauta de la Ópera de París y de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio, además de fundar en 1847, junto a otros músicos, la Société de Musique Classique. Ésta tuvo por objeto promover la música de cámara y alentar la creación de nuevas obras por parte de los compositores franceses contemporáneos. (Giannini, *Great Flute Makers*, 139).

En Inglaterra, la más significativo paso de la antigua a la nueva flauta fue el de John Clinton, profesor del instrumento en la Real Academia de Música, quien la adoptó en 1841.⁵⁹¹ En 1843, la flauta del nuevo sistema comenzó a ser producida por los fabricantes Rudall & Rose en Londres, mismo año en que Clinton escribió su *tutor* dedicado a ella: *Theoretical and Practical Essay on the Boehm Flute*, el que tuvo dos ediciones, en 1843 y 1846.⁵⁹² Aunque en Inglaterra la introducción de la nueva flauta tampoco estuvo libre de controversias, la *Dedicatoria* de Clinton a Boehm en su ensayo nos habla del impacto que tuvo entre los intérpretes que la adoptaron. Clinton escribe:

Cuando en épocas venideras, el futuro historiador de la flauta, al trazar su progreso desde la infancia a la madurez, enumere a aquellos talentos y esfuerzos que han contribuido exitosamente a su perfecto desarrollo, vuestro nombre se destacará notablemente en la lista. Aquél apuntará, con peculiar satisfacción, a vuestros logros, y caracterizará a nuestra época como los comienzos de una nueva era en la historia del instrumento. Y cuando ese historiador deba contrastar las capacidades de la flauta de su tiempo, con las recordadas imperfecciones de aquellas de las pasadas generaciones, el nombre de Boehm será transmitido con agradecido recuerdo a la posteridad, como el originador del maravilloso y triunfante cambio.⁵⁹³

Pero en el modelo de 1832 el tubo, de madera, no era aún cilíndrico, sino cónico, es decir, más ancho en el extremo superior y más angosto en el inferior. Esto suponía un timbre similar al de las flautas antiguas, no obstante operar, como está dicho, con una digitación completamente diferente a partir del nuevo mecanismo. Fue en 1847 que Boehm añadió un elemento trascendental a la acústica del instrumento: el tubo cilíndrico, de madera o metal. Tal innovación estaba fundamentada sobre principios científicos-matemáticos, los que le proveían de una capacidad técnica y acústica que difería sustancialmente de todas las flautas utilizadas hasta entonces. Su sistema consiste en la división matemática del tubo, con agujeros se corresponden aproximadamente a su diámetro, estrechándose en distancia y reduciéndose en tamaño conforme avanzan hacia la parte media del instrumento. En cuanto a la embocadura, ésta era también de

⁵⁹¹ Powell, *The Flute*, 159.

⁵⁹² Powell, *The Flute*, 178; Bate, *The Flute: A Study of its History*, 143.

⁵⁹³ John Clinton, «Dedication to Theobald Boehm». En *Theoretical and Practical Essay on the Boehm Flute*, (London: R. Cocks and Co., 1843).

dimensiones más amplias, con la particularidad añadida de que tenía una forma más rectangular, no ovalada como las flautas antiguas. Por último, el extremo superior del tubo de la boquilla no era completamente cilíndrico, sino que terminaba en una leve parábola hacia el final, lo cual era necesario para el equilibrio y homogeneidad del sonido en las tres octavas del instrumento.⁵⁹⁴

Boehm vendió los derechos exclusivos de su patente a Godfroy y Lot aquél mismo año, quienes, con la experiencia adquirida desde 1837, comenzaron a fabricar la flauta cilíndrica, de metal y de madera, en Francia.⁵⁹⁵

Con el nuevo sistema lo que cambiaba, en definitiva, era mucho más que la simple coyuntura de poder tocar pasajes hasta entonces prácticamente imposibles de ejecutar en la antigua flauta, sino que entrañaba un cambio de estilo y aún de ideales estéticos. Pero no todos los flautistas opinaban en este sentido. En efecto, para Tulou la nueva flauta suponía un verdadero retroceso más que un avance. Escribiendo en defensa de su propio modelo, el gran virtuoso francés dice:

Lo primero que uno tiene que reconocer es que la flauta es un instrumento pastoral, con el cual uno debe buscar más complacer que aterrar; que uno debe expresar sólo sentimientos que sean duces, tiernos, expresivos, apasionados, y no aquellos por los cuales uno quisiera demostrar enojo o tempestad. Se requiere, por lo tanto, sobre todo una bella calidad de sonido o, para decirlo en mejores términos, una bella voz, una voz que se aproxime tanto como sea posible a la voz humana.⁵⁹⁶

A partir de estas premisas, Tulou se opuso enconadamente a la adopción de la nueva flauta y retrasó su incorporación al Conservatorio de París en más de una década. Para él, la flauta de Boehm no reflejaba aquellos principios, por cuanto no solo excluía las diferenciaciones enarmónicas y, por tanto, no era capaz de evidenciar los afectos y énfasis que la música debía expresar, sino que la naturaleza misma del instrumento era tergiversada. Como él mismo añade en su *Methodes*: “Estoy preocupado, sobre todo, de conservar escrupulosamente el sonido natural de la flauta, así como la simplicidad de su

⁵⁹⁴ Sobre las proporciones acústicas del sistema, véase en especial Theobald Boehm, *La Flauta y la Interpretación Flautística*, trad. Vicente Martínez López (Madrid: Mundimúsica Ediciones, 1991), 17-33.

⁵⁹⁵ Giannini, *Great Flute Makers*, 134.

⁵⁹⁶ Powell, *The Flute*, 175.

digitación”.⁵⁹⁷ Pero aquel “sonido natural” fue, conforme avanzó el siglo, sobrepasado por el nuevo sonido de la flauta de Boehm, y la posibilidad de ejecutar una técnica completamente diferente pusieron al nuevo instrumento y sus intérpretes en un escenario de posibilidades insospechadas hasta entonces.

En 1859 se produjo el retiro de Tulou del Conservatorio de París siendo sustituido por Louis Dorus en 1860, quien, como se ha visto, tocaba en una flauta del nuevo sistema desde 1832. En 1848 Dorus ya había adoptado el modelo cilíndrico y de metal, de manera que la utilización de este instrumento comienza oficialmente con él cuando asume como profesor en esa institución.⁵⁹⁸

En el escenario italiano, que para nuestro estudio tiene una importancia fundamental, las controversias acerca del nuevo instrumento tampoco fueron extrañas. Por el contrario, las observaciones y argumentos a su favor o en su contra se prolongaron por gran parte del resto de la centuria. Flautistas como Giuseppe Rabboni (1800-1856), Francesco Pizzi (1808-1871), Vincenzo de Michelis ((1825-1891), Cesare Ciardi (1818-1877), Ernesto Köhler (1849-1907), Raffaello Galli (1824-1889) o Filippo Franceschini (1841-1916), entre muchos otros, se mantuvieron fieles al antiguo sistema o solo tardíamente lo comenzaron a ejercitar, mientras que otros como Camillo Romanino (1805-1869), Emanuele Krakamp (1813-1905), Filippo Savini (1814-1908), o Giuseppe Gariboldi (1833-1905), por mencionar solo algunos de entre los más destacados, no solo la adoptaron sino que compusieron métodos y obras especialmente dedicadas al nuevo instrumento y promovieron su uso entre sus alumnos.⁵⁹⁹ Pero de entre todos estos prominentes intérpretes italianos del ochocientos adeptos al nuevo sistema, resalta la figura de Giulio Briccialdi (1818-1881), uno de los virtuosos más notables del siglo XIX, y cuya enorme popularidad en Europa y América ayudó a la difusión tanto del nuevo diseño como de su obra flautística. No debemos olvidar, en todo caso, el recorrido iberoamericano del virtuoso Achille Malavasi descrito en el Capítulo 1, pues fue a través de este artista que se obtuvo el conocimiento de la flauta Boehm, de metal, en esta parte del mundo.

⁵⁹⁷ Citado en Powell, *The Flute*, 159.

⁵⁹⁸ Giannini, *Great Flute Makers*, 172.

⁵⁹⁹ Véase Gian Luca Petrucci, *Il Flauto Böhm in Italia*. (Viggiano: Edizione L'Antissa, 2012), 30-62.

4.4 La estética belcantista y la paráfrasis operística italiana para flauta

En su libro *Die Flöte und das Flötenspiel (La flauta y la interpretación flautística, 1871)*, Theobald Boehm escribe:

Aquél que, como yo, ha sido afortunado de haber escuchado, a lo largo de cincuenta años, a todos los grandes cantantes y estilos, nunca olvidará los nombres de Brizzi, Sesi, Catalani, Velluti, Labrache, Tamburini, Rubini, Malibran, Pasta, etc. Me llena de alegría recordar su arte y sus espléndidas interpretaciones; todos ellos han venido de la magnífica escuela de canto italiana que hoy, como en los últimos años, proporciona el fundamento de una buena formación de la voz y lleva una idea correcta del estilo, que es tan esencial para el instrumentista como para el cantante.⁶⁰⁰

Esta referencia de Boehm al bel canto nos puede dar una pista del significado que este estilo operático italiano tuvo para el cultivo de la flauta durante la primera mitad del siglo. En efecto, como apunta Gian Luca Petrucci, el abierto reconocimiento de Boehm “lo acerca mucho a los flautistas italianos del siglo XIX por la concepción belcantista de la interpretación y de un común ‘sentir estético’”.⁶⁰¹

Tal ‘concepción belcantista’ de la flauta, remite a un estilo vocal italiano que, si bien puede rastrearse al siglo XVII, se expresó eminentemente durante finales del siglo XVIII y comienzos del XIX con Rossini, Donizetti y Bellini a la cabeza de una estética de enorme trascendencia para la historia de la música. El bel canto, canto bello, que se caracteriza por el lirismo, el *cantabile*, el virtuosismo, la fantasía, la ligereza, también comporta el desarrollo de una técnica vocal de alto nivel, producto de años de intenso entrenamiento.⁶⁰² Este desarrollo técnico, se presentó en la flauta del nuevo sistema a través de una abultada literatura didáctica y producción de obras basadas en temas de ópera, y se manifestó en tres elementos fundamentales: el estilo del fraseo, *di purissima estrazione lirica*,⁶⁰³ el virtuosismo técnico que conllevaba su nueva mecánica, y una nueva *estetica timbrica*.⁶⁰⁴

⁶⁰⁰ Boehm, *La Flauta y la Interpretación Flautística*, 69.

⁶⁰¹ Petrucci, *Il Flauto Böhm*, 14.

⁶⁰² Rodolfo Celletti, *A History of Bel Canto*. Tr. Frederick Fuller (Oxford: Clarendon Press, 1996), 4.

⁶⁰³ Gian-Luca Petrucci, *Giulio Briccialdi. Il Principe dei Flautisti* (Varese, Italia: Zecchini Editore, 2018), 28.

⁶⁰⁴ Petrucci, *Il Flauto Böhm*, 19-21.

Desde luego, la composición para flauta en Italia tributaba al bel canto desde mucho antes de la aparición del nuevo instrumento. Importantes intérpretes como los mencionados Rabboni, Ciardi o Galli las compusieron, y en gran cantidad, para instrumentos de antiguo sistema, enfatizando constantemente el arte del *bel suono*,⁶⁰⁵ de un modo similar al que lo hiciera Tulou.⁶⁰⁶ Pero la nueva flauta elevó su complejidad técnica y sonora, sobre todo en una época histórica en que el melodrama italiano reinaba como el gran espectáculo de moda en prácticamente todos los teatros líricos de Europa y América. En este contexto de cruce entre lirismo de la melodía y técnica mecánica, los *Studi*, *Arie Variate*, *Capricci* o *Fantasie*, cumplieron, en gran parte, funciones dobles, es decir, fueron tanto *pezzo di bravura* con fines pedagógicos, o bien, *studi* con miras solísticas.⁶⁰⁷

En las paráfrasis operísticas, materia que no ha sido profundizada del todo en la historiografía del instrumento, la producción italiana de estas obras para flauta representa un universo tan vasto como heterogéneo de estructuras compositivas, dificultad técnica, funciones musicales e interpretativas, alcances económicos y comerciales y, por cierto, de potencial virtuoso y dramático. Al respecto, Maurizio Brignardeli explica:

Este inmenso repertorio no era exclusivo de los flautistas italianos, sino que involucraba a todos los virtuosos e instrumentistas de todos los rincones europeos. El resultado fue una gran producción que, a pesar del progreso de la investigación musicológica, aún resulta difícil ser evaluado positivamente y, de hecho, en muchos casos, los académicos más inexpertos la liquidan de entrada como música de consumo, ligera, solo de apoyo al melodrama.⁶⁰⁸

Pero desde el punto de vista de la individualidad artística de la ejecución flautística, el canto operático, la melodía y la maestría vocal, se personificó en ella relevando al instrumento y a su intérprete al centro de la audición. En especial para los

⁶⁰⁵ Petrucci, *Il Principe*, 28.

⁶⁰⁶ Evidentemente, tanto la obra de Tulou como las de los compositores italianos a los que nos estamos refiriendo, fueron y son tocadas también en la flauta de Boehm.

⁶⁰⁷ Petrucci, *Il Principe*, 34.

⁶⁰⁸ Maurizio Brignardeli, «In difesa de la sterminata produzione di parafrasi operistiche per flauto del XIX secolo», en Claudio Paradiso, ed. *Il Flauto in Italia* (Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2005), 230.

flautistas de teatro, sin embargo, éstas no fueron utilizadas únicamente como “material de consumo”, respecto de lo cual Brignardeli señala:

las paráfrasis no solo fueron solicitadas por el mercado, sino que fueron necesarias para que los flautistas expresen en la música la figura de su propio "flautista" personal, es decir, su vocabulario de artificios retóricos imbricados con el "virtuosismo".⁶⁰⁹

Giulio Briccialdi fue el principal exponente italiano de esta estética flautística belcantista a nivel europeo y estuvo entre los primeros en Italia en intuir los alcances que comportaban las innovaciones aportadas por Boehm.⁶¹⁰ Nacido en Terni el 2 de marzo de 1818 en el seno de una modesta familia, su carrera alcanzó ribetes legendarios.⁶¹¹ Residió en Roma, Viena, Munich y Londres actuando en los principales escenarios europeos, desde España hasta Rusia, y alternando con algunos de los más destacados músicos su época, como el propio Donizetti,⁶¹² Mendelsohn, Thalberg, Alfredo Piatti, Giovanni Botesini o Anton Rubinstein,⁶¹³ entre muchos otros. Un contemporáneo suyo, el inglés Richard Shepherd Rockstro (1826-1906), flautista, constructor e historiador del instrumento, autor de *A Treatise on the Construction the History and the Practice of the Flute* (London: Rudall, Carte and Co., 1928), el más importante tratado de la flauta del siglo XIX, comienza la reseña biográfica de Briccialdi en su libro calificándolo como “uno de los más talentosos flautistas del siglo”,⁶¹⁴ agregando:

No tengo duda en decir que Briccialdi fue uno de los más notables intérpretes que nunca escuché en cualquier instrumento. Su perfecta afinación, variado estilo y consumada maestría en su instrumento son para ser recordados pero no descritos. Su sonido me causó tal impresión, que inmediatamente lo establecí como un modelo a ser imitado, si es que esto fuese posible, y por tanto aprovecho cada oportunidad para oírle tocar.⁶¹⁵

⁶⁰⁹ Bignardeli, “In difesa de la sterminata produzione...», 230.

⁶¹⁰ Petrucci, *Il Flauto Boehm*, 31.

⁶¹¹ Petrucci, *Il Principe*, 6.

⁶¹² Petrucci, *Il Principe*, 9.

⁶¹³ Petrucci, *Il Principe*, 14.

⁶¹⁴ Rockstro, *Treatise*, 640.

⁶¹⁵ Rockstro, *Treatise*, 641.

Respecto del significado de su celebridad, Petrucci escribe:

Giulio Briccialdi fue definido alternativamente por la crítica europea, el Paganini, el Vieuxtems, el Mario, el Bellini de la flauta en virtud de su ejecución que, en su evidente perfección y cantabilidad, remitían fuertemente al equilibrio entre los dos polos esenciales del estilo interpretativo del periodo romántico: el puro virtuosismo instrumental y la expresividad del fraseo.⁶¹⁶

Ya desde 1832 Briccialdi tocaba, al igual que sus colegas franceses Dorus, Coché y Camus, o sus compatriotas Romanino, Savini, Gariboldi o Krakamp, en una flauta del nuevo sistema, de manera que su obra está compuesta, prácticamente en su totalidad, para la nueva flauta. Un hecho que de algún modo refleja los alcances de su prestigio, es que la primera flauta cilíndrica del nuevo diseño construido por Boehm en 1847, la N° 1, fue obsequiada por éste a Briccialdi: “[U]na flauta de latón dorado, con llaves de alpaca y anillos. Donada a Giulio Briccialdi de Roma”.⁶¹⁷

Briccialdi también intervino organológicamente en el diseño de Boehm, al incorporar una llave de su invención, la del si b, que accionaba esta nota hacia arriba con el dedo pulgar de la mano izquierda, no hacia abajo, como en el modelo de Boehm, y que pasó a ser de uso normal entre los constructores llevando hasta hoy su nombre, la llave de Briccialdi.⁶¹⁸ Por lo demás, en colaboración con la sociedad de fabricantes George Rudall y su discípulo Richard Carte, de Londres, en 1849 ideó un diseño de digitación para la nueva flauta que tuvo éxito, y que fue construido y comercializado por Joseph Ziegler, en Viena, y Edigio Forni en Milán.⁶¹⁹

La obra flautística de Briccialdi fue publicada por las principales casas editoriales de Europa. En Italia, Ricordi, Lucca, Canti, Vismara, Giudici e Strada, Trebbi e Donzelli, Venturini, Ratti e comp.; en Austria, Diabelli y Spina; en Alemania, Shott, Bachmann, Cranz, Reclam; en Hungría, Trichlinger; en Inglaterra, Rudal Carte, Cocks and co. o

⁶¹⁶ Petrucci, *Il Principe*, 28.

⁶¹⁷ Petrucci, *Il Flauto Böhm*, 18. Esta flauta permanece actualmente en la Colección de Dayton C. Miller, en la Biblioteca del Congreso, Washington D.C., y está disponible digitalmente en <https://www.loc.gov/resource/dcmflute.0652.0>.

⁶¹⁸ Boehm, *La Flauta y la Interpretación Flautística*, pp. 52-53 n. 2.

⁶¹⁹ Petrucci, *Il Principe*, 65. Sobre la flauta modelo Briccialdi hay abundante información en Petrucci, *Il Principe*, 57-97; Rockstro, *Treatise*, 376-377; Bate, *The Flute: A Study of its History*, 132-133.

Bronsvic chez G. Meyer jr.,⁶²⁰ lo que ayudó a una difusión internacional de la que algunos de sus compatriotas, finos compositores, solo en parte disfrutaron, y cuyas obras, en muchos casos, quedaron solo manuscritas y dispersas en diversas bibliotecas y archivos.⁶²¹ No obstante, en el caso de las piezas de compositores como Gariboldi, Pizzi, Lovreglio, Galli, Krakamp o Koehler, sí fueron impresas y circularon por Europa y América. En particular la obra de Galli, cuyo catálogo contiene más de 400 piezas, también gozó de bastante difusión y también publicada por Ricordi, Venturini, Berletti, Canti, Giuduci e Strada y Rudal Carte.⁶²²

En lo que se refiere a su calidad, no todas estas obras basada en temas de ópera representan el mismo interés y, como corpus, dista de ser homogéneo. Las hay aquellas que reproducen esquemas banales y que, como está dicho más arriba, fueron creadas con fines pedagógicos, o de consumo amateur, para ser interpretadas en espacios privados o familiares. Pero en el caso particular de la obra de Briccialdi, cuyo catálogo contiene 215 obras de diversos géneros,⁶²³ especialmente en las fantasías operísticas, como comenta Petrucci:

no faltan elementos de originalidad y de gran interés como, por ejemplo, en las paráfrasis operísticas que, si bien es un género ampliamente practicado durante el período, fueron elaboradas con una elegancia poco común y equipadas con una serie de variaciones. Las ornamentaciones - adornos y disminuciones- representa así un testimonio de la práctica de la ejecución vocal, que encuentra precisamente en la repropuesta instrumental la definición gráfica de la tradición transmitida oralmente.

Las variaciones briccialdianas sobre temas de ópera, a pesar de su complejidad, mantienen una ligereza una fluidez que no produce efectos de pesadez de la idea temática original. Briccialdi tiene éxito en el difícil intento de conectar las melodías más célebres, escritas por los más grandes operistas románticos, con sus propias variaciones, las que se unen entre sí en un juego refinado de ritmos, armonía y colores.⁶²⁴

⁶²⁰ Petrucci, *Il Principe*, 155-156.

⁶²¹ Petrucci, *Il Principe*, 36.

⁶²² Gian-Luca Petrucci, *Elenco delle composizioni di Raffaello Galli secondo il numero d'opera progressivo* (Manuscrito inédito: Archivo Privado de Gian-Luca Petrucci, c. 2019).

⁶²³ Briccialdi, además de obras para flauta, también compuso música vocal, dos obras para piano solo, tres composiciones sinfónicas, dos melodramas y 29 composiciones para banda instrumental. (Petrucci, *Il Principe*, 166-168).

⁶²⁴ Petrucci, *Il Principe*, 28.

La celebridad de Briccialdi se dejó ver notoriamente también en Sudamérica. Es así como, en un hecho interesante desde el punto de vista histórico para el quehacer flautístico del subcontinente, en especial para Brasil, ocurrió en 1857, cuando, junto con una compañía de ópera italiana, Briccialdi visitó este país contratado por el Theatro Lyrico Fluminense de Rio de Janeiro.⁶²⁵ Arribó a la ciudad carioca el 28 de julio de este año a bordo del vapor Conde Cavour y, tres días más tarde, el 31 de julio, actuó en aquel escenario durante en los entreactos de la ópera *Nabucodonosor* presentada por la compañía.⁶²⁶ En la oportunidad interpretó dos obras suyas, *Fantasia sobre La Traviata* y un *Capriccio Musical*.⁶²⁷ . El periódico *El Correio Mercantil* transcribe parte de una biografía de Briccialdi publicada en *Le Scintille*, de Turín, en donde el diario italiano ofrece un recuento de los conciertos del ternano en Alemania, Viena y Londres. En ésta última ciudad “fue tal su triunfo”, dice el periódico, “que permaneció en ella por más de cinco años, siendo imposible precisar el número de conciertos que dió”.⁶²⁸ Se hace una mención especial de su instrumento, la *flauta Briccialdi*, cuyas ventajas, según el periódico, lo prueba “las centenas de ellas que ya ha vendido la célebre fábrica Forni, de Milán.”⁶²⁹ Un aspecto llamativo de aquella presentación, fue el hecho de que la *Fantasia sobre La Traviata* posiblemente constituya una de sus primeras audiciones. En efecto, la obra, sin número de opus, está incluida en el *Album di 6 Pezzi fantastici “Il Dessempegno”* editado por Giudici e Strada en 1858⁶³⁰ y, como todas las piezas contenidas en dicha colección,⁶³¹ está dedicada a Emanuele Giuseppe D’Araujo, quien, con bastante probabilidad, es Manoel José de Araujo, empresario y director del Theatro Lyrico Fluminense en 1857, artífice de la visita de la compañía lírica y de Briccialdi a Rio de Janeiro.⁶³²

La presencia de Briccialdi en Rio de Janeiro volvió a estimular, al igual que lo hiciera seis años antes la de Malavasi, el reconocimiento del siempre bien actualizado del

⁶²⁵ *Correio Mercantil*, 31 de julio de 1857.

⁶²⁶ *Jornal do Commercio*, 28 de julio de 1857, p. 3, c. 6.

⁶²⁷ *El Correio Mercantil*, 31 de julio de 1857, p. 4, c. 3.

⁶²⁸ *El Correio Mercantil*, 31 de julio de 1857, p. 1, c. 2.

⁶²⁹ *El Correio Mercantil*, 31 de julio de 1857, p. 1, c. 2. Esto último es importante, puesto que a partir de entonces las flautas Briccialdi se comienzan a comercializar en Brasil.

⁶³⁰ Petrucci, *Il Principe*, 272.

⁶³¹ El Álbum *Il Disimpegno* o *Portafogli per i dilettanti*, incluye, además, las fantasías de *Marino Falliero*, *Capuleti e Montecchi*, *I Puritani*, *Ernani* y *Luisa Miller*, (Petrucci, *Il Principe*, 161-162).

⁶³² *Courrier du Brésil*, 2 de agosto de 1857, p. 4, cc. 1-2.

quehacer flautístico internacional, Francisco Antonio de Araujo. Lamentándose de su desconocimiento de la llegada a Brasil del ilustre visitante y de no haber podido asistir a su concierto, pues residía en Bahía, Araujo envió una carta dirigida a Briccialdi la que fue publicada por el *Jornal do Commercio* el 5 de agosto de 1857. Ésta nos puede dar indicios de lo que para Sudamérica significó la música y la representación del virtuoso italiano, así como de su obra y circulación:

El Sr. Giulio Briccialdi.

Recurso a su respetado periódico para desde aquí lejos dirigir mis saludos al muy distinguido artista el Sr. Giulio Briccialdi, ya que no tuve la fortuna de conocerlo personalmente, ni saber de su paso por esta ciudad, sino después de su partida en el *Comte Cavour*.⁶³³

El Sr. Giulio Briccialdi tiene una reputación europea como compositor y ejecutante de flauta; y cierto es que con la adquisición de artistas de su mérito se podrán realizar las vistas de progreso y engrandecimiento del conservatorio de música de Brasil, según el nuevo plan adoptado por el decreto n. 1,542 del 23 de enero de 1855.

De todos los flautistas modernos es, en mi humilde opinión, el Sr. Briccialdi aquel que mejor ha sabido unir lo *bello a lo difícil*, y quien con más gracia, elegancia y gusto hace sobresalir el brillo seductor y fantástico de los cantos simultáneamente arpegiados de la nueva escuela de flautistas; de manera que sus composiciones reúnen en sí la dulzura (sic) de las de Tulou y Galli; la dificultad de Drouet y Frisck; o el fondo artístico de las de Turstenau [Fürstenau].

Sus fantasías sobre motivos de *Attila*, dedicada a *Marini*, y sobre motivos de *Maria de Rohan*, dedicada a *C. Ciardi*, y sobre motivos de *D. Sebastián*, dedicada a *Turtbernau* [Fürstenau], son prominentes obras de dificultad y belleza. O su *Il primo amore*, y, *Le Rose*, dedicada a M^{me} *Ferraris*, llenan el corazón de un gozo indefinible. O su divertimento sobre Giovanna d'Arco, y fantasía sobre *Motivos escossezes*, indican el pulso del maestro en el manejo de las armonías y reglas del acompañamiento. O su *Rimproveiro* (sic), o su *Capriccio*, didicado a *Tulou*, su fantasía *Macbeth*, dedicada a *Theobald Boehm*, sus otras fantasías sobre motivos de

⁶³³ Briccialdi arribó a Rio de Janeiro el 28 de junio en el *Conde Cavour*, por tanto, se puede deducir que el barco se detuvo en Bahía, ciudad desde donde la carta fue escrita, poco antes de que aquello sucediera.

Sonnambula, Ernani, Masnadieri, Capuletti e Montechi (sic), Giuramento, Prieioni d'Edimburgo, Lombardi, etc., son composiciones de un elevado valor, siempre bellas y agradables a quien la ejecuta, aún mal, como yo, y a quien las oye.

Las dos grandes piezas instrumentales a gran orquesta sobre la *Lucrecia Borgia* y *Figlia do Regimento* son primores del arte, que bastarían para establecer la reputación de cualquier compositor, y que rivalizan con sus 18 *Studi*, género de música en que nadie ha sabido mejor que él cautivar la atención y alentar el amor al estudio, a fuerza de una belleza que crece conforme aumenta su dificultad.

Disculpe, tan distinguido artista, la temeridad y atrevimiento al que fui llevado por el deseo de rendir un debido homenaje a sus sublimes talentos, emitiendo acerca de sus composiciones, que tengo la fortuna de poseer, un juicio incompetente, por ser de un simple amateur, puesto que soy entusiasta y admirador de ellas desde hace mucho tiempo.

Publicando estas líneas, hará, sr. Redactor, un servicio y obsequio a

Vuestro venerador y servidor

DR. FRANCISCO ANTONIO ARAUJO.

Bahia, 31 de Julio de 1857.⁶³⁴

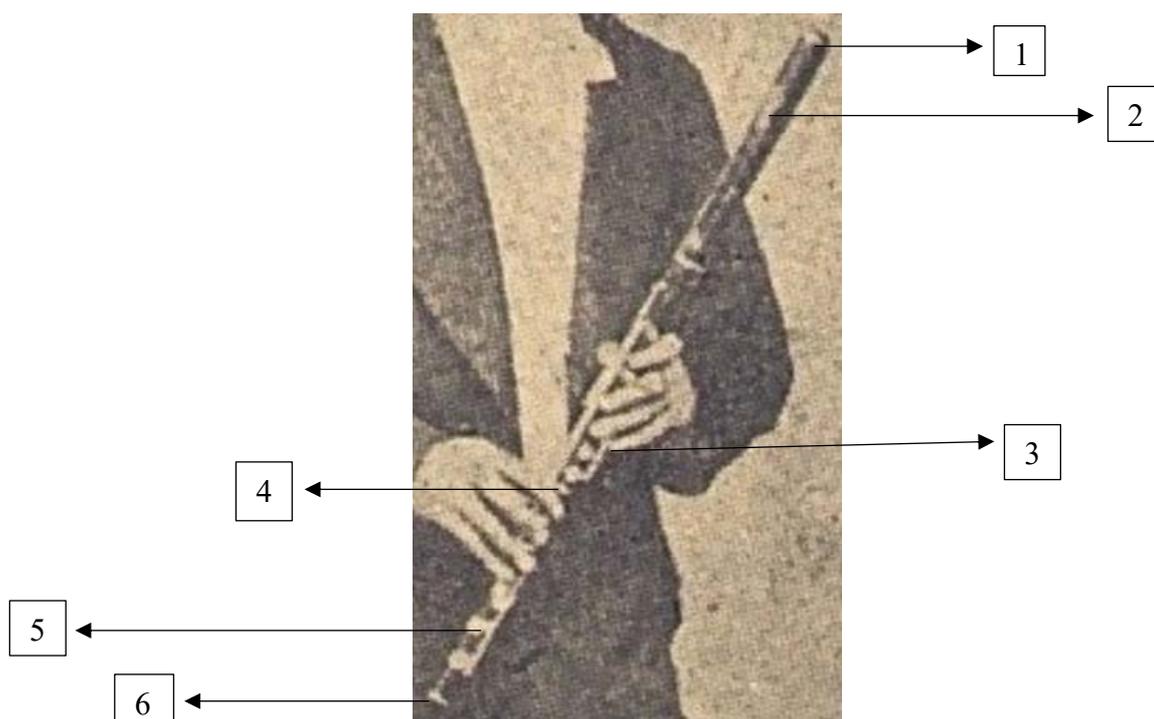
Como se puede apreciar, la obra flautística de Briccialdi fue bastante difundida en Brasil, lo que puede indicar que en el resto de los países de la región la situación fue similar, dada su popularidad y, por tanto, su alta comerciabilidad y utilidad.

Analizaremos a continuación el caso de Chile, con Ruperto Santa Cruz como el principal exponente del nuevo instrumento y de este repertorio en el país.

4.5 Instrumento

Como se vio en el Capítulo 2, la flauta en la que tocaba Santa Cruz, al menos a partir de octubre de 1864, era una cónica y de madera de sistema Boehm.

⁶³⁴ *Jornal do Commercio*, 5 de agosto de 1857, p. 2, c. 5.



Detalle de la fotografía de 1864-1866.

El único antecedente acerca de la procedencia de este instrumento es, hasta la fecha, el que proporcionó *El Ferrocarril* en 1864, según el cual, había sido encargado “a Europa”. Evidentemente, las probabilidades están restringidas solo a los pocos países que la producían, Francia, Inglaterra, Alemania e Italia, pero la principal presunción es que sea de origen francés.⁶³⁵ A través de la imagen se pueden observar, en principio, cinco características:

1. Extremo superior más ancho, y 6. extremo inferior de menor diámetro, lo cual demuestra que es de taladro cónico, denominada en Francia *Flûte Boehm à Anneaux*.
2. *Liplate* de metal.
3. Llave de sol# de Dorus.

⁶³⁵ En Alemania, Boehm producía modelos muy irregulares y con el sol# abierto (Giannini, *Great Flute Makers*, 135). Debo agradecer aquí la amabilidad de Tula Giannini y Ulrich Halder, flautista y coleccionista suizo, quienes analizaron la fotografía y me dieron su valiosa opinión respecto de la procedencia de este instrumento.

4. Llave de si, conectada a un eje de barra lateral para accionar con el dedo índice de la mano derecha, que también se utilizaba para el trino si-do.⁶³⁶
5. Pie de do, cuyo eje de barra va dispuesto hacia el lado contrario del flautista.

Aún cuando es sumamente arduo, si no imposible, realizar un examen organológico solo a partir de la fotografía, por lo demás bastante poco clara, hay en ella un elemento sin duda determinante para sugerir que es francesa: la llave de sol# de Dorus. En efecto, en Alemania, Boehm era el único fabricante de su sistema, pero sus flautas tenían formas irregulares, además de prevalecer en ellas el uso de la llave de sol# abierto, muy distinta a la de Dorus. En Italia, en tanto, Forni construía flautas modelo Briccialdi, de metal y madera, pero su diseño del mecanismo también era completamente diferente al de la fotografía. Por último, en Londres, Richard Carte y George Rudall comenzaron a manufacturar flautas de anillos sistema Boehm en 1843⁶³⁷, y en 1867 establecieron un modelo con la llave de sol# abierto, que llegó a ser estándar en ese país hasta mediados del siglo XX.⁶³⁸

Ahora bien, la innovación del sol# cerrado, como se dijo antes, fue aplicada por Godfroy y Lot en colaboración con Dorus para adaptar la digitación al gusto francés.⁶³⁹ Fue aplicada desde 1837 y se mantuvo hasta casi finales de la década de 1860,⁶⁴⁰ cuando Lot, quien trabajaba bajo su propia marca desde la disolución de la sociedad con Godfroy en 1854,⁶⁴¹ modificó su forma a la que tiene en la actualidad. Por tanto, en el año que Santa Cruz adquirió su flauta, esta característica era una parte usual del modelo, tanto para Lot como para Godfroy, quien también continuó fabricando bajo sello propio. Respecto de la llave de si y la posición del eje del pie, no es posible, a partir de ellos, establecer con certeza al constructor, pues fueron componentes y característica utilizados también por otros constructores. En cuanto al *liplate* de metal, Godfroy y Lot los

⁶³⁶ Véase “Tabla de Trinos de ½ tono y 1 tono” en Louis Dorus, *L'Étude de La Nouvelle Flûte. Méthode progressive arrangée d'après Devienne*. (Paris: Schonenberger, 1845), 42. Disponible online en el sitio web Rick Wilson' Historical Flute Page, <http://www.oldflutes.com/charts/dorus/index.htm>.

⁶³⁷ Powell, *The Flute*, 178.

⁶³⁸ Powell, *The Flute*, 163.

⁶³⁹ Giannini, *Great Flute Makers*, 143.

⁶⁴⁰ Giannini, *Great Flute Makers*, 180.

⁶⁴¹ Giannini, *Great Flute Makers*, 149.

incorporaban ya en 1845,⁶⁴² y continuó en uso, en flautas de madera, hasta finales del siglo.

Con estos antecedentes, nos inclinamos a suponer que la flauta de Santa Cruz fue, o bien una Godfroy o bien una Lot. Suposición en absoluto forzosa, por cuanto el prestigio de estos fabricantes era ya internacionalmente reconocido, sobre todo el de Lot, quien a partir de 1855 comienza a manufacturar principalmente flautas cilíndricas de metal, en especial de plata, que acapararon la atención muchos de los principales flautistas de Europa y América.⁶⁴³ Tal fue el caso, además de el de Dorus, de Paul Taffanel, Henri Altès, Giuseppe Gariboldi, el mismo Briccialdi, quien ordenó una en 1857, o el argentino F. A. Brix, que hizo lo propio en 1856, entre muchísimos otros.⁶⁴⁴

Pero entonces surge una pregunta elemental, ¿porqué Santa Cruz no adquirió una de metal? Para 1864 la flauta cilíndrica y de metal ganaba terreno fuertemente, principalmente en Francia, por sobre la madera, además de ser ya el instrumento oficial del Conservatorio de París, referente de su enseñanza a nivel internacional. Por lo demás, Santa Cruz la conocía desde al menos 1856, con Malavasi y, a juzgar por el ímpetu modernizante que subyace a su carrera musical, no sería congruente conjeturar que prefiriera, por cuestiones de sonoridad o estilo, la madera, puesto que, como se dijo antes, la *flûte à anneaux*, nombre con el que se conocía la flauta Boehm de tubo cónico como la que tenía Santa Cruz, aún conservaba un timbre que las emparentaba con aquellas de antiguo sistema. Se podría en este punto arriesgar una hipótesis de orden económico: su coste. Tomando como referencia las listas de precios de Lot de 1855 y 1870, una flauta cilíndrica, con tubo y mecanismo de plata, costaba 500 francos. En tanto que una cónica, *Boehm à anneaux*, de granadilla o ébano con mecanismo de níquel, 250 francos,⁶⁴⁵ el 50% menos que la anterior. Diferencia más que considerable, tomando en cuenta la dependencia directa de Santa Cruz de sus trabajos como artista autónomo y de que no

⁶⁴² Giannini, *Great Flute Makers*, 107.

⁶⁴³ Según Tula Giannini, Godfroy se inclinó más por la madera en instrumentos cilíndricos y cónicos, además de continuar produciendo flautas del antiguo sistema, *flûtes ordinaires*. Lot, en tanto, privilegió, en mayor proporción, el tubo cilíndrico en metal, en especial de plata. (Giannini, *Great Flute Makers*, 149) La llave de Dorus se siguió construyendo por ambos fabricantes, tanto para el metal como para la madera (Giannini, *Great Flute Makers*, 180. Exposición de Londres Paris?). pero aún cuando ambos constructores produjeron una cantidad similar de instrumentos (Giannini, *Great Flute Makers*, 169-172) y además de alta calidad, las de metal de Lot acapararon una atención mayor por buena parte de los prominentes intérpretes que la adquirieron.

⁶⁴⁴ Giannini, *Great Flute Makers*, 176-178.

⁶⁴⁵ Giannini, *Great Flute Makers*, 174.

perteneció a la única institución que en aquellos años pudo haberle proveído de recursos formales, el Conservatorio Nacional. En el caso de su pertenencia a la orquesta del Teatro Municipal, sumado a las actividades de clases particulares y sus actuaciones solistas, aunque con toda seguridad significaron para él una fuente importante de ingresos hasta ese momento, éstos no ofrecían regularidad. Las temporadas de ópera del Teatro Municipal se circunscribían a solo algunos meses al año, e incluso a años completos de ausencia de ellas. También habría que señalar que la flauta fue adquirida por encargo, pues el nombre de Santa Cruz no figura en el Libro de ventas de Lot,⁶⁴⁶ y no es descartable tampoco que se trate de un instrumento de segunda mano, lo cual reduciría aún más su valor.⁶⁴⁷

En definitiva, la flauta de Santa Cruz representó en Chile esencialmente la idea de la actualización, de la modernidad, aún cuando se trate de una *Boehm à anneaux*, sobre todo considerando que fue utilizada para presentaciones artísticas. Por lo demás, la obra de Briccialdi o Galli compuesta antes de 1847 está escrita en su totalidad para este instrumento, o similar a él, y las obras posteriores a aquel año son perfectamente abordables con esta flauta, puesto que lo fundamental para su ejecución es el nuevo mecanismo. De cualquier manera, aunque interesante, tal hipótesis no pasa de ser una conjetura, pues no disponemos de conocimiento empírico respecto del nivel de remuneraciones de Santa Cruz ni tampoco de lo que, en general, un músico de sus características podía ganar en Chile en esta época, asunto que merecería, claramente, un estudio especializado.

4.6 Repertorio

El repertorio que Ruperto Santa Cruz abordó durante algo más de veinte años de actividad y del cual tenemos conocimiento, comprende un total aproximado de 44 obras. Aproximado, pues en algunas de sus presentaciones, en particular las solistas, se indica únicamente *Solo de flauta*, no siendo posible, por tanto, saber si se trata de alguna de las

⁶⁴⁶ Información proporcionada por Tula Giannini a este autor.

⁶⁴⁷ La estabilidad laboral de los músicos de orquesta chilenos se comenzó a ver en el país solo a partir de 1941, con la creación de la Orquesta Sinfónica de Chile. Y, particularmente en el caso de la orquesta del Teatro Municipal, esto sucedió en 1965, cuando a partir de entonces pasó a llamarse Orquesta Filarmónica de Santiago. (Véase Claro Valdés y Urrutia Blondel, *Historia de la Música en Chile*, 130 y 134-135; Guarda e Izquierdo, *La orquesta en Chile*, 116, 138).

piezas que consta en la siguiente lista u otra distinta. También hay que considerar ciertos errores o inconsistencias en la información de prensa, en donde se anuncian, en dos periódicos distintos, piezas diferentes a interpretar en una misma actuación. Es el caso, por ejemplo, de la fantasía de *Norma*, consignada así en *El Ferrocarril* en un concierto de 1865, y que en *El Independiente* se cita como de *Linda de Chamounix*.⁶⁴⁸ Así mismo, se debe tomar en cuenta que hay otras obras las cuales, quizás por razones publicitarias, el periódico las presenta con un nombre diferente, como el *Carnaval de Venecia*, de Briccialdi, ejecutado en 1865 bajo el título *Difíciles variaciones sobre el célebre Carnaval de Venecia*, y que en 1867 es anunciado con el rótulo *sublime capricho fantástico*, siendo altamente improbable, al menos en este caso particular, que se trate de composiciones distintas. Algo similar puede ocurrir con las paráfrasis, puesto que etiquetas como *Trozos melódicos y melodiosos*, *Trozos melódicos* o *Variaciones*, en realidad se traten de variantes que hace el periódico de los títulos originales. En todo caso, en la mayoría de las piezas que se listarán no se consigna autor. Para éstas haremos, cuando se posible, una propuesta o sugerencia de autoría basados en los límites de plausibilidad que nos permiten tanto las fuentes de que disponemos, considerando la realidad de la mayor difusión y popularidad que tuvieron las composiciones de autores como Briccialdi o Galli.

Lógicamente, un control completo de la enorme cantidad de música para flauta de esta índole producida por flautistas italianos y de otras nacionalidades antes y durante esta época no es posible. De modo tal que en la mayoría de los casos se tratará de una sugerencia y solo cuando la obra y el autor se señalen expresamente, o los antecedentes respecto de aquélla sean consistentes, se atribuirán a un compositor determinado.

A fin de refinar este registro, hemos agrupado el repertorio del flautista chileno en tres categorías:

- a) Solista: 31 obras.
- b) Música de cámara: 10 obras.
- c) Solos orquestales: 2 obras.

⁶⁴⁸ Véase p. 93.

La categoría a) se ha subdividido en dos partes: Paráfrasis, 21 obras, y Otras piezas solistas, 10 obras.

A este repertorio, agregaremos los métodos y estudios disponibles en el país durante esta época, como son los de Tulou, Druët, Devienne y los de Galli y Gariboldi, textos sin cuyo conocimiento, utilización y práctica resultaría poco factible alcanzar un nivel técnico que permita afrontarlo y que, por tanto, con toda seguridad fueron material de trabajo de Santa Cruz.

4.6.1 Flauta solista

Se comprenden obras para flauta sola, con acompañamiento de piano u orquesta, piccolo, dos piccolos y dos flautas con acompañamiento piano u orquesta. De entre todas ellas, solo en seis se consigna autor. En las 25 restantes en que no lo indica, se procederá como se señaló más arriba. A los nombres de Briccialdi y Galli, que se consignan explícitamente, se suman los de Donato Lovreglio (c.1841-1907), Adolf Terschak (1832-1901) y Franz Doppler (1821-1883), pero las obras de estos dos últimos, importantes flautistas y compositores, se enmarcan en estéticas y gustos musicales diferentes a los de la paráfrasis propiamente italiana y, por tanto, no sería del todo adecuado proponerlos como autores de éstas.

El listado se ha elaborado cronológicamente, según el año de ejecución, para cada una de las tres categorías señaladas:

	Obras solistas: Paráfrasis	Autores, informaciones, sugerencias y/o propuestas de autoría
1	1864 <i>Fantasia del Elixir de Amor.</i>	Sugerencia: Galli: <i>Divertimento sull'opera L'Elisir d'amore per flauto. e pianoforte.</i> op. 90. 1859 Ed. Giudici e Strada. ⁶⁴⁹
2	1865 <i>Duo para piano i flauta sobre motivos de Hernani.</i>	Sugerencia: Briccialdi: <i>Ernani di Verdi, Pezzo fantastico per Flauto con accompagnamento di Pianoforte</i>

⁶⁴⁹ Petrucci, *Elenco delle composizioni di Raffaello Galli*. Briccialdi no cuenta en su catálogo con una paráfrasis sobre esta ópera.

		<i>dall'Album di 6 Pezzi fantastici "Il Disimpegno" (n. 1). Op. s/n. Ed. Giudici e Strada, 1858.</i> ⁶⁵⁰
3	1865 <i>Fantasia para flauta sobre motivos de Norma, con acompañamiento de orquesta.</i>	Sugerencias: Briccialdi: <i>Norma (di Bellini) Fantasie pour la Flûte avec accompagnement de Piano. Op. 57. c.1850. Ed. Fils de B. Schott.</i> ⁶⁵¹ Achille Malavasi: <i>Fantasia sobre motivos de Norma.</i> Rafael Garibaldi: <i>Gran fantasia para flauta sobre motivos de la ópera Norma.</i>
4	1865 <i>Gran dúo para flauta i piano sobre temas de La Sonnambula.</i>	Sugerencia: Briccialdi: <i>Fantasia per Flauto con accompagnamento di Pianoforte sopra motivi dell'opera La Sonnambula di Bellini. Op. 62. Ed. Gio. Canti. c.1852.</i> ⁶⁵²
5	1867 <i>Pequeña fantasía de Los Lombardos para flauta y piano.</i>	Sugerencia: Briccialdi: <i>Capriccio per Flauto con accompagnamento di Pianoforte su motivi dell'Opera I Lombardi del M^o Verdi. Op. 30. Ed. Ricordi, 1845-55. Ed. Fils de B. Schott, c.1846.</i> ⁶⁵³
6	1867 <i>Gran fantasia sobre motivos de la Traviata para flauta, con acompañamiento de piano.</i>	Sugerencias: Galli: <i>Fantasia sull'opera La Traviata per flauto e pianoforte. Op. 75. Ed. Ricordi. c. 1859;</i> Briccialdi: <i>La Traviata di Verdi. Pezzo fantastico per Flauto con accomp. di Pfte. Dall'Album di 6 pezzi fantastici "Il Disimpegno" (n. 4). Dedicada a Emanuele Giuseppe d'Araujo. Op. s/n. Eds. Giudici e Strada, 1858 y Fils de Schott, 1858.</i> ⁶⁵⁴
7	1867 <i>Trozos fáciles y melodiosos sobre motivos de la Favorita, para flauta y piano.</i>	Sugerencias: Briccialdi: <i>Divertimento per Flauto con accompagnamento di Pianoforte sulla Favorita di Donizetti.</i>

⁶⁵⁰ Petrucci, *Il Principe*, 258. Hay que considerar que en esta lista hay otras dos obras que se incluyen en el *Album di 6 pezzi fantastici Il Disimpegno*: También Briccialdi compuso *Capriccio per flauto con accomp. di Pfte. Sopra l'aria del Basso nell'Opera Ernani del Maestro Verdi*. Op. 28. Ricordi 1845-46. (*Il Principe* 259).

⁶⁵¹ Petrucci, *Il Principe*, 247. Briccialdi no compuso una fantasía sobre Norma con acompañamiento de orquesta y es poco plausible que otro autor lo hiciera. De tal modo, es probable que puede tratarse de una orquestación de la parte del piano, o bien del propio Santa Cruz o bien del director de la orquesta, Tulio Hempel.

⁶⁵² Petrucci, *Il Principe*, 245. Briccialdi tiene otras dos paráfrasis sobre esta ópera (Petrucci . pp. 244 y 246). Por otra parte, Giuseppe Griboldi escribió una *Fantasia melodramatica*, Ricordi 1863.

⁶⁵³ Petrucci, *Il Principe*, 257. Galli también escribió *Terzo Capriccio (sull'opera) I Lombardi per flauto e pianoforte* Op. 18. Ed. Ricordi, c. 1852.

⁶⁵⁴ Véanse números 20 y 21 de la lista.

		Op. 81. ⁶⁵⁵ Ed. Ricordi. 1854. Galli: <i>Capriccio sull'opera La Favorita per flauto con acompagnamento di Pianoforte</i> . Op. 74. Ed. Ricordi. 1861. ⁶⁵⁶ Malavasi: <i>Fantasia sobre temas de La Favorita</i> .
8	1868 <i>Fantasia sobre La Hija del Regimiento.</i>	Sugerencia: Briccialdi: <i>Fantasie Brillante sur des Motifs de l'Opéra La Fille du Regiment (di Donizetti)</i> . Op. 27. Eds. Schott. c. 1845-46 y Ricordi, 1845. ⁶⁵⁷
9	1868 <i>Fantasia para flauta y piano de Marino Faliero.</i>	Sugerencias: Galli: <i>Fantasia sull'opera Marino Faliero per flauto e pianoforte</i> . Op. 113. Ed. Ricordi. c. 1863. ⁶⁵⁸ Briccialdi: <i>Marino Falliero di Donizetti. Pezzo fantastico per Flauto con acompagnamento di Pianoforte dall'Album di 6 Pezzi fantastici "Il Disimpegno" (n. 6)</i> . Op. s/n. Ed. Giudici e Strada. c.1858. ⁶⁵⁹
10	1868 <i>Trozos melódicos para flauta y piano de El Corsario.</i>	Sugerencia: Galli: <i>Reminiscenze dell'opera Il Corsario 1º duetto concertante di Galli e B.Gamucci per fl. e pf.</i> Op. 24. Ed. F.Lucca. c. 1850. ⁶⁶⁰
11	1868 <i>Fantasia para flauta y piano de Atila.</i>	Sugerencias: Galli: <i>Fantasia sull'opera Attila per flauto e pianoforte</i> . Op. 16. Ed. Ricordi. c. 1850. ⁶⁶¹ Briccialdi: <i>Gran Fantasia pero Flauto con acompagnamento di Pianoforte sopra alcuni motivi dell'Opera Attila di Verdi</i> . Op. 39. Ed. Lucca. 1844. ⁶⁶²
12	1868 <i>Fantasia para flauta y piano sobre Norma.</i>	Probablemente alguna de las mismas interpretadas en 1865. (n.3).
13	1872 <i>Variaciones sobre Guillermo Tell.</i>	Sugerencia: Galli: <i>Divertimento brillante sull'Opera Gugliermo Tell per</i>

⁶⁵⁵ Petrucci, *Il Principe*, 232. También *Fantasia sull'Opera La Favorita di Donizetti per flauto con acompagnamento di Pianoforte*. Op. 102. Gio. Canti. C.1860. (233).

⁶⁵⁶ Catálogo de Petrucci.

⁶⁵⁷ Petrucci, *Il Principe*, 231. También Galli escribió: *Capriccio brillante sull'opera La figlia del Reggimento per fl. e pf.* Ed. Giudici e Strada. Op. 60. c. 1855. (Petrucci, *Elenco delle composizioni di Raffaello Galli*).

⁶⁵⁸ Petrucci, *Elenco delle composizioni di Raffaello Galli*.

⁶⁵⁹ Petrucci, *Il Principe*, 228.

⁶⁶⁰ Petrucci, *Elenco delle composizioni di Raffaello Galli*. Briccialdi no cuenta en su catálogo una paráfrasis sobre esta ópera.

⁶⁶¹ Petrucci, *Elenco delle composizioni di Raffaello Galli*.

⁶⁶² Petrucci, *Il Principe*, 263.

		<i>flauto e pianoforte</i> , Op. 245. Ed. Giudici e Strada. c. 1869. ⁶⁶³
14	1873 <i>Fantasia Brillante sobre Un Ballo in maschera.</i>	Sugerencia: Galli: <i>Fantasia sull'opera Un ballo in maschera per flauto e pianoforte</i> . Op. 160. Ed. Ricordi. c.1863; <i>Fantasia sull'opera Un ballo in maschera per flauto e pianoforte</i> . Op.228 Eds. Venturini y Ricordi. c.1868. ⁶⁶⁴
15	1873 <i>Trio para dos flautas y piano de la Traviata.</i>	Sugerencia: Galli: <i>Capriccio sull'opera La Traviata per 2 flauti e pianoforte</i> . Op. 48. Ed. Ricordi. 1856. ⁶⁶⁵
16	1873 <i>Solo de flauta de La Traviata.</i>	Sugerencia: Galli: <i>Traviata, per flauto solo</i> . Incluido en <i>I piaceri della solitudine, Raccolta di melodie favorite d'opere teatrali per flauto solo</i> . Fasc. 1 y 2. Op. 93. Ed. Ricordi. 1859. ⁶⁶⁶
17	1874 <i>Fantasia de Linda, para dos flautas y piano.</i>	Sugerencia: Galli: <i>Capriccio sull'opera Linda de Chamounix per due flauti e pianoforte</i> . Op. 46. Ed. Ricordi. 1854. ⁶⁶⁷
18	1874 <i>Fantasia sobre motivos de I Due Foscari.</i>	Sugerencia: Briccialdi: <i>Divertimento estratto dai Due Foscari di Verdi con ornamenti svariati pero Flauto con accomp. di Pfte. o di Orch.</i> Op. 40. Eds. Ricordi, 1845-46, y Schott, c. 1847. ⁶⁶⁸

⁶⁶³ En 1863, el aficionado Calixto Larraín interpretó una *Fantasia sobre motivos de la ópera Guillermo Tell*, de Raffaello Galli, (Véanse pp. 58-59). Por tanto, es probable que se trate de esta misma obra. De cualquier manera, Galli también publicó dos *Reminiscenze dell'Opera Guglielmo Tell per flauto e pianoforte*, Op. 70 y Op. 71, editadas por Ricordi c.1858, *Capriccio sull'opera Guglielmo Tell per fl. e pf.* Op. 210. Ed. Ricordi c.1867, y un *Divertimento brillante sull'Opera Guglielmo Tell per flauto e pianoforte*, Op. 245. Ed. Giudici e Strada. c. 1869. (*Elenco delle composizioni di Raffaello Galli*). De Briccialdi, en tanto, se conoce la colección *Sei Fantasie sopra favorite Melodie d'Opere Teatrali per Flauto con accompagnamento di Pianoforte*, publicada por Canti 1862 y Schott en 1868, cuyo n.2 corresponde a *Guglielmo Tell del Cav. Com. Rossini*, Op. 107. (Petrucci, *Il Principe*, 218), y *Fantasia per Flauto con acomp. di Pfte. sull'Opera Guglielmo Tell del celebre Rossini*. Op. 101. Gio. Canti. c. 1860. (Petrucci, *Il Principe*, 217).

⁶⁶⁴ Galli compuso otras cinco paráfrasis sobre *Un Ballo in Maschera* (Petrucci, *Elenco delle composizioni di Raffaello Galli*). En tanto que Donato Lovreglio, escribió *Divertimento per Flauto e Pfte sul Ballo in Maschera*. Op. 31. 1865. Ed. Ricordi (https://www.digitalarchivioricordi.com/it/people/display/11463/Donato_Lovreglio?mode=catalogo&page=3).

⁶⁶⁵ Petrucci, *Elenco delle composizioni di Raffaello Galli*. Es la única obra de Galli para dos flautas y piano sobre *La Traviata*, en tanto que Briccialdi, no cuenta una pieza para dos flautas y piano sobre esta ópera.

⁶⁶⁶ Petrucci, *Elenco delle composizioni di Raffaello Galli*.

⁶⁶⁷ Petrucci, *Elenco delle composizioni di Raffaello Galli*. Briccialdi no cuenta una pieza para dos flautas sobre esta ópera.

⁶⁶⁸ Petrucci, *Il Principe*, 261. También Briccialdi escribió *Duo Concertant pour Piano et Flûte sur des motifs de l'Opéra I Due Foscari de Verdi par J. Briccialdi et M. Strakosch*. Op. 33. Ed. Schott, 1845-46. De Galli, en tanto, se publicó *Divertimento sull'opera I due Foscari per flauto e pianoforte*. Op. 10. Ed. Ricordi. c. 1850. Es probable que alguna de estas obras corresponda a la interpretada por Malavasi en Santiago en 1856 (Véase Capítulo 1, p. 31).

19	1874 <i>Fantasia Il Trovatore para dos flautas y piano.</i>	Sugerencia: Giuseppe Rabboni: <i>Aria, Ah sí, ben mio, coll' essere io tuo, nel Trovatore di Verdi, varazioni per 2 Flauti con accomp. di Pfte.</i> Op. 67. Ed. Ricordi. 1856. ⁶⁶⁹
20	1878 <i>Fantasia para flauta sobre La Traviata, de Raffaele Galli.</i>	Raffaello Galli: <i>Fantasia sull'opera La Traviata per flauto e pianoforte.</i> Op. 75. Ed. Ricordi. c. 1859. ⁶⁷⁰
21	1878 <i>Fantasia sobre La Traviata, para flauta y piano. Briccialdi.</i>	Sugerencia: Briccialdi: <i>La Traviata di Verdi. Pezzo fantastico per Flauto con accomp. di Pfte. Dall'Album di 6 pezzi fantastici "Il Disimpegno" (n. 4). Dedicada a Emanuele Giuseppe d'Araujo.</i> Op. s/n. Eds. Giudici e Strada, 1858 y Fils de Schott, 1858. ⁶⁷¹

Otras obras solistas		
22	1859 <i>Solo de flauta de Petitón, con acompañamiento de orquesta.</i>	Se desconoce autor.
23	1860 <i>Duo de flautas con acompañamiento de piano, compuesto por G. Briccialdi.</i>	Autor: Briccialdi: <i>Duetto per due Flauti con accompagnamento di Pianoforte,</i> op. 67. 1852. Ed. Ricordi. ⁶⁷²
24	1861 <i>El Carnaval de Venecia.</i>	Autor: Briccialdi: <i>Le Carneval de Vénise por Flûte avec accompagnement de Piano,</i> op.78 Eds. Schott y Ricordi en 1854. ⁶⁷³
25	1864 <i>Vals El Ruiseñor, de Julien, para orquesta con obligado de flautín.</i>	Sugerencia de autoría: Louis Antoine Jullien (1812-1860).

⁶⁶⁹ Ni Briccialdi ni Galli cuentan una obra para dos flautas y piano sobre *El Trovador*.

⁶⁷⁰ Galli compuso otras cuatro piezas para flauta y piano sobre esta ópera: *Divertimento sull'opera La Traviata per fl. e pf.* Op. 38. Ed. Ricordi; *Piccoli brani per dilettanti: "La Traviata" per fl. e pf.* Op. 42. Ed. Ricordi; *Divertimento n° 1 sull'opera La Traviata per fl. e pf.* Op. 107. Ed. Ricordi y *Divertimento n° 2 sull'opera La Traviata per fl. e pf.* Op. 108. Ed. Ricordi. (*Elenco delle composizioni di Raffaello Galli*).

⁶⁷¹ Briccialdi también compuso: *La Traviata: Libera trascrizione sulla Traviata di Verdi per Flauto con accompagnamento di Pianoforte.* Op. s/n. Ed. F. Luca. 1856. La obra que sugerimos es, probablemente, la misma ejecutada por Briccialdi en Rio de Janeiro.

⁶⁷² Petrucci, *Il Principe*, 343.

⁶⁷³ Petrucci, *Il Principe*, 321. Galli también escribió *Il Carnevale di Venezia per fl. e pf.* Op.30 Ed. Giudici e Strada. c.1853.

26	1864 <i>Zamacueca</i> , para flauta y piano.	Es posible que se trate <i>Zamacueca</i> , la pieza compuesta e interpretada por Achille Malavasi en 1856. ⁶⁷⁴
27	1867 <i>Difíciles variaciones sobre el célebre Carnaval de Venecia</i> , para flauta sola.	Sugerencia: Briccialdi. Es probable que se trate de la misma pieza op.78.
28	1870 <i>Walz Natalias</i> , para flauta y piano.	Se desconoce autor.
29	1873 <i>Pajaritos del Bosque</i> , trío para flauta violín y cello de Doppler.	Franz Doppler: <i>L'Oiseau des Bois</i> , Op. 21. Obra escrita originalmente para flauta y cuatro cornos.
30	1874 <i>Les Fauyett</i> , polka brillante, obligada a dos flautines. Bousquet.	Narcisse Bousquet (1820-?).
31	<i>Delirio. Mazurka-estudio</i> , A. Terschak.	Adolph Terschak (1832-1901). ⁶⁷⁵

4.6.2 Música de cámara

En las obras para conjuntos de cámara, las autorías son más precisas, aunque hay algunas respecto de las cuales operaremos sobre los mismos criterios que en las solistas, es decir, cuando no se señale, sugeriremos o propondremos de acuerdo con la información existente:

	Obra	Autor, informaciones o propuesta de autoría
32	1859 <i>Fantasia de I Puritani</i> , para violín, flauta y piano. Remy.	Autor: Louis Remy.
33	1861 <i>Recuerdos de Chile</i> , sobre temas de Bellini, para flauta, violón y piano. Claudio Rebagliati.	Autor: Claudio Rebagliati (1843-1909). ⁶⁷⁶
34	1865 <i>Quinteto sobre Lucía de Lammermoor</i> , para dos arpas, flauta, violín y piano.	Se desconoce autor.

⁶⁷⁴ Véase p. 53.

⁶⁷⁵ Adolph Terschak. (1832-1901). Flautista y compositor húngaro.

⁶⁷⁶ Claudio Rebagliati (1843-1909). Fue un destacado violinista y compositor peruano, uno de los más importantes músicos de Perú en el siglo XIX. Véase Rodolfo Barbacci, "Apuntes para un Diccionario Musical Biográfico Peruano". *Fénix Revista de la Biblioteca Nacional del Perú*. 1949. N° 6, pp. 414-510.

35	1866 <i>Fantasia sobre temas de Il Ballo in Maschera, para piano, harmonium, flauta y violín. Gottschalk.</i>	Autor: Louis Moreau Gottschalk (1829-1969).
36	1867 <i>Trío del Elixir de Amor para flauta violín y piano.</i>	Sugerencia: Raffaello Galli: <i>Fantasia brillante sull'opera L'elisir d'amore per fl. vl. e pf.</i> Op. 165. c.1863. Ed.Ricordi. ⁶⁷⁷
37	1867 <i>Brillante trio sobre motivos del Barbero de Sevilla del inmortal Rossini para flauta, violín y piano.</i>	Sugerencia: Raffaello Galli: <i>Divertimento sull'opera Il Barbiere di Siviglia per due fl. e pf.</i> Op. 146. Ed.Ricordi. c. 1863. ⁶⁷⁸
38	1873 <i>Trío concertante sobre motivos de la Sonnambula, para flauta, violín y piano, por Wagner.</i>	Sugerencia: Paul Wagner (1805-1871).
39	1878 <i>Barcarola para canto con acompañamiento de flauta y piano.</i>	C. Fortini. ⁶⁷⁹
40	1878 <i>Duo sobre motivos de Norma, para flauta y violoncello con acompañamiento de piano. D. Louseglio.</i>	Autor: Donato Lovreglio (1841-1907): <i>Duetto concertato per Flauto e Violoncello con Pfte sulla Norma.</i> Op. 39. Ed. Ricordi. 1865. ⁶⁸⁰
41	1878 <i>Trio para flauta, violín y piano sobre temas de la ópera Ernani. Galli.</i>	Autor: Galli: <i>Divertimento da sala sull'opera Ernani per flauto, violino e pianoforte.</i> Op. 158. Ed.Giudici e Strada. c.1863. ⁶⁸¹
42	1878 <i>Trío sobre la Sonnambula. Galli.</i>	Autor: Galli: <i>Divertimento da sala sull'opera La Sonnambula per flauto, violino e pianoforte.</i> Op. 158. Ed.Giudici e Strada. c. 1863. ⁶⁸²

⁶⁷⁷ Petrucci, *Elenco delle composizioni di Raffaello Galli.*

⁶⁷⁸ Petrucci, *Elenco delle composizioni di Raffaello Galli.* Galli no cuenta en su catálogo un trío para flauta, violín y piano sobre el Babero de Sevilla. Hacemos esta propuesta en base a la posibilidad efectiva de ejecutar la parte de segunda flauta en violín.

⁶⁷⁹ Se desconocen datos de este autor.

⁶⁸⁰ Para Donato Lovreglio, véase *Il Flauto in Italia.* 2005.

⁶⁸¹ Petrucci, *Elenco delle composizioni di Raffaello Galli.*

⁶⁸² Tanto el trío de *Ernani* como el de la *Sonnambula*, fueron parte de la misma colección para esta instrumentación titulada *Divertimento da sala*, de los Opus 154 al 159 y que, además, incluía tríos sobre *Anna Bolena*, *I Masnadieri*, *Guglielmo Tell* y *Roberto il Diavolo.* (Petrucci, *Elenco delle composizioni di Raffaello Galli.*)

4.6.3 Solos orquestales

Fue precisamente en el seno del medio orquestal en donde Santa Cruz comenzó su carrera musical. Tanto en las conformaciones instrumentales de las compañías de ópera italiana como en las de zarzuela española, su participación como primera flauta había sido señalada, como vimos en el Capítulo 2, ya desde la época de sus inicios en el Teatro de la República en 1856. Durante su permanencia en la orquesta del Teatro Municipal hasta 1866, no cabe duda de que tuvo ejecutar solos de flauta de importancia de la ópera italiana, aunque no tengamos constancia de ello. Podemos decir que seguramente interpretó, a lo menos, el de “Casta Diva”, de *Norma*, que fue representada en Santiago en tres oportunidades entre 1856 y 1865, y el de el “Aria del Delirio”, de *Lucia de Lammermoor*, que se escenificó en siete ocasiones durante el mismo periodo. Respecto del repertorio orquestal que Santa Cruz abordó y del cual sí tenemos constancia, encontramos dos solos de zarzuelas, que listaremos a continuación. Aunque en la actualidad son prácticamente desconocidos entre los flautistas, no por ello son menos interesantes ni técnica ni musicalmente y, al parecer, en su época gozaron de no poco crédito, tanto como para ser destacados en la prensa.

43	<i>Solo de flauta de la zarzuela El Diablo en el poder.</i>	Autor: Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894). <i>El Diablo en el Poder</i> . Zarzuela. (1856). Aria “Domar mi orgullo”. N° 12, compases 49 al 91.
44	<i>Solo de flauta de la zarzuela Luz y Sombra.</i>	Autor: Manuel Fernández Caballero (1835-1906). <i>Luz y Sombra</i> , balada lírica dramática en dos actos y en verso. (1867). Aria “Purísimas flores de mi jardín”, 1er Acto.

4.6.4 “Los textos mediocres”: Métodos y estudios

En su *Historia de la Música en Chile 1850-1900*, refiriéndose al contexto musical general del país de alrededor de finales de la década de 1870, Eugenio Pereira Salas escribió lo siguiente: “En la música de flauta, circulaban los textos mediocres de Galli, Thoulout

(sic) o del apasionado virtuoso José Garbaldi (sic)".⁶⁸³ Por "textos", entendemos los métodos y estudios para la flauta que, como hemos visto, los autores mencionados produjeron. Por "mediocres", en tanto, ya sea que Pereira se refiera a "la música de flauta" como a sus métodos de estudio, solo podemos decir que se trata de un desdén o descuido inexcusables del insigne historiador chileno en lo que se relaciona al conocimiento de la práctica de la flauta en el siglo XIX.⁶⁸⁴ Y no solo en Chile, sino también en Europa. Bastaría señalar que los estudios de Tulou, Devienne, Druët, Galli o Gariboldi, que circulaban en el país desde mediados de siglo, son utilizados incluso hasta el día de hoy, pues tuvieron la virtud de sentar las bases de la formación técnica, clásica y estilística del instrumento, sobre todo en una época de intenso cuestionamiento acerca de la "verdadera" ejecución flautística. Una muestra de esto es que los libros de Druët, Devienne y Tulou fueron, entre otros, parte fundamental de la formación técnica de virtuosos de la talla de Jean Pierre Rampal (1923-2000), quien los utilizó desde su juventud.⁶⁸⁵

Los métodos que sabemos se comercializaban en Chile fueron:

- Jean-François Devienne: *Nouvelle Methode, Theorique et Practique pour La Flûte*. París 1774.
- Louis Druët: *Mothode pour la Flûte, ou traité complet et raisonné pour apprendre à jouer de cet instrument*. Paris, 1827
- Jean-Louis Tulou: *Méthode de Flûte. Progressive et Raisonée*. Mayence, B. Schott Söhne. 1835.

Los de Raffaello Galli, y Giuseppe Gariboldi sin duda debieron conocerse, como lo fue parte de su música, aunque no dispongamos de información empírica al respecto.

⁶⁸³ Pereira Salas, *Historia de la Música en Chile*, 181.

⁶⁸⁴ Esta opinión de Pereira está basada en un artículo titulado "La Música y los Aficionados", del escritor y político chileno Pedro Nolasco Cruz (1857-1839), publicado en la revista La Estrella de Chile en 1877. Pero el sentido de la crítica de Nolasco Cruz es muy diferente al de Pereira. (hacer algo)

⁶⁸⁵ *Archivo de Jean Pierre RÁlbum Musical Patrióticoal*, actualmente en el Archivo Privado de Claudi Arimany, Barcelona.

4.7 Principales influencias interpretativas de Santa Cruz y sus modelos

Si bien todos los elementos descritos hasta aquí son, desde un punto de vista técnico-musical, fuentes importantes para conocer la orientación interpretativa de Santa Cruz, no es posible, lógicamente, una descripción precisa de su particular modo de ejecución fundamentándose solo en ellos. Ni tampoco resultaría fecundo, por muy minuciosos que seamos, acometer una indagación en tal sentido solo a partir de las crónicas y críticas de sus presentaciones. La realidad, en consecuencia, es que únicamente podemos conjeturar acerca del asunto en base a las influencias y modelos musicales que tuvo a lo largo de su carrera, los cuales pueden darnos una idea más o menos cercana de las características flautísticas le fueron propias.

En primer lugar, debemos mencionar a Zapiola y Oliva. Los aportes de estos músicos al desarrollo de la ejecución musical en el país, particularmente la de vientos, debió repercutir en más de algún modo en la carrera de Santa Cruz. Zapiola también efectuó giras como clarinetista, actuando como solista no solo en Chile sino también en Perú,⁶⁸⁶ e incluso escribió sobre asuntos técnicos de la ejecución, como aquél sobre el solo de flauta del “Aria del delirio” de *Lucía de Lammermoor*.⁶⁸⁷ Por tanto, su experiencia tuvo que ser parte del conjunto de conocimientos que poseía Santa Cruz, tomando en cuenta, además, el hecho de la gravitación de la figura de Zapiola dentro de la cultura musical chilena de la época incluso a nivel político e intelectual. Oliva, en tanto, parece haber sido un profesor bastante competente en la formación de estudiantes de viento en general, aunque no está claro, como se ha dicho, su particular desempeño como profesor de flauta. Aún así, si Santa Cruz comenzó con él en la flauta, lo que es más que probable, sus lecciones debieron significar, a lo menos, un punto de partida positivo.

En lo que se refiere específicamente a una interpretación actualizada, de nivel técnico profesional y virtuoso de la flauta, es evidente que Malavasi fue una influencia cardinal, tanto como para que de ello informara Figueroa en la reseña biográfica de 1901. Además de Malavasi, Rafael Garibaldi y Lorenzo Auda con toda probabilidad, a juzgar por las críticas obtenidas en los periódicos, su repertorio e informaciones que de ellos tenemos, fueron exponentes profesionales del instrumento de buen nivel. De modo tal

⁶⁸⁶ Claro Valdés y Urrutia Blondel, *Historia de la Música en Chile*, 109.

⁶⁸⁷ Véase p. 35.

que es factible que hubiera habido contacto entre Santa Cruz y estos dos flautistas italianos y, por tanto, una influencia.⁶⁸⁸

En cuanto al contexto teatral-operático, no es aventurado asegurar que gracias a su pertenencia a este entorno Santa Cruz desarrolló su impronta solista. En él se relacionó con los principales exponentes del quehacer musical en la capital, en su inmensa mayoría extranjeros. Entre ellos, uno de los que más gravitó en la propuesta artística de Santa Cruz fue indudablemente Tulio Eduardo Hempel. Sus actuaciones con Hempel, lo que se suma al constante reconocimiento y gratitud que Santa Cruz le expresara en varios momentos a través de sus escritos en la prensa y en sus propias ediciones, muestran una cercanía musical y humana estrecha, lo cual apunta a que también hubo una influencia musical importante, sin mencionar que, con toda probabilidad, Hempel fue su profesor de piano y composición.

Así mismo debieron influir, musical y profesionalmente, un número de directores y destacados intérpretes instrumentales y vocales con los que actuó, como Rafael Pantanelli, dueño del Teatro de la República y director de orquesta; Juan White, director de orquesta inglés; Victor Segovia, director de la compañía de zarzuela; los violinistas Louis Remy y Claudio Rebagliati o los cantantes Achille Rossi-Ghelli, Constanza Mazzini, Olivia Sconcia o Elisa Biscacianti, sin olvidar al mismo Federico Guzmán o Josefina Filomeno, con quienes actuó o compartió escenario. Todos, en conjunto, aportaron no solo a Santa Cruz, por cierto, sino a la cultura musical lírica y de conciertos en Chile y fue el núcleo donde el flautista chileno se formó como concertista y en el cual obtuvo sus principales logros en la primera etapa de su carrera.

Por otra parte, los virtuosos instrumentales que pasaron por Chile, Gottschalk a la cabeza, también significaron un modelo, y en la práctica fueron maestros. Gottschalk, en especial, al tiempo que desplegaba su enorme energía concertista, impregnó de orgullo americano sus presentaciones, algo que seguramente referenció la orientación nacionalista de los músicos de la época, Santa Cruz entre ellos.

Pero ¿qué decir de su técnica flautística propiamente dicha? ¿De su sonido, por ejemplo? ¿De su vibrato? ¿De su staccato? ¿De la velocidad de los pasajes virtuosos? ¿De

⁶⁸⁸ Santa Cruz estuvo en Valparaíso, ciudad en la que residió Auda entre 1862 y 1869, en febrero de 1865, actuando en el Teatro de la Victoria (pp. 97-99), lo cual sugiere que ambos intérpretes pudieron coincidir. Y Garibaldi, por otra parte, visitó Santiago, donde Santa Cruz trabajaba en el Teatro Municipal, en julio de 1862, para actuar en el salón de Isidora Zegers (p. 57), de modo tal que también pudieron conocerse.

su expresión? En principio, el paradigma del canto lírico y la formulación declamatoria fueron los ideales de todo instrumentista durante el siglo XIX. Y por cierto de los flautistas, como hemos visto. Por tanto, todos aquellos recursos que lo imiten o que lo recuerden, son utilizados directa y literalmente. Pero aún así esto implica una vaguedad, puesto que el vibrato, por ejemplo, pudo hacerlo de modo expresivo o bien constante, no lo sabemos. Respecto del sonido, la flauta cónica y de madera produce un sonido sensiblemente más sutil que la de metal, lo cual no significa que no se pueda aplicar fuerza o bravura. La gama colorística también es amplia, aunque es cierto que, por lo menos en este sentido, la flauta de metal tiene más recursos. Su staccato seguramente era doble para los pasajes rápidos, como lo prescriben los métodos señalados anteriormente, y su técnica mecánica tuvo que ser, necesariamente, muy ágil y suelta, pues la considerable cantidad de obras virtuosas que interpretó requieren, en cualquier caso, de unos dotes altos de condiciones y habilidad naturales.

Por último, en la mentalidad de Santa Cruz debieron operar, palmariamente, los ecos de los modelos de los flautistas virtuosos europeos contemporáneos suyos, aunque no los haya oído. Sería el caso, entre los muchos de quienes gozaron de fama internacional, de los franceses Dorus, Coche, Camus, referentes internacionales de la ejecución flautística. Y los italianos, por cierto, Briccialdi o Galli, a quienes sí conoció, a través de su música.

En definitiva, se podría decir que Santa Cruz hizo uso de todas las influencias musicales y técnicas que pudo tener en el tiempo y territorio que le tocó vivir. En términos de los usos interpretativos del siglo XIX, su propuesta no fue diferente a aquellas de pianistas, violinistas o chelistas que dieron vida a la música de conciertos en Chile durante las dos décadas en que desplegó su actividad. Lo que lo distinguió fue la flauta, a partir de la cual aprovechó, más que ningún otro intérprete chileno de este instrumento y de vientos en general, las oportunidades que se le presentaron para llevar adelante una profesión de concertista única, la primera que existió en el país.

4.8 De afamado a olvidado

La paráfrasis operística fue un género que, si bien significó un recurso expresivo importante para músicos quienes, como Santa Cruz, ambicionaron encontrar un sitio para ellos y su instrumento en la escena musical de su tiempo, avanzado el siglo devino en

anticuado y, más aún, en banal, vacío de un contenido artístico propiamente dicho. Durante esta época, el repertorio flautístico ya giraba en Europa en torno a estéticas diferentes, con la producción de obras a solo, conciertos, sonatas, *morceaux du concert* o música de cámara de mayor envergadura musical, con autores como Carl Reinecke (1824-1910), Ferdinand Büchner (1825-1906), Joachim Andersen (1847-1909), Paul Taffanel (1844-1908) o, aunque algo posterior, Sigfred Karg-Elert (1877-1933), por nombrar solo algunos de entre los más relevantes, y que pasarían a formar parte de un canon flautístico que aún perdura vivamente. El flautista italiano Italo Piazza (1860-c.1847), en su *Breve dissertazione storico-critica sul flauto*, escribió sobre la paráfrasis operística en 1890:

De los muchos otros autores italianos que tuvo la flauta, no creo que venga cuento hablar de nuevo, ya que la mayoría se ocupó de bocetos sobre temas de ópera. Entre éstos no faltan la elegancia y la buena escritura, pero ¿cómo tocarlos en un ambiente serio? Un elevado entendimiento del arte, y también un poco pose de esto, ha relegado al ostracismo a tal género de música. Nadie ahora arriesga una fantasía de ópera, ni siquiera de las más importantes de Galli, de Briccialdi, de Hugues, de Panzini, de Manna, etc...⁶⁸⁹

En Chile, para las décadas de 1880 y 1890 la música de conciertos ya giraba en torno a las exigencias de repertorios sinfónicos o camarísticos distintos, “renovados”, a la “música de arte”, entre las que no se incluía, por cierto, a las fantasías y variaciones tan aplaudidas solo veinte años antes. En 1885 se creó la agrupación Sociedad Cuarteto,⁶⁹⁰ y poco tiempo después la Sociedad de Música Clásica, conjuntos importantes para el desarrollo que tuvo la actividad musical y que serán un paso adelante para su institucionalización en el siglo siguiente.⁶⁹¹ Sus repertorios, que comprendían a Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelsohn,⁶⁹² entre muchos otros, pretendían dejar atrás al tan vastamente representado melodrama italiano. En 1888, para un concierto de la Sociedad Cuarteto, el político, escritor e impulsor de la música chileno José Arrieta Cañas (1861-1961), dijo:

⁶⁸⁹ Citado en Petrucci, *Il Principe*, 112-113.

⁶⁹⁰ Pereira, *Historia de la Música en Chile*, 199.

⁶⁹¹ Merino Montero, *El surgimiento de la Sociedad Orfeón*, p. 42.

⁶⁹² Pereira, *Historia de la Música en Chile*, 192-212.

La regeneración del gusto musical puede partir de este pequeño centro que, como muchas otras grandes empresas, principia modesta y silenciosamente. La banalidad no tiene cabida en este recinto; allí se adora a las musas con sus más bellas y profundas oraciones.⁶⁹³

En Europa, y específicamente respecto de la flauta en Italia, la situación fue también muy acentuada, a raíz de lo cual Petrucci escribe:

Todo había cambiado rápidamente y aquello que había significado el éxito de tantos instrumentistas virtuosos del ochocientos, aparecía a los conocedores como impresentable al nuevo público el cual, aunque lentamente, se estaba alejando del teatro por razones relacionadas con la reorganización de la sociedad y por la saturación que el melodrama había generado después de la hiperproducción romántica.

Briccialdi fue relegado a un recuerdo cuyos contornos, cada vez más difusos, se confundían con la leyenda y con otras historias de flautistas del XIX progresivamente olvidados [...].⁶⁹⁴

En todo este escenario, no es difícil hipotetizar sobre las razones del olvido de Santa Cruz. El que la música que interpretaba ya diera signos de decadencia, sumado al hecho de que desde 1880 centró su actividad musical primordialmente en la edición de su *Álbum Musical Patriótico*, la enseñanza instrumental, la dirección de orquestas para eventos de sociedad y la escritura de artículos de diversa índole y calado, asuntos a los que nos abocaremos en el siguiente y último capítulo, expresa que su vida de flautista parece haber sido confinada solo a “los recuerdos artísticos de nuestra juventud”.⁶⁹⁵ Y hay que considerar, por otra parte, la Guerra Civil de 1891 en Chile, conflicto bélico que involucró a toda la sociedad chilena y que tuvo profundas repercusiones políticas, sociales y culturales para el futuro del país, y al que también nos referiremos más adelante. De cualquier modo, hay que señalar que en la historiografía musical de Chile hay pistas que hablan, como hemos apuntado en la Introducción, de su desempeño como intérprete

⁶⁹³ Pereira, *Historia de la Música en Chile*, 203.

⁶⁹⁴ Petrucci, *Il Principe*, 113.

⁶⁹⁵ *Álbum Musical Patriótico*, 29 de noviembre de 1887, p. 126, c. 3.

y hasta cierto punto es un músico recurrente entre los investigadores, aunque primordialmente en su calidad de compositor y editor. Sin embargo, específicamente como flautista, su olvido es prácticamente total incluso para los flautistas chilenos de la actualidad, para quienes su experiencia concertista en el instrumento sigue siendo completamente desconocida.

5. DE FLAUTISTA A PUBLICISTA: EDICIONES, ESCRITOS Y OBRAS

5.1 “Un flautista escritor”: *El Padre Cobos*, 1875.

El 26 de junio de 1875, en la época del regreso de los Santa Cruz Anguita a la capital, un cronista anónimo publicó la siguiente diatriba en el semanario *El Chicote*, de Valparaíso:

UN FLAUTISTA ESCRITOR

Desde que sailó a la luz el PADRE COBO, no ha dejado de traer una o dos columnas de sandeces contra el magnífico y buen director de orquesta del teatro Municipal de Santiago, señor Celestino, y esas columnas son escritas por el afamado flautista, *que toma la pluma por casualidad*.

El señor Celestino, desde que se hizo cargo de la direccion de la orquesta de teatro principal de la capital tuvo enemigos entre los *profesores* que componen dicha orquesta; pero el mas acérrimo, puesto que es el mas fatuo, fue el primer flautista, cuya pretension de buen músico no tiene límites, como no tienen arreglo su enorme, sucia y enmarañada melena.

Todo el mundo lo conoce por su pretension y sobre todo, nosotros los porteños, pues cuando tocaba en la orquesta de la Compañía de Zarzuela de Mateos y Cattabeni y pretendió que se diera mas sueldo, (pues decia *que era el único chileno artista de mérito que habia en la república y que el teatro que lo contratara debia estar orgulloso de poseerlo*), pretension que la compañía rechazó poniéndolo de patitas en la calle y dejándolo con la boca abierta y la cola entre las piernas.

Furioso con tal desaire el *maestro compositor*, echaba tajos y reveses y juramentos, capaces de hacer temblar el empedrado de las calles; pero de nada le valió y tuvo mal que le pesara y por mas que metiera sus descarnados dedos por entre sus luengos cabellos tomar el portante y admitir con menos sueldo, el puesto que le correspondía en la orquesta de Santiago y dijo allá para sus adentros: en la capital al saber que he sido director del *Club musical de Valparaiso* seguro que me dan la orquesta del teatro principal.

Pero el contrato de Celestino echó por tierra tan bellos ensueños y ya que nada pudo hacer no porque el *chisme* y los empeños escaseen, sino porque no se le consideró competente, empuñó la pluma y echando la culpa al PADRE COBO, escribe

sobre *armonía, compases, alegros, disonancias, instrumentación, andantes* y que sé yo.

¡Adios, amigo de la melena!⁶⁹⁶

En primer lugar, es evidente que, aun cuando el autor anónimo de la ácida nota no lo nombra, el “afamado flautista” es Santa Cruz pues, a la fecha, no había en el país otro intérprete chileno en la flauta que pudiera ser identificado por tal apelativo. Además, efectivamente, en 1874 se había constituido en el Teatro de la Victoria, en donde Santa Cruz también trabajaba, una Sociedad Artística cuyo gerente era el tenor Mariano Mateos, y sus socios José Jarques y Arístides Cattabeni.⁶⁹⁷ Y habría que tener también en cuenta que Cattabeni fue el encargado, a comienzos de 1875, de reforzar considerablemente a la compañía, para lo cual contrató a varios artistas desde Argentina y Perú,⁶⁹⁸ de manera que no sería en absoluto de extrañar que el episodio citado en la diatriba sea real.

Muy interesante es la información, aunque oblicua, puesto que el autor de la columna imagina que “el amigo de la melena” se lo decía “allá para sus adentros”, de que habría sido “director del *Club musical de Valparaíso*”, en virtud de cuya experiencia pretendía que se le diera “la orquesta del teatro principal” de Santiago. Las habilidades de Santa Cruz como gestor y productor de conciertos públicos y privados en Valdivia, Concepción, Los Ángeles y otras ciudades durante los años anteriores a su llegada a Valparaíso, sumado a su prestigio de flautista, sin duda lo habilitaban social y musicalmente para tales responsabilidades y, por tanto, resultaría bastante coherente que se hubiera desempeñado como director de aquella agrupación.

Pero el asunto central de los ataques son, sin duda, las columnas en contra de “el señor Celestino” a las que hace se mención, las que en efecto aparecieron en *El Padre Cobos*, “Periodico Humorístico i de Caricaturas” de la capital muy leído en su época.⁶⁹⁹ En su estilo y trasfondo resulta incuestionable la autoría de Santa Cruz, pues guardan íntima relación con algunas del *Álbum Musical Patriótico*, y con otras firmadas con

⁶⁹⁶ *El Chicote*, 26 de junio de 1875, p. 2, c. 3.

⁶⁹⁷ Abascal, *La Zarzuela Grande II*, 49.

⁶⁹⁸ Abascal, *La Zarzuela Grande II*, 73.

⁶⁹⁹ Véase Patricio Ibarra Cifuentes, «Sátiras de Guerra: La Prensa Chilena de Caricaturas y La Guerra del Pacífico. (1879-1884)», en Mauricio Rubilar Luengo y Agustín Sánchez Andrés, coords., *Relaciones Internacionales y Construcción Nacional: América Latina, 1810-1910* (Concepción: Editorial Universidad Católica de la Santísima Concepción, 2019), 250. *El Padre Cobos* fue un periódico satírico de importancia durante la segunda mitad del siglo XIX en Chile.

anterioridad, como se verá más adelante. El “magnífico y buen director de orquesta del teatro Municipal de Santiago”, era, en efecto, el músico español Antonio M. Celestino, pianista y conductor de ópera y zarzuela que había llegado a Chile, proveniente de Lima, en 1874,⁷⁰⁰ y que en aquél momento conducía la orquesta del primer teatro de la capital.⁷⁰¹ Celestino había asumido la dirección de la orquesta del Teatro Municipal reemplazando en ese puesto a Hempel, quien, según Pereira, se había visto obligado a alejarse de la batuta por enfermedad.⁷⁰² Las críticas de Santa Cruz, feroces e incisivas, habían sido publicadas en *El Padre Cobos* el 5 y el 19 de junio. En realidad, se trataba de embestidas dirigidas también a los empresarios del Teatro, quienes habían contratado al músico hispano. Ninguno de los dos artículos está firmado, lo que indica que el autor de la columna de *El Chicote* conocía sobradamente a Santa Cruz, tanto, al menos, como para reconocer de inmediato su autoría. En la primera columna el flautista escribe:

EL TEATRO MUNICIPAL

Entre los asombros que he tenido al observar lo que pasa en la capital ninguno mas mayúsculo, mas colosal como el que tuve que asistir, en días pasados, al teatro Municipal, se entiende disfrazado i con el competente permiso de Roma.⁷⁰³

El teatro, a la verdad, es mui hermoso, pero pésimamente alumbrado, la orquesta mui incompleta, los trajes mui pobres i ridículos i etc., etc.

¿Comprenden ustedes que pueda existir un gobierno en el mundo que poseyendo un ejército valiente i bien municionado, que a ese ejército le dé por jefe un hombre que no conoce la ordenanza, ni la táctica, ni la estrategia, ni el ejercicio de las tres armas, en una palabra, que confiesa él mismo que se siente incapaz de mandar las tropas en campaña enfrente del enemigo? i ¿comprenden ustedes que ese gobierno a pesar de las protestas del jeneral insista en hacerlo héroe por fuerza i que esponga a tantos valientes a perder la vida en la mas vergonzosa derrota?

⁷⁰⁰ Abascal, *La Zarzuela grande II*, 155; Pereira Salas, *Biobibliografía*, p. 48.

⁷⁰¹ Pereira Salas, *Historia de la Música en Chile*, 165.

⁷⁰² Pereira Salas, *Historia de la Música en Chile*, 165.

⁷⁰³ Aquello de que asitió “disfrazado” al teatro, y “con el permiso de Roma”, no sabemos a qué se refiere, aunque lo podmeos atribuir al hecho de que, como pertenecía a la orquesta, era riesgoso dar a conocer su nombre.

Pues este gobierno, este ejército i este jeneral los teneis en el teatro municipal. El gobierno es el directorio de la empresa teatral; el ejército, toda la compañía; el jeneral, el señor Celestino. El público es el enemigo; las batallas campales son las óperas que se cantarán durante la campaña de esta temporada. Ahora escuchad el siguiente diálogo:

El jerente, que es el ministro de la guerra. Señor Celestino, necesitamos un director de orquesta ¿quiere usted contratarse?

El señor Celestino. – No, señor, porque aquí usted tiene a don Tulio Hempel i al señor Salvini, que son mas competentes.

El jerente. – Piden mui caro i no me convienen.

El señor Celestino. – Pues yo, caballero, no me encuentro capaz de dirigir la ópera.

El jerente. – Eso no importa.

El señor Celestino. – No sé la composicion.

El jerente. – No importa.

El señor Celestino. – No sé la armonía.

El jerente. – No importa.

El señor Celestino. – No sé el contrapunto.

El jerente. – No importa.

El señor Celestino. – No sé la orquestación.

El jerente. – No importa.

El señor Celestino. – Es que los profesores i artistas se van a reir de mí.

El jerente. – No se reirán.

El señor Celestino. – Es que el público tal vez me silbe.

El jerente. – El público no silbará, porque el público aguanta cuanto se nos da la gana de hacer, i además ya está asegurado el abono de dos temporadas.

El señor Celestino. – Es que la prensa tal vez me chicotee.

El jerente. – ¿Cómo? Créa usted que la prensa puede algo, en Chile en materia de tratros? Público i prensa son palabras huecas para los empresarios. Sepa usted que la empresa del teatro municipal se compone de lo mas *noble i rico* que hai en el país, por consiguiente hacemos nuestra reverenda voluntad i nos reímos a mandíbulas batientes del señor público, que no es otra cosa que el vulgo ignorante, pobreton i sumiso; i tambien nos mofamos de los señores periodistas que no son mas que ciertos escritores ramplones, sin importancia social ninguna i a quienes miramos de alto a bajo.– I en fin, para que usted acabe de perder el miedo, sepa que aquí lo ayudaremos, aunque no entendamos palabra sobre música, la orquesta

no chistará, los abonados vendrán por la fuerza i el soberano público se someterá como un ganado de carneros, ¿está Ud?

El señor Celestino. – Pues, señor, si la cosa es así, venga la batuta i pecho al agua. ¿Cuánto me pagará usted?

El jерente. – Trescientos cincuenta pesos.

El señor Celestino. – Aceptado, porque en ninguna parte del mundo es moco de paco semejante suma. De todos modos, soi mas feliz que el médico a palos, porque seré director de orquesta sin que me hayan sacudido los lomos.

– ¿Entienden ustedes mi indirecta? Si no la entienden, soltaré otra mas clara en el próximo número.⁷⁰⁴

En el segundo artículo, efectivamente, Santa Cruz “soltó” una “indirecta” más precisa. Los términos son algo menos irónicos pero también más técnicos, y no deja espacio a la duda sobre lo que, para él, es el pobre desempeño de Celestino como director:

TEATRO

Enemigo como soi de toda crítica, no pude sufrir en días pasados, la que hizo cierto diario, que no quiero nombrar, sobre algunos profesores de la orquesta del teatro municipal. Decia ese diario que son ciertos músicos los que tienen la culpa de que las óperas se estén ejecutando a la diablo. Grande, mui grande es la equivocacion en que ha caido el colega, i voi a tratar de probársela.– No hai ni uno solo de los profesores que no esté empeñado en que todas las óperas se presenten al público lo mejor posible, porque del buen éxito, depende la mayor o menor concurrencia de espectadores. Si ésta decayese por completo, la empresa se arruinaría, i arruinada la empresa, es claro como la luz del día que los profesores de orquesta tendrían que irse con la musica a otra parte.

No siendo, pues, posible consebir (sic) que ninguno de los músicos quiera perjudicarse a sí mismo, puesto que todos de han contratado voluntariamente con el fin de ganar la vida, es lójico deducir entónces que el mal no puede provenir de la orquesta, sino de otra parte. Esta otra parte yo ya la he designado i no se me quiere entender.

⁷⁰⁴ *El Padre Cobos*, 5 de junio de 1875, p. 4, cc. 2-3.

Pero ahora voi a hablar bien claro.

El actual director de orquesta, señor Celestino, cada vez que escribe de propia cuenta algun acorde para modular, en lugar de producir una *armonia celeste*, produce una *cacofonia infernal*, i si no quieren creerme, fijense Uds. en el acorde que hace la orquesta para pasar al *Veni mecum* en el *Hernani*. Es tal la *disonancia*, que cuando la oi salté de mi asiento como si me hubiese picado una víbora. Igual cosa pasó a todos los que tienen oreja.

Cuando iba al teatro, i digo cuando iba, porque ya no iré mas, me era imposible mirar al director de orquesta. Si por casualidad me fijaba en él, me mareaba en el acto. Aquello no es dirigir, sino llevar la batuta a troche i moche. Jamás lleva el compas como se debe i casi siempre, sobre todo al cambiar de movimiento, por ejemplo, al pasar de un *tres por cuatro al compas mayor*, o de un *andante* a un *alegro*, casi siempre, digo, entra a destiempo. O a contratiempo. Jamas tampoco le he visto dar la entrada a ningun instrumento, ni a los coros, ni a los cantantes, siendo ésto un deber en todo maestro concertador.—I por último, ¿porqué no hace afinar su orquesta ántes de comenzar cada funcion?—Con todas estas graves faltas se pretende sin embargo que cincuenta u ochenta personas canten i toquen sin cometer errores. Lo que me admira es que no cometan mas i que se pueda concluir cada ópera sin mayores fracasos.—Pero que suba, por mi vida, una ópera nueva a la escena, completamente desconocida de la orquesta, i veremos.⁷⁰⁵

En principio, parece estar claro que las invectivas dirigidas a Celestino y a los empresarios del teatro son, al mismo tiempo, una defensa de la orquesta, cuyos profesores, según el diario al que Santa Cruz no nombra, serían los responsables “de que las óperas se estén ejecutando a la diablo”. Esta actitud en resguardo de su propio prestigio y el de sus colegas no era nueva, pues había hecho algo similar en 1866, en términos igualmente combativos, aunque más breves, mientras aún se desempeñaba como primera flauta del Teatro Municipal antes de comenzar sus giras. Sucedió a raíz de una agria reprobación de otro “cronista” a unas supuestas demandas desmesuradas del conjunto orquestal en aquel año. En la acusación en contra de la orquesta, que fue publicada en *El Independiente*, se leía:

⁷⁰⁵ *El Padre Cobos*, 19 de junio de 1875, p. 4. c. 3.

la orquesta se ha complotado a exigir disparates que es una de las mayores dificultades que se presentan para poder funcionar desde luego. Francamente, nos estraña i mucho, que hombres que ganan el pan en el teatro, pretendan tales exigencias i no condescientan en algo.⁷⁰⁶

La respuesta de Santa Cruz fue automática, publicándose al día siguiente, el 1º de septiembre, en el mismo periódico:

Al cronista del Independiente.

Con verdadera sorpresa he leído en la sección de hechos diversos del diario de ayer, que la compañía lírica no podía funcionar quizás a causa de las exigencias de la orquesta. Creo que al decir esto el señor cronista, no ha tomado los correspondientes informes: yo que formo parte de dicha orquesta, puedo asegurar al público lo contrario. Lejos de exigir disparates, como dice el señor cronista, hemos hecho concesiones sobre las bases con que hemos trabajado en temporadas anteriores. Deploro altamente que por medio de embustes i precedentes que no existen se nos quiera hacer odiosos al público, para con el cual hemos guardado siempre las atenciones que merece. Ruego a los señores cronistas de los diarios que no se dejen sorprender por personas malintencionadas.

*Ruperto Santa-Cruz.*⁷⁰⁷

De manera que tanto éstas como las muchas otras pequeñas columnas que Santa Cruz había publicado a lo largo de los años: la dedicatoria de *La Esperanza de Chile* al Presidente Pérez;⁷⁰⁸ sus manifestaciones de reconocimiento hacia el público y sus compañeros;⁷⁰⁹ la expresión de sus propósitos;⁷¹⁰ sus anuncios de clases de flauta y piano⁷¹¹ o incluso la respuesta a los ladrones,⁷¹² señalan que la acusación de que Santa Cruz había tomado “la pluma por casualidad” no era exacta. Más aún, aquellos insertos,

⁷⁰⁶ *El Independiente*, 31 de agosto de 1866, p. 2, c. 6.

⁷⁰⁷ *El Independiente*, 1 de septiembre de 1866, p. 3, c. 1.

⁷⁰⁸ Véanse pp. 75-76.

⁷⁰⁹ Véanse pp. 85-86.

⁷¹⁰ Véanse p. 106.

⁷¹¹ Véanse p. 72-73, 90.

⁷¹² Véanse p. 116.

siempre vehementes y rotundos, muestran no solo un carácter que lo singulariza y que se puede apreciar claramente en los artículos en *El Padre Cobos*, sino que de algún modo preparan y anticipan el cauce más amplio que finalmente tomarán en el *Álbum Musical Patriótico*. Hay que señalar, además, que en *El Padre Cobos* se publicaron otras columnas acerca del quehacer teatral o filarmónico: “La Favorita”,⁷¹³ “Teatro”⁷¹⁴ y “Filarmónica”,⁷¹⁵ las cuales, aunque no podemos asegurarlo con certeza, es muy probable que fueran escritas por Santa Cruz.

5.2 De flautista a publicista

Con tales antecedentes, no resulta extraño que, llegado a una etapa de palpables cambios tanto sociales como personales, sumado al evidente declive de su carrera de flautista, producto claro está de un asunto cultural de más largo alcance, como hemos visto en el capítulo anterior, Santa Cruz haya buscado continuar su aporte en el campo musical, junto con la edición de partituras, como escritor, como *publicista*. En el siglo XIX, el término “publicista” tenía un significado diferente del moderno. De acuerdo a la definición de Bernardo Subercaseaux, esta denominación se utilizaba “para referirse al que conformaba opinión pública”.⁷¹⁶ Un publicista era aquél que tenía una causa para escribir, y que era capaz de plasmar su pensamiento en escritos de diverso alcance, intentando influir en la sociedad a través de ellos. Y ésto fue precisamente lo que hizo Santa Cruz a través de sus publicaciones. La columna sobre Celestino parece anticipar lo que será su causa: combatir encendidamente el “furioso extranjerismo” que tenía lugar en ésta época en Chile en el campo de la música y, como contrapartida, el reconocimiento de músicos, entre los que también hay extranjeros, quienes, en su opinión, destacaron por su contribución al país.

Estas motivaciones, en las que predomina el frenesí nacionalista, se imbrican también con el acontecer social chileno hacia finales de la década de 1870, en medio del cual nació el *Álbum*. En ésta época, Chile experimentaba una crisis económica que se dejó sentir con fuerza sobre todo en los sectores medios de la sociedad. Y, más grave aún, con

⁷¹³ *El Padre Cobos*, 5 de junio de 1875, p. 4. c. 2.

⁷¹⁴ *El Padre Cobos*, 12 de junio de 1875, p. 4. c. 3.

⁷¹⁵ *El Padre Cobos*, 26 de junio de 1875, p. 4, c. 1.

⁷¹⁶ Bernardo Subercaseaux, «Sociedad y cultura liberal en el siglo XIX». En *Historia de las ideas y de la cultura en Chile, vol. I Tomo I*. (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2011), 43.

la Guerra del Pacífico, conflicto bélico entre Chile y la alianza entre Perú y Bolivia desdencadenado en 1879, que se prolongará hasta 1883. En tal situación, el Teatro Municipal, lógicamente, también se vió afectado y no se oyeron funciones de ópera entre 1878 y 1880.⁷¹⁷ En todo caso, concluída la guerra, de la cual el país salió victorioso, Chile vivió un periodo de bonanza económica que se prolongó por el resto de la década,⁷¹⁸ lo cual sin duda favoreció la publicación, y éxito, del periódico de Santa Cruz.

En el plano personal, por otra parte, en estos años ocurrió la que sin duda fue la peor desgracia que los Santa Cruz Anguita pudieron experimentar: el seis de junio de 1880 falleció su hija Lucila Anjelina Salomé, a los ocho años y ocho meses de edad.⁷¹⁹ El pesar por tal fatalidad seguramente se vió acentuado por el hecho añadido de que Lucila Anjelina era también su alumna de piano, como se señala en los *Ejercicios preparatorios para el estudio del piano* y que habían sido compuestos en virtud de la experiencia pedagógica con su hija.

En este escenario de cambios sociales, culturales y desgracia personal, y a tres meses de la muerte de su hija, Santa Cruz comenzó la publicación de su *Álbum*.

5.3 El *Álbum Musical Patriótico*, 1880-1891

5.3.1 Descripción

El *Álbum Musical Patriótico*⁷²⁰ fue un periódico de carácter “Musical-Literario” de orientación eminentemente nacionalista, que equilibraba la edición de partituras de consumo doméstico e incluso pedagógico, la escritura de exaltación e hipérbole patrióticas y artículos de cierta extensión en los que Santa Cruz desplegó sus posturas. Se publicaron veinte números, entre el 18 de septiembre de 1880 (día de la Independencia del país), ya comenzada la Guerra del Pacífico, y el 19 de octubre de 1891, a poco de

⁷¹⁷ Álvarez Hernández, *Ópera en Chile*.

⁷¹⁸ Villalobos, Enfoques.

⁷¹⁹ **Defunción, Parroquia de San Isidro, Santiago de Chile. (Libro 11 (1877-1881). Micrifolm 305. 1006.57). Lucila Santa-Cruz. Fallecida el 6 de junio de 1880. En la Parroquia de San Isidro a siete de junio de mil ochocientos ochenta, se sepultó sin oficio en el cementerio de esta ciudad al cadáver de la finad D^a Lucila Santa-Cruz, que falleció el día de ayer, natural de Los Anjeles, de edad de nueve años. No recibió los sacramentos por no permitirlo la enfermedad, de que doi fé. Miguel Ángel Ortega. Cura Rector.**

⁷²⁰ Disponible online en el sitio web de la Biblioteca Nacional de Chile http://www.bncatalogo.cl/F/?func=direct&local_base=BNC01&doc_number=887701 (Accedido el 07/10/2020).

haber concluido la cruenta Guerra Civil que sufrió Chile en este año,⁷²¹ conflicto bélico que se desarrolló durante la presidencia de José Manuel Balmaceda. De manera que la publicación, además de haber nacido en una época de profunda aflicción familiar, estuvo delimitada temporalmente por dos guerras que marcaron hondamente la historia posterior del país.

El plan original era producir un número cada quince días, pero esto no se logró. Al contrario, su periodicidad fue muy irregular y hubo años, como en 1883, en que se llegaron a publicar hasta cinco números, y otros, como 1884, en que no salió a la luz. En los tres primeros su subtítulo rezó “Periódico Quincenal Musical- Literario” y, a partir del N° 4 hasta el último, “Publicación Periódica Musical-Literaria”. Cada uno de los números, salvo el N° 14, estuvo dedicado a un o una connacional, “alguna a las glorias de Chile”, o bien a un grupo de personas quienes, a juicio del editor, merecían ser destacados por su aporte al país “ya sea en el campo de la guerra o en el santo campo de la beneficencia”.⁷²² Un retrato litografiado de éstos se exhibía en la portada, el que siempre iba acompañado de un pequeño relato o memoria que sublimaba sus figuras. El financiamiento provenía directamente de los suscriptores, que llegaron a sumar 315, según la lista presentada en el N° 15.⁷²³ Entre estos suscriptores, sus “favorecedores”, se cuentan figuras públicas de relevancia tanto en su época como para el relato histórico posterior del país. Ahí están, entre muchos otros, Domingo Santa María (1825-1889), quien fuera Presidente de la Republica entre 1881 y 1886; el propio José Manuel Balmaceda (1840-1891), que ocupara el mismo cargo entre 1886 y 1891; Manuel Baquedano (1826-1897), General en Jefe del Ejército Chileno durante la Guerra del Pacífico y también Presidente de la Nación durante un breve periodo en 1891; Benjamín Vicuña Mackenna (1831-1886), escritor e historiador, figura central de la política y de la

⁷²¹ La Guerra Civil de 1891 fue una contienda que enfrentó a dos poderes del Estado con dos visiones divergentes respecto de la economía, la sociedad y la política. Por un lado, el Ejecutivo, respaldado por el Ejército y representado por el Presidente Balmaceda, la cual propendía a un desarrollo más orgánico a partir de las riquezas del salitre (Jocelyn-Holt, *La crisis de 1891*, 30); y, por otro, el Congreso Nacional, apoyado por la Marina, y que era encarnada por la élite conservadora chilena, la cual buscaba continuar con un estado de cosas más proclive a sus intereses (Jocelyn-Holt, *La crisis de 1891*, 31-32). Éstos últimos vencieron. La Guerra culminó con la Batalla de Placilla el 28 de agosto de 1891, produciéndose posteriormente, el 19 de septiembre, el suicidio de Balmaceda. La Guerra Civil de 1891 tendrá profundas consecuencias culturales para Chile.

⁷²² *Álbum Musical Patriótico*. 18 de septiembre de 1880, p. 4, c. 2.

⁷²³ *Álbum Musical Patriótico*. 29 de noviembre de 1887, p. 127.

vida civil chilena durante el siglo XIX o Eusebio Lillo (1826-1910), escritor y autor de la letra del Himno Nacional Chileno.

Los apartados y secciones fueron variando en el tiempo, pero se mantuvo constante, desde el segundo hasta el último número, la transcripción de *Guía Teórico-Práctico Para el Uso del Artista Cantante*, de Leone Giraldoni (1824-1897), un importante método de canto de la época traducido al español y editado en Madrid en 1870.⁷²⁴ También se mantuvieron relativamente fijos los “Avisos”, en donde el publicista iba dejando registro de las partituras editadas además de ofrecer sus servicios para dirección de orquestas, arreglos o transcripciones instrumentales y clases particulares de flauta, guitarra o piano, estas últimas actividades en conjunto con Lucila Anguita, quien también participó en la preparación de las ediciones, como *Las Festivas*, cuadrillas reducidas para piano por ella y publicadas en el N° 20. Así mismo, se publicó correspondencia, cartas del propio publicista a diversas personalidades del ámbito musical o del político-militar y las respuestas de éstos. A los primeros, Santa Cruz les solicitaba su opinión, validación o “informe” acerca de sus obras pedagógicas, las que se divulgaron en el periódico. En el caso de la correspondencia con personalidades públicas políticas o militares, se trató de los mismos destinatarios de las dedicatorias del *Álbum*, siendo publicadas las respuestas de Baquedano y Echáurren.

5.3.2 Resumen de contenidos

A continuación presentamos un cuadro con el resumen de los contenidos de los veinte números, en donde se anotan el destinatario de la dedicatoria, la o las obras publicadas, los títulos de los artículos, la correspondencia y otras comunicaciones o leyendas.

1880

⁷²⁴ Leone Giraldoni, *Guía Teórico-Práctico Para el Uso del Artista Cantante*. Tr. José M. de Goizueta (Madrid: Carlos Bailly-Bailliere, 1870).

Nº 1. Año I. ⁷²⁵ pp 1-8 (ocho páginas).	18 de septiembre. Dedicado a Arturo Prat (1848-1879), marino chileno héroe del Combate Naval de Iquique (21 de mayo de 1879) durante la Guerra del Pacífico. Se incluyeron dos obras: <i>Leyenda Heróica</i> , para piano, del músico español Ricardo S. Allú, dedicada a Arturo Prat y <i>Sueño del Espíritu. Valse Característico</i> , para piano, de S. G. Prat. Secciones: “A la prensa”, “El maestro Allú” y “Avisos”.
Nº 2 pp. 9-16 (ocho páginas).	27 de noviembre. Dedicado a Eleuterio Ramírez (1836-1879), militar chileno héroe de la Guerra del Pacífico en la Batalla de Tarapacá (27 de noviembre de 1879). Se incluyó la obra <i>Ange Si Pur. Romance de l’opéra: la Favorite</i> , para piano, de Durand de Grau (1829-1880). Se da inicio a la transcripción de <i>Guía Teórico-Práctico Para el Uso del Artista Cantante</i> , de Leon Giraldoni. Se publicaron dos poemas a Eleuterio Ramírez: <i>Tarapacá. A la Memoria Inmortal de Eleuterio Ramírez</i> , de J. A Soffia, y <i>a la Memoria del Héroe de Tarapacá. Comandante del 2º de Línea. Don Eleuterio Ramírez</i> , de Hortensia Bustamante de Baeza.

1881

Nº 3. 17-24. (ocho páginas).	16 de marzo. Dedicado a Manuel Baquedano (1823-1897), comandante de los ejércitos chilenos durante la Guerra del Pacífico. Se incluye la obra <i>Galopa de Ataque</i> , en versión para piano, composición de Santa Cruz (p. xx). pp.
---------------------------------------	---

1882

Nº 4. pp. 25-32. (ocho páginas).	8 de julio. Dedicado a Galvarino Riveros, Almirante de la Escuadra Chilena durante la Guerra del Pacífico. Se publican dos obras: <i>La Despedidad. Valz</i> , de la que se desconoce autor, y <i>La Desamorada. Canción Andaluza</i> , de José Valero (m.1865).
Nº 5. pp. 33-40- (ocho páginas).	18 de septiembre. Dedicado al político chileno Francisco Echáurren H., quien ocupara cargos en el Parlamento, ministerios y en las intendencias de Valparaíso y Santiago. ⁷²⁶ Se publica <i>Fantasia Sobre La Marsellesa</i> , de Ignace Xavier Joseph Leybach (1817-1891). ⁷²⁷
Nº 6. pp. 41-48. (ocho páginas).	18 de noviembre. Dedicado a Isabel Ovalle de Iñiguez, benefactora chilena. ⁷²⁸ Se incluyen dos obras religiosas: <i>Ave Maria</i> , para canto y piano, de Gaetano Gaspari (1807-1881), y <i>Venid i Vamos Todos. Himno</i> , para tres voces y piano, de L. Foulon. Comienza a publicarse la sección “Correspondencia”.

1883

⁷²⁵ Hay que señalar una errata respecto de los años de publicación, pues durante los once en que se imprimió se indicó “Año I”.

⁷²⁶ Francisco Echáurren asistió a conciertos del Club Musical de Valparaíso en 1874 mientras era Intendente de esa ciudad. (Véase p. 136).

⁷²⁷ La indicación de autoría de esta obra se encuentra en el catálogo de publicaciones de Santa Cruz en *Ecos Melódicos Americanos* (30 de septiembre de 1890, p. 4).

⁷²⁸ Datos biográficos sobre Isabel Ovalle de Iñiguez en Figueroa, *Diccionario*, 1888, p. 407.

Nº 7. pp. 49-56. (ocho páginas).	9 de mayo. Dedicado al médico chileno Benito García Fernández. Se incluyeron dos obras: <i>Lucia, Redova</i> , de la que no se indica autor, y <i>Vals de la Zarzuela La Gallina Ciega</i> , de Manuel Fernández Caballero (1835-1906).
Nº 8. pp. 57-64. (ocho páginas).	19 de mayo. Dedicado a Luis Cousiño (1835-1873). Industrial y filántropo chileno. Obra publicada: <i>Junto a Ti. Melodía</i> , para piano, de autor desconocido.
Nº 9. pp. 65-72- (ocho páginas).	12 de julio. Dedicado a Eusebio Lillo (1826-1910), escritor, político y periodista, autor de la letra del Himno Nacional Chileno. Obra editada: <i>Tarantelle</i> , para piano, de Edouard Viénot.
Nº 10. pp. 73-82. (doce páginas).	13 de julio. Dedicado al “Directorio de la Filarmónica del Año 1881”. Obra publicada: <i>Tuyo es mi Corazón. Vals</i> , de la que se desconoce autor. Artículo: “A los Señores Directores de la Filarmónica en el año 1881”, de Santa Cruz.
Nº 11. pp. 85-92. (Ocho páginas).	14 de julio. Dedicado a Pascual Duprat, embajador de Francia en Chile. El número estuvo dedicado a Francia. Obras publicadas: <i>La Marsellesa</i> , para canto y piano con traducción al castellano; <i>Catai, Esta me gusta. Danza Havanera</i> y <i>Cuidado, no pises la cucaracha. Danza Havanera</i> , ambas de Luis Edguera.

1885

Nº 12. pp. 93-102. (diez páginas).	13 de mayo. Dedicado al Cuerpo de Bomberos de Santiago. En su portada se presentan 23 litografías con los retratos de su Directorio entre 1883 y 1885. Obra publicada: <i>El Canto de los Bomberos</i> , para canto y piano, música de Fabio de Petris y letra de Amalia Solar de Claro.
Nº 13. pp. 103-110. (Ocho páginas).	30 de noviembre. Dedicado al Arzobispo de Concepción José Hipólito Salas. Obra publicada: <i>Ave María</i> , para canto y piano, de Luigi Cherubini, de la cual se realizó una doble edición: en Fa mayor, versión para soprano o tenor, y en Do mayor, para contralto o barítono. Artículo: “La Reorganización del Conservatorio Nacional de Música”, de Santa Cruz.

1886

Nº 14. pp. 111-124. (Catorce páginas).	26 de diciembre. Este número no tiene dedicatoria. Se publica íntegramente la primera parte de sus <i>Ejercicios Estudios Enarmónicos Semitonados por Engaño, Para el Uso Diario del Piano</i> . Además se publica correspondencia con Anjel Zocchi, José Zapiola, José Ducci y Joseph White y los dos poemas dedicados al flautista con motivo de su concierto en el Teatro Municipal el 11 de octubre de 1864 (p.xx).
--	---

1887

Nº 15. pp. 125-134. (Diez páginas).	29 de noviembre. Dedicado a Ramón Freire (1787-1851), militar chileno, héroe de la Guerra de Independencia. Ocupó el cargo de Director Supremo entre 1823 y 1826 y el de Presidente de la República en 1827. Obra editada: <i>Gran Marcha Triunfal</i> , para piano, de Federico Guzmán. En el número se publicó la lista de los 315 suscriptores del periódico y tuvo cinco columnas: “¡Freire!”, “Discurso de un soldado glorioso”, “Discurso de un honorable diplomático”, “Nuestra Música” y “Al los suscritores de el Álbum Musical Patriotico”, este último de Santa Cruz.
---	--

1888

Nº 16. pp. 135-142. (Ocho páginas).	30 de enero. Dedicado a José Agustín Gómez (1830-1887), destacado sacerdote chileno. ⁷²⁹ Obra publicada: <i>Los Coléricos Lanceros Araucanos</i> , para piano, de Ángel Segura. ⁷³⁰ Las secciones son tres: “Chile y sus letras de duelo”, en la que se da cuenta del reciente fallecimiento del destacado historiador, escritor y político chileno Miguel Luis Amunátegui (1828-1888); “Algo sobre solicitudes”, en la que el publicista vuelve a referirse a la falta de respuesta que ha tenido de parte del Ministerio de Instrucción Pública respecto la negativa de Conservatorio Nacional de Música de aceptar como método de estudio del piano sus <i>Ejercicios-Estudios</i> , y “Los unos y los otros o sea un apropósito”, también de Santa Cruz.
Nº 17. pp. 143-150. (Ocho páginas).	8 de septiembre. Dedicado a Ricardo Santa Cruz (1847-1880), militar chileno héroe de la Guerra del Pacífico. Obra editada: <i>Delirio. Mazurca -Estudio</i> , para flauta o violín con acompañamiento de piano, de Adolf Tercshak (1832-1901). Artículo: Primera parte de “Ricardo Santa-Cruz Vargas”, memoria del militar escrita por el editor.

1889

Nº 18. pp. 143-150. ⁷³¹ (ocho páginas).	8 de enero. Dedicado a José Antonio Tagle Arrate (1843-1896). Abogado y político chileno. Se publica ejercicios para piano que anteceden a <i>Ejercicios Estudios</i> , y que forman con él una sola obra pedagógica. Artículo: “Don José Antonio Tagle Arrate”, del que no se indica autor.
---	--

1890

Nº 19. pp. 159-166. (Ocho páginas).	14 de julio. Dedicado al recientemente creado “Ministerio de Industria i Obras Públicas”. Obra publicada: <i>María</i> , para canto y piano, de autor desconocido. Artículos: Carta de Renuncia del Ministro de Industria i Obras Públicas, Domingo V. Santa María, y conclusión de la memoria de Ricardo Santa Cruz publicada en el Nº17.
--	--

1891

Nº 20. pp. 167-174. (Ocho páginas).	19 de octubre. Dedicado a Dolores Vicuña de Morandé (1843-1882), benefactora chilena. Obra publicada: <i>Las Festivas. Cuadrillas</i> , reducidas para piano por Lucila Anguita.
--	--

5.3.3 Textos

Los textos fueron, en su mayor parte, escritos por Santa Cruz, aunque hubo colaboradores que participaron en su escritura de los que no constan sus firmas. La siguiente selección se ha hecho en base a la relevancia de las informaciones contenidas en ellos y a contener los elementos más representativos del pensamiento y carácter del publicista. En el Nº 1,

⁷²⁹ Datos biográficos sobre José Agustín Gómez en Figueroa, *Diccionario*, 1897, p. 54.

⁷³⁰ *Ecos Melódicos Americanos*, 30 de septiembre de 1890, p. 4.

⁷³¹ Error de numeración. Se indica pp. 143-150, pero debe ser 151-158.

se escribe el “Prospecto” del periódico, es decir, el manifiesto de su programa y propósitos:

PROSPECTO

El *Album Musical Patriótico Literario* sale a la luz sin pretensiones audaces ni alienta mas propósito que el agrado de sus favorecedores. No tiene otra cuna que la buena voluntad, ni mas aspiraciones que satisfacer un vacío que se notaba en el fecundo campo de las publicaciones periódicas. Las hai políticas i literarias; faltaba tan solo una nota en el concierto, una frase en la armonía; i el *Album* se propone, como su nombre lo indica, contribuir al elemento musical en la vida del periodismo.

Su nombre es su programa; sus páginas serán dedicadas a la publicacion de trozos para piano i canto o piano solo, escojidos en el vasto repertorio de la buena música de diversas nacionalidades i jéneros i amenizará la aridez de las notas con las galas de fácil literatura.

La parte musical constará de piezas de variado estilo, ya sea de carácter lijero, esto es de salon, de baile o clásicas. El *Album* no hará sino vulgarizar las diversas escuelas sin olvidar por cierto la música de carácter relijioso i nuestros cantos populares. Obedeciendo al mismo propósito, publicará composiciones ecojidas de música vocal, i rindiendo tributo al idioma patrio, dará junto con la letra extranjera su traduccion en castellano.

La parte literaria estará a cargo de plumas aplaudidas por los lectores habituales de la prensa. En ella tendrán lugar ya la esplicacion sencilla i facil de los preceptos musicales, o cortas reseñas biograficas de los principales maestros, o breves leyendas entresacadas de las muchas que forman la vida anecdótica del arte i de los artistas.

El *Album* aparecerá quincenalmente; pero, si la proteccion del público premia i favorece el empeño que pondremos en esta revista, esperamos que nos sea permitido distraer con mas frecuencia los ocios de la familia.

El número presente puede considerarse como un *specimen* de los que le sigan: todos llevarán idéntico formato.

Consecuente con su carácter de *Album Patriótico*, honrará su primera página con el retrato de alguna de las gloria de Chile, ya sea en el campo de la guerra o e el santo campo de la beneficencia.

Hemos dicho nuestra primera palabra; esperamos que la protección del público no nos obligará a decir la última.

Así mismo, el número incluye otras dos pequeñas columnas. La primera de ellas, “A la prensa”, en la que Santa Cruz, aunque no nombra a su hija Lucila Anjelina, da indicios del pesar por su muerte:

A LA PRENSA

Con motivo de la publicación de este periódico, aprovecho la oportunidad para dar las gracias a los atletas de la prensa, esos grandes corazones siempre explotados i jamás recompensados.

Todos sin excepción me han alentado en mi carrera artística i me han consolado con jenerosas i tiernas palabras cuando la muerte ha venido a visitar mi hogar dejándolo vacío de lo que mas lo encantaba.

Ya mi alma acostumbrada al dolor, puede entregarse al trabajo con la tranquilidad de la resignación.

Vuelvo, pues, a la arena i mi primera palabra es de gracias a esos corazones de oro que redactan la prensa de mi patria.

¡A todos ellos, salud!

RUPERTO SANTA CRUZ H.

La segunda columna está dedicada al tenor cómico, empresario de compañías de zarzuela, director de orquesta y compositor español Ricardo Sánchez Allú, arribado a Chile en 1879⁷³² cuya obra, *Leyenda Heroica*, dedicada a Arturo Prat, iba publicada en este número:

EL MAESTRO ALLÚ

Nadie mas enemigo que yo de los músicos europeos que, sin mas título que la farsa, el descaro i la charlatanería, explotan el arte entre nosotros de una manera

⁷³² Datos biográficos sobre Ricardo Sánchez Allú en Pereira Salas, *Biobibliografía*, p. 18; Hernández, *Los primeros Teatro en Valparaíso*, 353-355.

siempre provechosa para ellos pero mui perjudicial para los hijos del país; para esos hijos que con tanta abnegacion saben derramar su noble sangre en defensa de su Patria.

Pero me hago un deber, —i deber mui grato para mi,— en decir que el maestro Ricardo S. Allú es el único (de los que actualmente existen en Santiago) capaz de medirse con nuestro viejo i querido maestro Tulio Hempel.

Dígolo con la franqueza que me caracteriza: el señor Allú es uno de los músicos mas eruditos i caballerosos que he conocido.

No tiene la pasión del egoismo ni de la avaricia, no; pues, es un músico ilustrado, noble i jeneroso.

La composición en honor de nuestros héroes i titulada *Leyenda heroica*, que es la primera contenida en el presente número, pertenece al señor Allú.—Por un exeso de modestia de este distinguido profesor, aparece sin su nombre al frente. Observe el público la digna conducta del señor Allú i compare.

RUPERTO SANTA CRUZ H.⁷³³

Como se puede ver, la virulenta postura en contra de “músicos europeos que, sin mas título que la farsa, el descaro i la charlatanería, esplotan el arte entre nosotros...”, tuvo en Santa Cruz sus contrapesos, en este caso con Allú, y con “nuestro viejo i querido maestro Tuilo Hempel” siempre a la cabeza de las excepciones. Y hubo otros, como los italianos Inocencio Pellegrini u Octavio Benedetti que también fueron encomiados explícitamente por su aporte a la música en el país, como se verá más adelante.

En la sección de “Avisos” de este número, Santa Cruz ofrece todas sus experiencias profesionales acumuladas durante su carrera: “organización i dirección musical de misas fúnebres i demás funciones religiosas en cualquier punto de la República”; “organización i dirección de grandes o pequeñas orquestas dentro i fuera de Santiago” (para lo cual contaba) “con un crecido repertorio de música para piano i flauta, piano i violin, piano, violin i flauta i para pequeñas o grandes orquestas.”; ”Lecciones Sueltas, de piano, canto, flauta i guitarra”, o también, copia, transposición, instrumentación, impresión o “reducciones para piano i guitarra”, para todo lo cual disponía “de un selecto, abundante i nuevo repertorio de música adecuado para el objeto”. Las “órdenes” se podían recibir

⁷³³ *Álbum Musical Patriótico*, 18 de septiembre de 1880, p. 8.

en “Portal Fernandez Concha Baratillo de las flores, núm. 2 o en la Galería San Carlos núms. 6 o 7.”⁷³⁴

En el N° 2, Santa Cruz se refiere a la buena recepción que había tenido la publicación del primer número:

El aplauso que bien puede dársele el calificativo de unánime, que con motivo de nuestra publicación hemos merecido de la prensa de nuestro país, desde un extremo al otro de la república, lo aceptamos como un justo i merecido galardón, no para nosotros, por cierto, sino para los hombres abnegados i patriotas que con su inteligencia i su dinero nos han ayudado a realizarla [...]

Respecto de los textos de mayor extensión, en éstos no solo los músicos extranjeros sino también el Conservatorio Nacional de Música fue objeto de agrios señalamientos por parte de Santa Cruz, lo que se puede observar en los dos extensos artículos que transcribimos a continuación. El primero, se trata una carta publicada en el N° 10 de *Álbum*, dirigida “A los Señores Directores de la Filarmónica en el año 1881”. Es una clara y explícita postura de Santa Cruz respecto de la situación general de los profesionales de la música en el país, apuntando, como siempre, al extranjerismo, “el mal endémico”, pero también al Conservatorio Nacional “que es una ridícula parodia de los de su especie”. Sobre la Sociedad Filarmónica destinataria de la carta, no disponemos de otro antecedente que el informado por el publicista, según el cual, aquélla fomentó la creación de una orquesta cuya organización y dirección le fue encargada a Santa Cruz:

A los señores
DIRECTORES DE LA FILARMÓNICA
EN EL AÑO DE 1881

Cosa de todos sabida es que el extranjerismo es en nuestro país un mal endémico que nos lleva a sacrificar lo mejor de que entre nosotros tenemos por dar ciega preferencia a lo que nos viene del exterior. La artes i las industrias deben a esta tendencia fatal de nuestra sociedad crueles decepciones i el estado precario por el que atraviesan. I esto es tanto mas injusto cuanto que el trabajo nacional en todos los

⁷³⁴ *Álbum Musical Patriótico*, 18 de septiembre de 1880, p. 8

ramos en que hasta hoy se ha presentado en accion, rivaliza ventajosamente con el extranjero, i en ocasiones lo sobrepasa.

Si esta lamentable tendencia que tantos males ocasiona a los productos i productores nacionales, se circunscribiese nada más que a preferir todo aquello que ante la intelijencia, la sana razon i la honradez apareciera verdaderamente superior a lo nuestro, seria magnífico, i seria una provechosa i honrosísima preferencia la que indudablemente a la vez de hacer justicia al mérito i ser un digno estímulo para arrastrarnos al terreno de la perfeccion, probaría al mundo entero que no careciendo los chilenos de sentido común, poseemos tambien un espíritu eminentemente recto i justiciero escojiendo siempre lo mejor, ya sea que nos venga de Paris, de Arabia o del Indostan.

Este seria el mas precioso galardón que otorgarse pudiera tanto a los extranjeros intelijentes i honrados que existen en el país como a nosotros mismos.

Así no se verian jamas los unos i los otros verdaderos profesores del saber humano, pospuestos o defraudados en sus lejitimas esperanzas por aquellos que no siendo otra cosa que los desperdicios de las profesiones a las que como parásitos se adhieren, nacieron i viven solo para arrastrarse i rebajar al arte, siempre que con ello alcancen a satisfacer la voracidad de sus mezquinas, voraces i prosaicas ambiciones.

Estos parias a quienes por una ridícula aberracion se les confunde muchas veces con los verdaderos profesores, son jeneralmente preferidos por la venalidad i el despecho de algunos, por el capricho de otros, por la compasion de éstos, por la tacañería de aquellos o por la ignorancia de los más. I esto que tan frecuentemente sucede en todas las profesiones, resalta con mayor disonancia en las bellas artes, i mui especialmente en la reina de toda, - la música.

Pero no es solo esta irritante injusticia la que prevalece, sí que tambien por el lado pecuniario nuestros verdaderos artistas se ven condenados a pasar por las horcas caudinas del egoismo.

La tendencia jeneral de considerar las producciones de arte como meros complementos del lujo, es tambien uno de los mas poderosos ajentes de la decadencia de aquél. Colocandose las mejores producciones del arte nacional a la altura de la pacotilla europea, se hace imposible entre nosotros esa noble emulacion que nace del mérito justamente recompensado, i se condena al artista a consumirse i vejetar en la categoría del artesano, sin gloria i sin porvenir.

Duras verdades son éstas, ciertamente, pero son verdades; i a fuer de artistas nos complacemos en repetirlas, uniendo así nuestra voz convencida al clamor universal que este estado de cosas levanta.

I nuestra queja como viejos profesores de música tiene aún mucha razón de ser que la de nadie. El divino arte que al presente despierta entre nosotros un interés casi febril, i que hace bien o mal las delicias de todos los hogares, por una anomalía incomprensible, el más abandonado de todos por quienes están naturalmente llamados a protegerlo.

Pintores, escultores, ingenieros, médicos i hasta dentistas hemos visto formarse en el extranjero pensionados soberbiamente por nuestros gobiernos; pero verdaderos músicos, ni en broma se ha proyectado educar. I sin embargo, qué suma de bienes no traería la enseñanza de verdaderos maestros que a su vez formarían también maestros, abriendo así un nuevo i hermoso porvenir a la juventud!

Pero se dirá: tenemos un plantel de educación musical. Sí, i más valía que no existiera porque así se pensaría en fundar uno que respondiera a su objeto. Porque ¿cuáles han sido los frutos de nuestro Conservatorio de Música hasta hoy día? Unos cuantos coristas i unos cuantos ejecutantes de piano, de violín, contrabajo i de algunos instrumentos de viento i no más.

Las clases de armonía, de contrapunto, de instrumentación, de composición i aun de declamación no se han conocido jamás. El orden, la perfección i el resultado práctico de los estudios son por lo mismo un tanto ilusorios, como ilusoria es también la idea de un internado, pues ni local propio posee el antedicho Conservatorio i ni siquiera los elementos materiales para el aprendizaje.

Por eso vemos llevar una triste existencia a esa institución tan digna de mejor suerte.

Ni cómo exigir algo que valga la pena de un establecimiento que es una ridícula parodia de los de su especie; cuando la mezquina subvención de que goza alcanza apenas para pagar insuficientemente un director i media docena de profesores; i cuando aquellas personas que debían velar por el progreso de tal institución, parecen haberse olvidado hasta de que existe.

Pero, dejemos estos viejos problemas, a los que insensiblemente nos habíamos dejado llevar, cuando solo es nuestro intento rendir homenaje i gratitud tardío pero sincero, a los caballeros que formaban en 1881 el directorio de la Filarmónica.

Fué en esta temporada, para nosotros inolvidable, cuando en pugna con cierto círculo de ejecutantes, tuvimos el singular honor de ser preferidos para la dirección i organización de la orquesta. La espontaneidad i buena voluntad con que el directorio en general aceptó la indicación que en ese sentido hicieron los señores don Domingo Toro Herrera i don Juan Antonio González, como así mismo la

jenerosidad i benevolencia con que correspondieron a nuestros esfuerzos a todo el curso de dicha temporada, comprometieron de tal manera nuestra gratitud que no nos ha sido posible aunque tarde dejar de dar las gracias sinceramente i con toda hidalguía nustras agradecimientos a todos aquellos señores que formaron parte de dicho directorio.

Al dar este paso creemos no solo satisfacer una deuda personal, sino tambien poner relieve el partiotico ejemplo de ese directorio que, desdeñando el ciego estranjerismo, supo preferir a los hijos del pais para la formacion de una orquesta que ciertamente correspondio a esta prueba de confianza, no obstante las dificultades que para ello tuvimos que vencer.

Ojalá que nuestra socieda se inspirar siempre en tales ejemplos de proteccion i estimulo, que hoi desgraciadamente vemos repetirse en las diversas colonias estranjeras establecidas entre nosotros. Es este uno de los medios mas poderosos para que prosperen i se perfeccionen las artes, con honra i provecho para el pais.

EL EDITOR.⁷³⁵

El segundo artículo se publicó en el N° 13 y lleva por título “La Reorganización del Conservatorio de Música”. Se escribió en el contexto de la discusión en el Parlamento del presupuesto de este establecimiento. Es una suerte de instructivo, el cual consta de doce puntos, para el mejor funcionamiento del Conservatorio, con propuestas de tono nacionalista en el mismo sentido y lenguaje conocidos. Pero tras la aparente seriedad de las sugerencias, no faltan en él la ironía y el sarcasmo en contra de esos profesores, nacionales y extranjeros, “holgazanes de ambos sexos”, el “cáncer musical” del país. No obstante, nuevamente la figura de Hempel es ardientemente defendida, además de la del cantante, compositor y profesor italiano establecido en el país Inocencio Pellegrini (1818-1905),⁷³⁶ y el también cantante y profesor francés Octavio Benedetti,⁷³⁷ para él ejemplos de aporte y compromiso con Chile en el campo de la música:

⁷³⁵ *Álbum Musical Patriótico*, 13 de julio de 1883, p. 82.

⁷³⁶ Datos biográficos de Inocencio Pellegrini en Pereira Salas, *Biobibliografía*, pp. 100-102.

⁷³⁷ Datos biográficos de Octavio Benedetti en Pereira Salas, *Biobibliografía*, p. 36.

LA REORGANIZACIÓN DEL CONSERVATORIO DE MÚSICA

Hoy que ha llegado el momento de discutir en el Congreso el Presupuesto de los gastos públicos de la Nación, creemos oportuno ocuparnos de la reorganización del Conservatorio, mandada efectuar por decreto supremo el 19 de junio último.

En nuestro anhelo de que el referido decreto produzca los mejores resultados, nos vamos a permitir hacer algunas observaciones sugeridas solo por nuestro buen deseo i por el entusiasmo que en nosotros ha despertado tan importante disposición que palpablemente ha venido a manifestarnos el interés que toma nuestro Gobierno en fomentar debidamente el divino arte musical.

1.^a La circunstancia de ser jenerales i no particulaes los servicios que el Conservatorio está llamado a prestar, hace de todo punto necesario que su ubicación sea lo mas central posible, a fin de dejar a todos los barrios de la ciudad en igualdad de condiciones para la asistencia de los alumnos. Por este motivo es indispensable hacer desaparecer cuando ántes la dificultad en que han venido a quedar para concurrir al establecimiento los alumnos que viven en los barrios oriente i poniente i muy particularmente aquellos que residen en los extremos del barrio norte, por haber situado el establecimiento en los afueras del barrio sur de la ciudad.

2.^a A lo central de su situación debe concurrir también la capacidad i comodidad para fundar en él un internado de ámbos sexos, a fin de hacer partícipes de sus beneficios a los hijos de las demás provincias de la República que poseyendo facultades i vocación para el arte musical, desearan dedicarse a él. En el mismo establecimiento deben tener, por supuesto, su habitación el director, el subdirector, el mayordomo i demás empleados subalternos.

3.^a Al internado que hemos indicado en la observación anterior podrían tener acceso, mediante una remuneración proporcionada, los hijos de las repúblicas vecinas que sus gobiernos tuvieren a bien mandar a nuestra escuela de música. Esto, aparte de otras ventajas para Chile, traería de que todos los jóvenes sud-americanos que recibiesen su educación musical entre nosotros, marcharían a su país o a cualquiera otra parte del mundo llenos de gratitud i de afectuosos recuerdos para su *alma mater*, i serían otros tantos concientes defensores de nuestra patria i heraldos de su progreso.

4.^a La gran distancia en que la naturaleza nos ha colocado respecto de los centros musicales del mundo, hace indispensable dotar al conservatorio de todas las obras mas importantes que sobre música de hayan escrito, tanto didácticas como históricas, antiguas i modernas. I así mismo de un selecto i crecido repertorio de las composiciones de los grandes maestros, en que se encuentran tan habilmente

espuestos los estilos dramático, relijioso, imitativo, hiporchemático [sic], clásico, romántico i tantos otros. Tomar suscripciones por duplicado a los periódicos musicales mas importantes del extranjero, todo ello para la ilustracion así de los profesores como de los alumnos.

5.^a Dotar tambien al establecimiento, en número suficiente, de todos los instrumentos que en él deben enseñarse, como igualmente del mobiliario i demas elementos que sean necesarios para dejarlo en las mejores condiciones, a fin de el aprendizaje que en el Conservatorio de haga no sea por ningun motivo deficiente ni ilusorio, ni mucho menos ridículo, como por la fuerza de las cosas ha tenido que suceder, mui especialmente en estos últimos años.

6.^a Que el exámen ordenado por el artículo 5º del decreto de reorganizacion, para optar al diploma que acredite la competencia musical del alumno, se agregue tambien el examen de los tres primeros años de humanidades, comprendiendo con especialidad el de alguno de los idiomas frances, aleman o italiano, con preferencia este último. Esta prescripcion seria de todo punto obligatoria para los hombres i voluntaria para las mujeres, i su objeto, mejorar la condicion intelectual i social de los que en adelante se dedicasen en Chile al cultivo de la mas bella de las bellas artes. Tenderia a evitar que el Conservatorio nos viniera a endosar músicos autómatas o artistas formados, como dijo un chusco, de suela, cerote i alesna [alezna], o de aserrin, viruta i cola.

7.^a Es menester, i esto en absoluto, que el director i el cuerpo de profesores, a más de su competencia profesional, estén revestidos de aquella educacion , delicadeza i fino trato que son indispensables para dar prestigio i respetabilidad a establecimientos de este jénero. Solo así i nada mas que así, conseguiremos que las familias de cierta condicion i posicion social no se retraigan de enviar sus hijos i en especial sus hijas a nuestro Conservatorio de Música.

8.^a Que los sueldos correspondan debidamente a las aptitudes profesionales i cualidades individuales que indispensablemente deben poseer catedráticos de un establecimiento de primer orden, como pretendemos que sea i como realmente debe ser nuestro Conservatorio de Música. Porque si continuamos como hasta hoi con sueldos ridículamente mezquinos, no habrá ninguna persona medianamente ilustrada que pueda aceptar una de esas cátedras; i así la reorganizacion de nuestra escuela de música quedará simplemente en el papel.

9.^a Igualmente creemos que se debe colocar el Conservatorio bajola inmediata dependencia de la Universidad, tanto para darle la respetabilidad que le corresponde por ser instituto de la Nacion, como para someterlo a una supervijilancia mas estricta

i benéfica. ¿Por qué no habrían de rendirse los exámenes finales del Conservatorio ante una comisión universitaria, o por lo menos bajo su inmediata vigilancia? La Facultad de Humanidades i Bellas Artes es la llamada a acordar a nuestra escuela de música iguales derechos i prerrogativas que a las escuelas de pintura, escultura i arquitectura. Perpetuar por más tiempo el aislamiento i abandono en que hasta hoy ha vivido el tal pomposamente llamado Conservatorio Nacional de Música, sería a la vez que un absurdo, una injusticia si nombre.

10.^a Siendo el principal propósito de los establecimientos costeados por la Nación, procurar a sus hijos profesiones más o menos lucrativas i decentes i siendo el piano el instrumento de uso más común i por consiguiente el más socorrido tanto en las grandes como en las pequeñas poblaciones, es de estricta necesidad hacer obligatorio su aprendizaje a todos los que ingresen a nuestro instituto de música, sin distinción de sexo ni edad. Por este medio, al mismo tiempo que se les asegura de una manera más positiva su porvenir, se les pone a cubierto de las fatales emergencias a que constantemente están sujetos los que se dedican a instrumentos de orquesta o al canto. Esto, aparte de las otras muchas ventajas que militan en pró de nuestra indicación i que sería largo enumerar.

11.^a Si las más robustas inteligencias no pueden jamás sobresalir en ninguna de las bellas artes, si no se encuentran armoniosamente maridadas con aquel don divino que se llama vocación, ¿qué podrán hacer, especialmente en música en que indispensablemente tienen que concurrir fuera de la vocación i de la inteligencia ciertas facultades físicas o recursos orgánicos, que podrán conseguir, decimos, los que nada de esto poseen, dedicándose, al arte musical? Nada i siempre nada.

Por estas consideraciones creemos deben establecerse en el Conservatorio exámenes parciales trimestrales con el propósito de investigar periódicamente las aptitudes de los educandos i poder con conocimiento pleno retirar del establecimiento a todos aquellos que carezcan de las facultades más indispensables para llegar a ser siquiera regulares artistas. Así al mismo tiempo que se hará desaparecer un motivo de derroche de los dineros del Estado se beneficiará directamente a todos aquellos alumnos favorecidos por la naturaleza, con el mayor tiempo que los profesores podrán poner al servicio i en pró de sus bellas i envidiables facultades. Con estas precauciones cortaremos también el cáncer musical que en la actualidad víctima las inteligencias que desgraciadamente reciben su contacto. Nos referimos a esa turba multa de holgazanes de ámbos sexos hijos del país (entre los cuales naturalmente no faltan extranjeros), que explotan la enseñanza musical entre nosotros perjudicando, desprestijiando i prostituyendo el arte.

Estos tipos, al mismo tiempo que desconocen la importancia i responsabilidad del profesorado, carecen del tino, de la perspicacia, del buen criterio i aun hasta de la buena voluntad de que indispensablemente debe estar dotado todo aquel que quiera desempeñar con provechoso acierto i dignidad tan elevada i noble mision. I los tales no solo carecen de todas las cualidades morales ya enunciadas, comunes a todas las profesiones, si nó que careciendo de los conocimientos íntimos de los instrumentos que esplotan i desconociendo por completo los secretos que a cada uno de ellos les son caracterísicos, ignoran por supuesto los medios físicos de que en la jeneralidad de los casos hai necesidad de echar mano para obtener en dichos isntrumentos los mas variados i mejores efectos. Esos intrusos del arte no poseen otro caudal artístico que unos escasísimos i mas que escasísimos erradísimos rudimentos de la teoría musical, aprendidos mui habilmente eso sí, en nuestro actual *Conservatorio Nacional de Música*.

12.^a Como del testo mismo del decreto de reorganizacion del Conservatorio se desprende claramente que el personal de su directorio será cambiado, tócanos preguntar cómo piensa proceder el Gobierno respecto del actual director, maestro don Tulio Eduardo Hempel.

Por nuestra parte creemos que no seria justo ni lójico ni mucho menos decoroso, darle un reemplazante sin concederle ántes si nó por lei, por gracia su jubilacion. Para ello no deja, según nuestra manera de pensar, de poseer sobrados i merecidísimos títulos. Es el señor Hempel uno de los pocos músicos extranjeros que, como los señores Pellegrini i Benedetti, se ha radicado en el pais, formando una familia chilena i envejeciendo en el ejercicio de su profesion en beneficio nuestro. Cosa por cierto rarísima, pues la jeneralidad de los que nos visitan permanecen entre nosotros solo el tiempo preciso para redondearse una fortuna i luego marcharse burlándose de nuestra jenerosidad i de nuestro incorrejible estranjerismo.

Antes de concluir diremos que, no obstante lo modesto de la publicacion en que estampamos nuestras observaciones i lo desautorizado de la firma que las suscribe, ellas son inspiradas por el deseo de ver levantado i enaltecido en Chile el arte a que hemos consagrado por entero nuestra existencia. I ojalá fueran atendidas por los hombres ilustrados, honrados i de buena voluntad que en la Representacion Nacional promueven los verdaderos intereses i progresos del pais.

RUPERTO SANTA-CRUZ HENRIQUEZ.⁷³⁸

⁷³⁸ *Álbum Musical Patriótico*, 30 de noviembre de 1885, pp. 103 y 110.

Durante los once años en que se editó el periódico, Santa Cruz en varias oportunidades recuerda, en tono nostálgico, su carrera de intérprete en las décadas anteriores. En 1886, en el N° 14, rememora particularmente su concierto del 11 de octubre de 1964 en el Teatro Municipal, veintidós años antes, publicando nuevamente las poesías que le habían sido dedicadas:⁷³⁹

Estas dos bellas i significativas composiciones fueron publicadas en 1864, con motivo de una funcion que la Compañía Lírica que actuaba entonces en el Municipal, le ofreciera espontaneamente, en su calidad de primera flauta de la orquesta, al actual editor de El Álbum Musical Patriótico.

Esta funcion fue dedicada por el agraciado a la clase obrera de nacionales i extranjeros i a los amantes de la democracia.

En ella la clase obrera obsequió sobre la escena al beneficiado, al mismo tiempo que las antedichas composiciones, una hermosa corona i una rica i elegante tarjeta de oro.

Como un grato recuerdo i como un homenaje de cariño para sus autores, reproducimos hoy estas composiciones que fueron para el que fue objeto de ellas un poderoso estímulo en su carrera artística.⁷⁴⁰

Algo similar hizo en el N° 15, aunque tomando como punto de referencia no la propia mirada, sino la de otros, aquellos quienes le conocieron como flautista:

[...] Nuestra empresa, sin embargo de ser ardua por su propia naturaleza i por ende mui compleja, nos ha proporcionado momentos de gratísima complacencia, pues nos ha procurado la oportunidad de escuchar mui halagadores conceptos respecto de nosotros, entrando por mucho en ello los recuerdos artísticos de nuestra juventud [...]⁷⁴¹

⁷³⁹ Véase p. 87.

⁷⁴⁰ *Álbum Musical Patriótico*. 26 de diciembre de 1886, p. 112.

⁷⁴¹ *Álbum Musical Patriótico*. 29 de noviembre de 1887, p. 126.

Este tipo de remembranzas se encuentran así mismo en el artículo sobre el militar Ricardo Santa Cruz Vargas (1847-1880),⁷⁴² héroe de la Guerra del Pacífico, como se ha señalado, muerto por las heridas recibidas en la Batalla del Alto de la Alianza (Tacna, Perú, 26 de mayo de 1880). Santa Cruz Vargas fue hermano del político y diplomático Vicente Santa Cruz Vargas (1850-1910), padre de Domingo Santa Cruz Wilson.⁷⁴³ Cultivó el dibujo y la flauta y había sido amigo y alumno en el instrumento de su “tocayo” Ruperto Santa Cruz. El publicista escribió una extensa memoria sobre Ricardo Santa Cruz Vargas en los N^{os} 17 y 19 del periódico, señalando en uno de sus párrafos sobre el militar:

En música fue también tan hábil como en el dibujo i la carpintería, pues, a fuerza de un constante estudio, llegó a ser en la flauta, su instrumento favorito, un sobresaliente aficionado.

Cúponos a nosotros a la par que la satisfacción de contarnos en el número de sus amigos, el de ser también durante algún tiempo a la vez que profesor de piano de una de sus dignísimas cuñadas, la señorita Josefa Rosa Argomedo, profesor de flauta de él mismo. La predilección que Ricardo sintiera por la flauta nos permitió en más de una ocasión escuchar de sus propios labios conceptos harto lizanjeros respecto de nuestras infelices facultades profesionales. Así solía decir con su habitual injenuidad: «Tocayo, si el canje o transmisión de profesiones fuese posible, yo quisiera ser general, pero un gran general, i siéndolo tal, con gusto *cambalacharía* mi generalato por sus facultades artísticas.»

Con esto, galante i cuerdamente nos significaba que para él, así como para cualquiera otra persona de buen sentido, el arte o la ciencia militar no eran en nada superiores al arte o ciencia musical, i que por lo tanto para llegar, meterialmente hablando, a ser algo no vulgar ya en estas, como en cualesquiera de las demás noble profesiones, eran de todo punto necesarias las dos más indispensables i escasas cualidades: la vocación i el estudio.

Por nuestra parte nos permitimos decir que Ricardo Santa-Cruz era a la vez que soldado i dibujante, soldado i carpintero como Pedro el grande de Rusia i soldado i flautista, como Federico el grande de Prusia.⁷⁴⁴

⁷⁴² Datos biográficos de Ricardo Santa Cruz Vargas en Figueroa, *Diccionario*, 1901, 220-221.

⁷⁴³ Santa Cruz Wilson, *Mi vida en la música*, 33.

⁷⁴⁴ *Álbum Musical Patriótico*. 8 de septiembre de 1888, p. 150.

5.3.4 Correspondencia

Las cartas enviadas a músicos, como está dicho, fueron solicitudes de Santa Cruz para la valoración de sus obras pedagógicas para piano. Cuando publicó sus *Ejercicios Preparatorios*, casi una década antes, había pedido “separadamente el criterio” de los músicos italianos radicados en Chile Anjel Zocchi⁷⁴⁵ y José Ducci,⁷⁴⁶ además de los de Zapiola y Joseph White. Sus informes habían sido publicados en aquellos momentos en periódicos de la capital y provincias,⁷⁴⁷ y ahora se reunían en el *Álbum*. La respuesta de Zapiola dice en uno de sus párrafos:

Las treinta i dos páginas de studios que contiene el primer cuaderno que tengo a la vista, me `parecen el compendio mas completo i adecuado para el fin que Ud. Persigue, respecto a las personas de corta edad, a quienes Ud. Lo dedica, i aun me avanzo a decir que estos ejercicios, como tales, pueden ser útiles para personas adelantadas en el manejo del piano, como práctica frecuente.

Por lo demas, yo calculo que a pesar de las pretensiones modestas de su libro, él es el resultado de observaciones i estudios detenidos i laboriosos. Si yo me ocupara como en otros tiempos en dar lecciones de este instrumento, aceptaría con entusiasmo el método con que Ud. ha enriquecido la música de mi patria, tan abatida en el dia, a pesar de ciertas apariencias...que consumarán su ruina.

B.S.M.S.O.S.

José Zapiola

Santiago, julio 30 de 1877.⁷⁴⁸

Por su parte, Joseph White también opinó sobre el libro de ejercicios:

El fin que usted se propuso lo ha conseguido plenamente, i se puede agregar que no solamente la obra de usted es útil a los niños sino que tambien es un gran recurso para los adultos que estudian el piano i que, por la misma razon que empizan tarde, tienen necesidad de ejercicios que los adiestren en poco tiempo i sin esfuerzos de imaginacion.

⁷⁴⁵ Pereira Salas, *Biobibliografía*, 129-130.

⁷⁴⁶ Pereira Salas, *Biobibliografía*, 58-59.

⁷⁴⁷ *Álbum Musical Patriótico*, 26 de diciembre de 1886, p. 112, c. 2.

⁷⁴⁸ *Álbum Musical Patriótico*, 26 de diciembre de 1886, p. 112, c. 1.

Habiéndome ocupado mucho del piano i despues de veiticuatro años de residencia en Europa, mi opinion no le parecerá dudosa.

Permítame usted felicitarle una vez más.

Reciba usted, querido colega i amigo, mis obsecuentes saludos.

Joseph White.

Santiago, junio 15 de 1878.⁷⁴⁹

En cuanto a los *Ejercicios-Estudios*, contenidos en los N^{os} 14 y 18 de *Álbum*, Santa Cruz deseaba que se los adoptase como método de estudio en el Conservatorio Nacional, para lo cual había enviado, en enero de 1887, una solicitud en tal sentido a Pedro Lucio Cuadra (1841-1894), entonces Ministro de Instrucción Pública.⁷⁵⁰ Transcurridos diez meses, el autor del método no recibía aún respuesta, lo que lo motivó a escribir una segunda carta al ministro, acompañada esta vez “con la respetable e ilustrativa opinión de los distinguidos maestros señores Contrucci, De Petris i Conti, a quienes he pedido separadamente su mas imparcial juicio sobre el mérito o demérito de aquél [los *Ejercicios-Estudios*]...”, todo lo cual fue publicado en el *Álbum*.⁷⁵¹

El músico italiano Hector Contrucci era por ese entonces director del Conservatorio,⁷⁵² y su opinión sobre los *Ejercicios-Estudios*, expresada en el periódico, fue muy gentil favorable, así como las de sus compatriotas, el pianista, director de orquesta y compositor Fabio de Petris y Arnaldo Conti, también pianista. No obstante, a pesar de su cortés respuesta, finalmente “el informe de Héctor Contrucci, conforme a la doctrina del Consejo Universitario, insinuaba de ‘no era del caso adoptarlos’”,⁷⁵³ con lo que finalmente el trabajo no se admitió en el Conservatorio.

En cuanto a los corresponsales políticos y militares, las misivas dirigidas a ellos acompañaban como obsequio una cantidad de 25 ejemplares del periódico. Estos fueron Manuel Baquedano, Galvarino Riveros, Francisco Echáurren, Juan García e Isabel Ovalle de Iñíguez. Se publicaron las respuestas de Baquedano y Echáurren. El primero dijo:

⁷⁴⁹ *Álbum Musical Patriótico*, 26 de diciembre de 1886, p. 112, cc. 1-2.

⁷⁵⁰ *Álbum Musical Patriótico*. 29 de noviembre de 1887, p. 134, c. 1.

⁷⁵¹ *Álbum Musical Patriótico*. 29 de noviembre de 1887, p. 134, c. 1.

⁷⁵² Pereira Salas, *Historia de la Música en Chile*, 178; Sandoval, *Reseña Histórica*, 93, v.

⁷⁵³ Pereira Salas, *Historia de la Música en Chile*, 270.

Señor don Ruperto Santa Cruz Henríquez

Estimado maestro:

He recibido junto con su amable carta el obsequio que se ha dignado enviarme como manifestación de cariño, i le quedo por él sumamente reconocido.

Deseándole triunfos i prosperidad en su hermoso arte, me es grato suscribirme a Ud. afectísimo amigo i seguro servidor.

*Manuel Baquedano.*⁷⁵⁴

5.4 Ecos Melódicos Americanos, 1890

El álbum *Ecos Melódicos Americanos, Publicación Periódica de Cantos, Bailes Populares e Himnos Nacionales Americanos* (Santiago de Chile: Ruperto Santa Cruz Henríquez, Editor, 1890), fue un proyecto de edición musical que alcanzó a ver la aparición de tres números durante un periodo muy breve, entre 19 de septiembre y el 1º de octubre de 1890. Sus objetivos y propósitos son diferentes a los del *Álbum Musical Patriótico*, como se puede ver en su manifiesto, titulado “Dos Palabras”:

Sólo hoy podemos hacer una realidad de lo que desde nuestra juventud fuera cariñosa idea, dando á luz esta publicación Musical-Americana, que consideramos como intérprete de los sentimientos de cordial confraternidad de que el pueblo y gobiernos de Chile se sintieron animados en todo tiempo respecto del común de los países de nuestro dilatado hemisferio.

En homenaje á estos gratos sentimientos, los Ecos Melódicos Americanos se proponen coleccionar en uno ó más volúmenes tanto los Himnos Nacionales y patrióticos, como los animados bailes y melifluos y alegres cantos populares, originarios de los diversos pueblos de ambas Américas. [...]⁷⁵⁵

Los números y piezas publicadas fueron:

⁷⁵⁴ *Álbum Musical Patriótico*. 18 de noviembre de 1882, p. 48, c. 1.

⁷⁵⁵ *Ecos Melódicos Americanos*. 19 de septiembre de 1890, p. 4.

Nº 1	19 de septiembre de 1890. <i>Yaravi Perú-Boliviano</i> , para canto con acompañamiento de guitarra o piano. No se especifica autor.
Nº 2	30 de septiembre de 1890. <i>Penas del corazón (Habanera sentimental)</i> , para canto con acompañamiento de guitarra o piano, obra de Santa Cruz.
Nº 3	1º de octubre de 1890. <i>Triste Argentino</i> , para canto con acompañamiento de guitarra o piano. No se especifica autor.

En los números 2 y 3 se publica la lista de obras editadas por Santa Cruz, entre las se incluye el *Himno de Yungai*, de Zapiola, que no forma parte del *Álbum Musical Patriótico*. Un hecho interesante de esta publicación es la imagen impresa en su carátula. Se trata de una litografía de un dibujo de Benito Basterrica (1835-1889), pintor y dibujante chileno que ilustrara diversas publicaciones satíricas, como *El Taller Ilustrado*, *El Correo Literario* o *El Padre Cobos*, referido anteriormente.⁷⁵⁶ La ilustración se titula *Zamacueca*, y muestra a una pareja baliando la danza chilena. Había sido dibujada por Basterrica varios años antes, obedeciendo a los deseos de Santa Cruz, quien había “conservado religiosamente” la ilustración en su poder.⁷⁵⁷ Es probable, por tanto, que los bailarines representados sean precisamente el flautista y su esposa Lucila Anguita:



Detalle de la portada del álbum *Ecos Melódicos Americanos*. Dibujo de Benito Basterrica.

⁷⁵⁶ Datos biográficos de Benito Basterrica en Figueroa, *Diccionario*, 1897, 191.

⁷⁵⁷ *Ecos Melódicos Americanos*. 19 de septiembre de 1890, p. 4.

5.5 Obras

Santa Cruz había cultivado la composición con cierta frecuencia prácticamente desde sus inicios y es de lamentar que, al menos hasta donde sabemos, no haya dejado obras para flauta. En todo caso, las que compuso, nueve de las que se tiene conocimiento y de las cuales de cinco consta la partitura, constituyen un legado más que interesante. A continuación se listarán las obras, precedidas por una ficha de las informaciones y características de la partitura a las que esta investigación ha podido acceder y, posteriormente, un resumen del contexto u otros antecedentes de su composición o ejecución:

5.5.1 La Esperanza de Chile. Polka. 1861.

Información de portada: *La Esperanza de Chile. Polka. Compuesta y Dedicada a S. E. S. Dⁿ. José Joaquín Pérez, por Ruperto Santa Cruz. Segunda Edición. Santiago de Chile. Almacén de Música de Carlos R. Marsch. Precio 50 C^s.*

Instrumentación: Piano

Descripción: Una partitura, dos páginas, 33 cm.

Ubicación: Biblioteca Nacional de Chile, Archivo de Música, caja Ruperto Santa Cruz, p. 4.

Ubicación online: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-85631.html>

Fragmento:



La Esperanza de Chile. Compases 1 al 9.

Como se señaló antes, la obra fue escrita con motivo de la asunción de José Joaquín Pérez a la Presidencia de la República. Se ejecutó el 17 de septiembre de 1861, el día anterior a la investidura de Pérez, “por las bandas de música” que concurrieron al

“acto de repartición de premios de las escuelas fiscales i municipales”⁷⁵⁸. Un ejemplar de lujo le fue enviado al Presidente, además de ser comercializada en los almacenes de música de Niemeyer, Pellegrini, en la librería de los hermanos Mousis y en la peluquería de Tomes,⁷⁵⁹ lo cual sugiere que tuvo bastante difusión. *El Ferrocarril* comentó que “es, según la opinión de los inteligentes, hermosísima i compuesta con sobrada maestría.”⁷⁶⁰ El propio Santa Cruz volvió a interpretarla en octubre (no sabemos si en flauta o en piano), como entreacto de una función de *La Traviata* en el Teatro Municipal.⁷⁶¹ En noviembre ya no quedaban ejemplares⁷⁶² y tuvo que reimprimirse, “principalmente para ser enviada a provincias, de donde se han hecho muchos pedidos, después de agotada la primera edición.”⁷⁶³ En Talca fue comercializada por Rafael Pantanelli y en Valparaíso por Niemeyer.⁷⁶⁴

5.5.2 Franklin, el republicano. Vals. 1864.

Información de portada: *Franklin el Republicano. Vals. 4 de Julio de 1864. Compuesto y Dedicado al E. Sr. M^o. de los E. U. de Norte América Tomas H. Nelson por Ruperto Santa Cruz.*

Instrumentación: Piano

Descripción: Una partitura de 10 páginas, 34.7 x 26.3cm.

Ubicación: Biblioteca del Seminario Pontificio Mayor de Santiago, Chile. Sección P.2-T.3.

Fragmento:



⁷⁵⁸ *El Ferracarril*. 14 de septiembre de 1861, p. 2, c. 6.

⁷⁵⁹ *El Ferracarril*. 18 de septiembre de 1861, p. 3, c. 3.

⁷⁶⁰ *El Ferracarril*. 18 de septiembre de 1861, p. 3, c. 3. El término ‘inteligente’ usado en aquella época, puede ser equivalente de ‘entendido en la materia’.

⁷⁶¹ *El Ferracarril*. 12 de octubre de 1861, p. 2, c. 6.

⁷⁶² *El Ferracarril*. 4 de noviembre de 1861, p. 3, c. 4.

⁷⁶³ *El Ferracarril*. 16 de noviembre de 1861, p. 3, c. 3.

⁷⁶⁴ *El Ferracarril*. 16 de noviembre de 1861, p. 3, c. 3.

En el anuncio de la composición de esta pieza, se lee en *El Ferracarril*:

Acaba de aparecer un gran vals compuesto i dedicado al señor Ministro de los Estados Unidos de Norte América don Tomas H. Nelson, por don Ruperto Santa-Cruz. Esta composición ha sido hecha con ocasion de las manifestaciones de nuestra poblacion el día del aniversario de aquella República. En la carátula se encuentra el señor Nelson en medio de las banderas norte-americana i chilena.

En cuanto al mérito musical de la composición sabemos que es sobresaliente, i contiene trozos de mui buen efecto. El vals es introducido por la cancion nacional norte americana Hail Columbia i concluye con unas variaciones sobre el tema de esta misma. Creemos que esta nueva pieza será acogida con gusto.⁷⁶⁵

Probablemente, la pieza fue ejecutada en la casa del Embajador, en donde se llevó a cabo el convite.⁷⁶⁶ Si esto fue así, es plausible que el intérprete fuera Santa Cruz, lo cual sería congruente con lo manifestado por Figueroa en cuanto a que el flautista fue merecedor de “la mas alta estimacion por su talento de artista, del Ministro de los Estados Unidos de Norte América, Mr. Thomas H. Nelson.”⁷⁶⁷ El vals tiene una introducción basada en el tema de Hail Columbia, himno nacional no oficial del país norteamericano hasta 1931.

5.5.3 La Bombera. Polka. 1865.

Información de portada: *La Bombera. Polka. “Compuesta y Dedicada a Las Terceras Compañías de Bomberos de Santiago y Valparaíso”*. Por Ruperto Santa Cruz. La portada luce un retrato de Enrique Meiggs, industrial norteamericano establecido en Chile.

Instrumentación: Piano.

Ubicación: <https://doi.org/10.34720/zwzc-7681>.

⁷⁶⁵ *El Ferracarril*. 14 de julio de 1864, p. 2, c. 5.

⁷⁶⁶ *El Ferracarril*. 5 de julio de 1864, p. 2, c. 6.

⁷⁶⁷ Figueroa, *Diccionario*, 1901, 223.

Para Vera, Izquierdo y Contreras, la obra “es una muestra de las nuevas formas de sociabilidad y de la naciente política de “clubes” de la época, relacionada con la masonería y las compañías de bomberos”.⁷⁶⁸

5.5.4 Himno al Hacedor. 1870.

Sabemos de la composición de esta obra por una información de *El Meteoro* en 1870, de Los Ángeles, en donde fue interpretado, al parecer, por primera vez, y en donde se manifiesta que “[E]l himno al Hacedor compuesto por Santa Cruz i cantado por las alumnas de las escuelas era mui sencillo i de un efecto bastante agradable”.⁷⁶⁹

5.5.5 Galopa de Ataque. 1881.

Información de portada: La obra forma parte del N° 3 del *Álbum Musical Patriótico*. En su portada se incluye un retrato de Manuel Baquedano y un dibujo de una batalla.

Instrumentación: Piano y orquesa.

Descripción: Una partitura de cinco páginas.

Fragmento:



Galopa de Ataque, Compases 1 al 5.

Fue dedicada a Baquedano y ejecutada por una orquesta de 32 músicos, dirigida por Santa Cruz, el miércoles 16 de marzo de 1881 durante un *lunch* en el marco de las

⁷⁶⁸ Fernanda Vera Malhue, José Manuel Izquierdo König y José Contreras Stoltze. (*Partituras Archivo Central Andrés Bello: Catálogo razonado*, 2012), 44. Disponible en <https://doi.org/10.34720/zwzc-7681>. Accedido en 21/08/2020.

⁷⁶⁹ *El Meteoro*, 24 de septiembre de 1870, p. 2, c. 3.

celebraciones por el recibimiento del Ejército Chileno en Santiago.⁷⁷⁰ El arreglo orquestal con toda seguridad fue hecho por el flautista. Entre los asistentes estuvieron el Presidente de la República, Aníbal Pinto Garmendia (1825-1884), Baquedano y el Almirante Galvarino Riveros (1829-1892), y un ejemplar de la pieza le fue obsequiado a estos asistentes por su autor.⁷⁷¹

5.5.6 Blanca. Polka, 1890.

Sobre esta polka solo sabemos de la autoría de Santa Cruz por así constar en la lista de ediciones publicadas en los N^{os} 1 y 2 de *Ecos Melódicos Americanos*. No se disponen de más antecedentes.

5.5.7 Penas Del Corazón, Habanera sentimental, 1886.

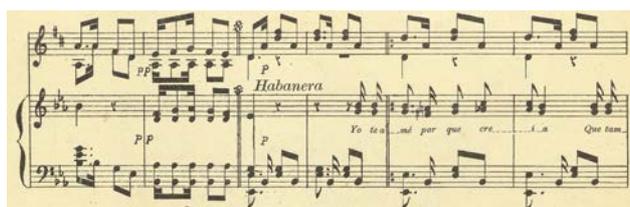
Información de portada: La obra corresponde al 2^o número de *Ecos Melódicos Americanos*.

Instrumentación: Canto con acompañamiento de guitarra o piano.

Descripción: Una partitura de dos páginas.

Fragmento de la letra: *Yo te amé porque creía...*

Fragmento musical:



Penas del Corazón, Compases 6 al 11.

⁷⁷⁰ Pascual Ahumada, *Guerra de Pacífico: Recopilación Completa de Todos los Documentos Oficiales, Correspondencias i Demas Publicaciones Referentes a la Guerra, Tomo V*. (Valparaíso: Imprenta i Lib. Ameircana de Federico T. Lathrop), 324 y 331.

⁷⁷¹ Ahumada, *Guerra de Pacífico*, 324. En estas multitudinarias celebraciones de recibimiento también participó la Orquesta del Conservatorio Nacional, dirigida por Hempel, y el coro del Seminario Conciliar de Sanatiago. (Ahumada, *Guerra del Pacífico*, 324).

Aunque en las listas de ediciones en *Ecos Melódicos Americanos* no se explicita la autoría de Santa Cruz, sí se informa de ello en el *Diccionario* de Figueroa.⁷⁷² Se trata de la única pieza para canto con acompañamiento, de las que se tiene conocimiento, junto con *Mi Tula* que a continuación se lista, que haya sido compuesta por el flautista.

5.5.8 Mi Tula, Habanera alegre, 1886.

En el N° 14 del *Álbum Musical Patriótico*, Santa Cruz informa que esta pieza, de la que no sabemos su ubicación, es “hermana” de la anterior. Por tanto, se puede inferir que también es obra suya.

5.5.9 Himno Brasileiro.

La única referencia a la autoría de esta obra es la de Figueroa en el *Diccionario*⁷⁷³ y se desconoce la ubicación de la partitura.

5.6 Obras pedagógicas

5.6.1 *Ejercicios preparatorios para el estudio del piano*⁷⁷⁴

Se publicó en 1877 y fue compuesto, como está dicho, en virtud de su experiencia pedagógica con su hija Lucila Anjelina, a quien está dedicado el libro. Está pensado desde la didáctica para niños y apunta detalladas prescripciones para el correcto movimiento de los dedos, manos y antebrazos.

⁷⁷² Figueroa, *Diccionario*, 1901, 223.

⁷⁷³ Figueroa, *Diccionario*, 1901, 223.

⁷⁷⁴ Ruperto Santa Cruz-Henríquez, *Ejercicios preparatorios para el estudio del piano: Adaptables hasta para niños de Cuatro Años* (Santiago de Chile: Imprenta i Litografía Bravo, 1877).



Fotografía de la portada de *Ejercicios Preparatorios*, 1877.

En la introducción del libro, Santa Cruz dice:

[...] El arte de la digitación, técnicamente hablando, i según su jenuina i general acepción, no es mas que el libre i metódico movimiento de los dedos; empero, refiriéndose exclusivamente al piano, puede también comprender en sí, aunque por simple analogía, el de las muñecas i antebrazos, pues que los sonidos, en dicho instrumento, se producen o articulan con el impulso de unos i otros.

Como se ve, este arte es del todo mecánico, i su perfección consiste en la igualdad de la fuerza, de la agilidad i de la independencia de las manos, ya sea respecto del movimiento de los dedos, ya sea respecto del movimiento de las muñecas i antebrazos.

Con este trabajo, al mismo tiempo que se enjendra en el niño el gusto por la música i el instinto por la buena medida, se vencen también todas las dificultades inherentes a la parte práctica o material, que física i mecánicamente contiene el estudio del piano, la que sin disputa es la mas difícil i tardia en su aprendizaje i la mas absolutamente indispensable para obtener en él una ejecución fácil i correcta.⁷⁷⁵

⁷⁷⁵ Santa Cruz, *Ejercicios Preparatorios*, 1-2.

5.6.2 Ejercicios-Estudios Enarmónicos Semitonados por Engaño, Para el Uso Diario del Piano

El segundo trabajo didáctico de Santa Cruz fue publicado en 1886 y 1888, en los N^{os} 14 y 18 del *Album Musical Patriótico* respectivamente, en donde los ejercicios del N^o 18 son, en realidad, una introducción a los del N^o 14 y forman una sola obra. El objetivo pedagógico es la habituación, por parte del estudiante, con todas las alteraciones y homologías de las notas de la escala, y luego la ejercitación mecánica en base a ellas:

TABLA SINÓPTICA DEMOSTRATIVA DE LAS ALTERACIONES, HOMOLOGÍAS, UNISONANCIAS, ENHARMONIA TONAL SIMULTÁNEA DE LAS ESCALAS FUNDAMENTO DE ESTOS EJERCICIOS I ENHARMONIA ORIGINARIA I CONCRETA DE LOS ACCIDENTES O ANFÍBOLOS ENTRE SÍ.
ALTERACIONES MODIFICATIVAS TRANSITORIAS

A

B

C

Tonalidad de Do x modo mayor. Homóloga de la escala de la tonalidad de Re b modo mayor. Imperfecta al subir i perfecta al bajar.
Enharmonía tonal simultánea.

Tonalidad de Do b modo mayor. Homóloga de la escala de la tonalidad de Si b modo mayor. Perfecta al subir e imperfecta al bajar.
Enharmonía tonal simultánea.

Tonalidad de Si x modo mayor. Homóloga de la escala de la tonalidad de Do b modo mayor. Imperfecta al subir i perfecta al bajar.
Homología tonal.

D

Tonalidad de Re b modo mayor. Homóloga de la escala de la tonalidad de Do b modo mayor. Perfecta al subir e imperfecta al bajar.
Homología tonal.

E

Tonalidad de Do x modo mayor. Homóloga imperfecta de la escala de la tonalidad de Re b modo mayor. Enharmonía tonal simultánea.

Tonalidad de Si x modo mayor. Homóloga perfecta de la escala de la tonalidad de Do b modo mayor. Homología tonal.

Tonalidad de Do b modo mayor. Homóloga perfecta de la escala de la tonalidad de Si b modo mayor. Enharmonía tonal simultánea.

Tonalidad de Re b modo mayor. Homóloga imperfecta de la escala de la tonalidad de Do b modo mayor. Homología tonal.

F

Tonalidad de Re x modo mayor. Homóloga imperfecta de la escala de la tonalidad de Si b modo mayor. Enharmonía tonal simultánea.

Tonalidad de Si b modo mayor. Homóloga imperfecta de la escala de la tonalidad de Re b modo mayor. Enharmonía tonal simultánea.

Tonalidad de Si x modo mayor. Homóloga perfecta de la escala de la tonalidad de Do b modo mayor. Enharmonía tonal simultánea.

Tonalidad de Re b modo mayor. Homóloga perfecta de la escala de la tonalidad de Si b modo mayor. Enharmonía tonal simultánea.

G

RELACION ENHARMÓNICA ORIGINARIA I CONCRETA DE LOS ACCIDENTES O ANFÍBOLOS ENTRE SÍ.

"Tabla Sinóptica Demostrativa de la Alteraciones, Homologías, Unisonancias, Enharmonía Tonal Simultánea de las Escalas Fundamento de Estos Ejercicios i Enharmonía Orijinaria i Concreta de los Accidentes o Anfíbolos entre Sí". (Álbum Musical Patriótico, 26 de diciembre de 1886, p. 113).

Santa Cruz explica los objetivos técnicos:

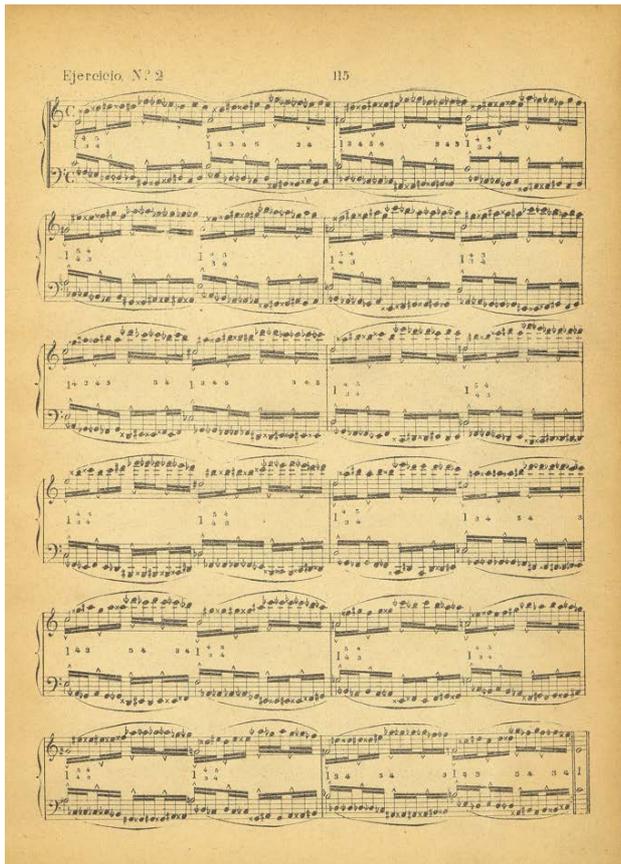
El presente trabajo tiene por objeto vencer dos de las mayores dificultades que comprende el estudio del piano. La una, intelectual o mental. La otra, material o mecánica.

En el primer caso, aseguramos que las personas que practiquen estos ejercicios podrán en mui corto tiempo familiarizarse completamente con todas las alteraciones que sin implicar cambio de nombre, pueden recibir todos los signos representantes de los sonidos que acostumbamos denominar con las siete sílabas Do, Re, Mi, Fa, Sol, La Si, [...]. Y podrán familiarizarse así mismo con los sonidos que por la homología de sus relaciones [...] se producen en una misma tecla.⁷⁷⁶

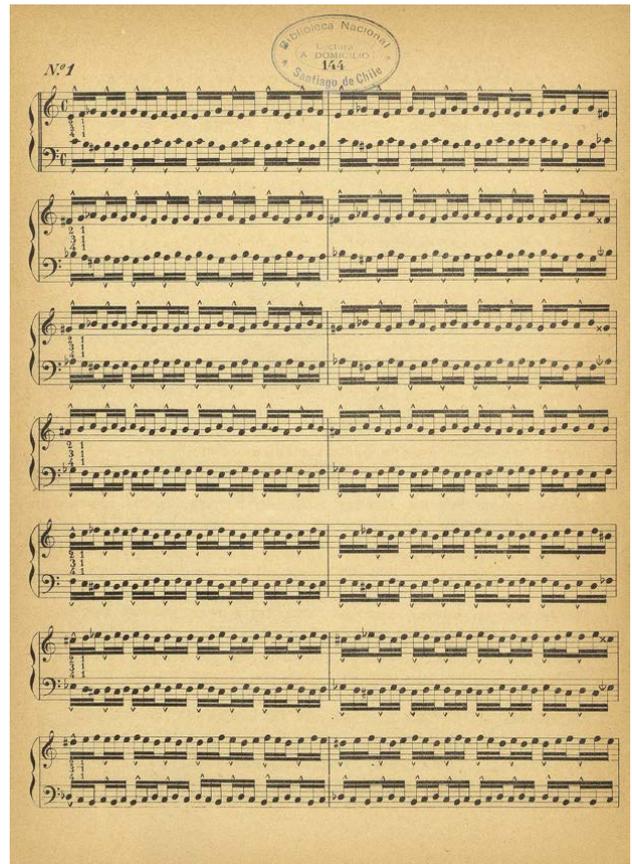
Son siete ejercicios en total, tres en el N° 18 y cuatro en el N° 14, que varían en extensión. Detrás de la aparentemente imbricada explicación que se da sobre la aplicación de las alteraciones, sostenidos (diesis), dobles sostenidos, bemoles o dobles bemoles,⁷⁷⁷ el razonamiento es más bien simple y la ejecución no presenta más dificultades que las habituales para trabajos de este tipo. En los Ejemplos 1 y 2 se puede observar que se trata de progresiones cromáticas en base a una fórmula repetitiva de cuatro grupos de seis semicorcheas por compás en ambas manos. En el Ejemplo 1, la dificultad agregada es la lectura enharmónica, con la que hay que familiarizarse:

⁷⁷⁶ *Álbum Musical Patriótico*, 26 de diciembre de 1886, p. 112.

⁷⁷⁷ *Álbum Musical Patriótico*. 26 de diciembre de 1886, p. 124.



Ejemplo 1. (Álbum Musical Patriótico. 26 de diciembre de 1886, p. 115).



Ejemplo 2. (Álbum Musical Patriótico. 8 de enero de 1889, p. 144).

El propio autor estima que, en definitiva, la obra es de

carácter estrictamente gimnástico para la inteligencia i para los dedos de ambas manos i de simultánea aplicacion. Ellos todos son una serie no interrumpida de tresillos en forma de trinos en casi su totalidad, cuya acentuacion permanente i uniforme sobre la primera nota de cada tresillo, ofrece el medio mas fácil i espedito para igualar la fuerza, la agilidad i la independencia de los dedos entre si de la manera más regular i conveniente.⁷⁷⁸

⁷⁷⁸ *Álbum Musical Patriótico*. 8 de enero de 1889, p. 151.

Por último, respecto de su velocidad, ésta debe progresar gradualmente, hasta lograr “ejecutar cuarenta i ocho notas por cada cinco segundos”.⁷⁷⁹ Sobre el aporte que estos trabajos significaron, Carlos Lavín dice:

La difusión que obtuvieron estas obras didácticas, recomendadas por la prensa por los maestros extranjeros residentes señalan la existencia de un teorizante chileno y de un publicista que rehabilita, en cierto punto, esos tiempos aciagos para el arte musical en nuestro país.⁷⁸⁰

5.7 Después de 1891

1891 marca el corte de periodización de nuestro estudio. La historiografía musical chilena no da cuenta de actuaciones o ediciones de Santa Cruz después de este año, lo cual puede ser de interés de estudio para futuras investigaciones. Las consecuencias culturales de la Guerra Civil, en todo caso, sugieren que el espacio para la continuación de actividades de las características de las de Santa Cruz se redujo drásticamente. A partir de ésta época, como se ha ido delineando, el país comenzó a experimentar cambios en su mentalidad que iban dejando atrás la vena nacionalista territorial y patriótica propias de la guerra de Independencia o de la Guerra del Pacífico⁷⁸¹ para dar paso a nuevas formas de sociabilidad, al tiempo que se ampliaba y diversificaba la oferta del mercado artístico.⁷⁸² Bernardo Subercaseaux dice al respecto:

Desde una concepción amplia de cultura, que abarque tanto su sentido tradicional (literatura, teatro, arte, etc.), como uno más bien antropológico (valores, cosmovisiones, sociabilidad cotidiana), pueden advertirse las siguientes repercusiones del conflicto:

- Transformación de la cultura política;
- Grietas en la sociabilidad y en la cultura de la élite ilustrada;
- Una inserción más marcada del país en el intercambio material y cultural internacional;

⁷⁷⁹ *Álbum Musical Patriótico*. 26 de diciembre de 1886, p. 143.

⁷⁸⁰ Lavín, «Ruperto Santa Cruz Henríquez», s/n.

⁷⁸¹ Subercaseaux, *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Vol I, Tomo II*, 298.

⁷⁸² Subercaseaux, *Historia de las ideas*, 429.

– Nuevas temáticas en la producción artística e intelectual.⁷⁸³

Subercaseaux continúa más adelante:

En la última década [del siglo] se da una especie de *belle époque* criolla, con una sociabilidad más cercana a la especulación, al juego y a la plata fácil que al estudio y al trabajo. Aparecen nuevas formas de vida y se erigen en sistema la ostentación y el placer.⁷⁸⁴

Lo anterior se contrapone a los “principios de antaño”, es decir, “rectitud moral, sobriedad, orden y servicio al país”,⁷⁸⁵ valores que sin duda posee, en todo momento, la mentalidad de Santa Cruz. En este contexto, se podría decir que su anacronismo resulta ser doble: primero en cuanto intérprete, al no tener ya mayor cabida su repertorio virtuoso, como hemos visto en el capítulo anterior, y luego por la temática de sus publicaciones, al reflejar aquel patriotismo de tipo territorial que hacía crisis y chocaba con las nuevas expresividades del mundo intelectual finisecular.⁷⁸⁶ En este escenario, las actividades de Santa Cruz a partir de 1891 y hasta la fecha de su muerte tuvieron que verse envueltas en un nuevo proceso de alteraciones y cambios, pero ahora de mucho mayor significado y alcance históricos para él y para el país. Es probable que sus trabajos musicales hayan girado en torno a la colaboración con personas, instituciones o agrupaciones, conducción de orquestas o conjuntos instrumentales, probablemente clases de flauta y seguramente de piano. En efecto, no solo Lucila Anjelina Salomé fue alumna de Santa Cruz, pues también recibieron sus lecciones de piano, hasta donde sabemos, otras dos de sus hijas, Ricarda de los Dolores (1889-1966) y Delia Rosa (1896-1969) quienes, según Cristian Guerra, “continuaron su tradición pedagógica”.⁷⁸⁷ Fueron profesoras del instrumento y al parecer cultivaron vínculos con la institucionalidad musical chilena de mediados del siglo

⁷⁸³ Subercaseaux, *Historia de las ideas, Tomo II*, p. 297.

⁷⁸⁴ Subercaseaux, *Historia de las ideas, Tomo II*, p. 304.

⁷⁸⁵ Subercaseaux, *Historia de las ideas, Tomo II*, p. 313.

⁷⁸⁶ Subercaseaux, *Historia de las ideas, Tomo II*, p. 421.

⁷⁸⁷ Guerra, «Santa Cruz Henríquez, Ruperto», 721.

XX. Domingo Santa Cruz Wilson dice al respecto que “[C]oncurrían a menudo a la antigua Facultad de Bellas Artes y mantuve con ellas una excelente amistad”.⁷⁸⁸

Ruperto Santa Cruz falleció el 24 de abril de 1906 en su domicilio, el que se ubicaba en la calle Pío Nono n° 76, en Santiago, a causa de un cáncer de hígado a las doce del mediodía, según consta en su certificado de defunción.⁷⁸⁹ Su necrología fue publicada en *El Mercurio* de Santiago⁷⁹⁰ y en *El Ferrocarril*.⁷⁹¹ Lucila Anguita le sobrevivió 18 años, produciéndose su fallecimiento en Concepción, a causa de la misma enfermedad, el 5 de junio de 1924.⁷⁹²

⁷⁸⁸ Santa Cruz Wilson, *Mi vida en la música*, 33, n. 2. Santa Cruz Wilson ocupó el decanato de esta Facultad entre 1932 y 1953.

⁷⁸⁹ Registro de Defunciones Departamento de Santiago, Recoleta. 25 de abril de 1906, Ruperto Santa Cruz Henríquez. Número de certificado 1125.

⁷⁹⁰ *El Mercurio*. 26 de abril de 1906, p. 11, c. 2.

⁷⁹¹ *El Ferrocarril*, Defunciones. 26 de abril de 1906.

⁷⁹² Certificado de defunción Lucila Anguita Anguita, 6 de junio de 1924. Circunscripción Concepción, n° 1413.

CONCLUSIONES

El camino hacia la difusión amplia de la actividad musical concertista en el país fue a nivel de agrupaciones como la Sociedad Filarmónica de 1826, publicaciones como el *Semanario Musical* o instituciones como el Conservatorio Nacional, arduo y fragmentario desde sus comienzos. Pero, para el músico autónomo, significó un reto tal vez aún mayor, pues debía, desde su individual convicción y con sus propios medios, hacer propia y comunicar una tradición musical, la europea, en un contexto tanto histórica como culturalmente totalmente distintos. La motivación y actitud para afrontar tal empresa Santa Cruz la estableció ya en su juventud, cuando accedió a la propuesta de abrir su curso de flauta “[C]onsecuente como siempre a mis principios i deseoso de ser útil a mis compatriotas”. Bien podemos retomar, a partir de este enunciado, la primera pregunta que nos propusimos responder en un comienzo: ¿Qué representó el flautista Ruperto Santa Cruz en la cultura musical de conciertos en el Chile de la segunda mitad del siglo XIX? La respuesta a la interrogante no tiene una resolución única y puede operar en varios niveles.

En primer lugar, como se señala en los capítulos 1 y 2, la interpretación de la flauta en Chile durante el siglo XIX, tuvo, con las actuaciones de Malavasi y el posterior surgimiento de Santa Cruz, un punto de inflexión. De su utilización en la banda militar, en espacios domésticos, religiosos o aún orquestales en la primera mitad de la centuria, se pasó a la incorporación de su práctica al espacio concertístico y artístico, lugar que hasta entonces no tenía. En tal sentido, Santa Cruz representó una actualización, un *aggiornamento* respecto de un arte de larga raíz en el contexto europeo, transformándose en el primer profesional de la flauta de nivel concertista que se dio en el país. Categoría que pudo encausar validado, por cierto, por el entorno de profesionalidad musical que había en Chile, esto es, las compañías de ópera italianas o españolas de zarzuela del Teatro de la República, el Teatro Municipal de Santiago y el Teatro de la Victoria, de Valparaíso, además del apoyo de miembros articulantes de los conjuntos orquestales, como el director Hempel o el primer violín Remy. En términos de esta realidad cultural y musical de su época, por tanto, la trayectoria de Ruperto Santa Cruz representa la constatación de dos condicionantes opuestas: por un lado, la existencia efectiva de un entorno y ambiente de modernidad que ofrecía posibilidades de desarrollo para un intérprete de sus características, y, por otro, que la inestabilidad de este entorno requerían un esfuerzo y

talentos personales poco habituales por parte de un aspirante a artista. “El primer flautista que tenemos en Chile”, fue, por consiguiente, una construcción que sintetizó ambas condicionantes, a las que Santa Cruz sumó una personalidad vibrante y vehemente.

Pero más allá de estos elementos, se puede decir que Santa Cruz representó también una realización de anhelos más profundos respecto de la idea que, por ejemplo, Zapiola tenía acerca de lo que debía ser la actividad, sobre todo la de un instrumentista de viento. Las cartas enviadas por Zapiola a *El Ferrocarril* en 1857 pidiendo explícitamente a Santa Cruz como primer flauta, demuestran que el memorialista vió en el joven flautista la posibilidad de avanzar en el sentido que buscaba, un salto al profesionalismo musical en el país. Lo interesante en este caso particular, es que se podría decir que Santa Cruz, una generación posterior, fue en realidad un epígono de Zapiola. La huella del memorialista fue seguida, en efecto, paso a paso por el flautista: llegó a destacarse en un instrumento que Zapiola también tocó; fue primera flauta de orquesta y director de éstas y de bandas; compuso obras patrióticas; participó en política desde ideales progresistas y liberales; fue crítico de ópera; escribió sobre música acerca de los mismos problemas y temáticas que aquejaban el desarrollo de la práctica musical e, incluso, lo hizo siendo miembro integrante de la orquesta, del mismo modo que Zapiola. Es decir, Santa Cruz, además de profesional de la música, fue un músico letrado.

Hay diferencias evidentes entre ambos, desde luego. Por de pronto, la trascendencia cultural de Zapiola, no solo para la música sino para la historia general del país son elocuentes. Sin embargo, en el plano de la interpretación, también hay divergencias, como lo fueron la cantidad de repertorio y actuaciones solistas, en la flauta y el clarinete, que ofrecieron. A pesar de que la trayectoria propiamente instrumental de Zapiola y las obras para clarinete que abarcó en sus conciertos es una materia que no ha sido estudiada, al menos en las fuentes escritas de que disponemos, se puede asumir que aquéllas no llegan a constituir un número que supere o se equipare a las de Santa Cruz. Una razón que explique esto puede radicar en que en la época del clarinetista no había aún en Chile, al revés de lo que ocurría en las décadas de 1860 y 70, una circulación más o menos regular de partituras, instrumentos o incluso facilidad de transportes, bases imprescindibles para llevar adelante un carrera concertista y que Santa Cruz utilizó en plenitud. De manera que, en este sentido, Santa Cruz representa también un cumplimiento de expectativas, en la medida en que éstas pudieron generarse en un músico chileno.

En segundo término, se debe considerar el despliegue por el país, el que se enmarca en el típico cometido de un flautista *travelling virtuoso* internacional del siglo XIX, pero en este caso chileno y por Chile, como se trata en el Capítulo 3. La idea de presentarse y dar a conocer la flauta nacía, además de la intención de despedirse del país y “reunir algunos fondos para emprender un viaje a Europa i concluir allí sus estudios en la flauta aprendiendo de los grandes maestros”, de un propósito ilustrado, vale decir, de servir a la construcción civilizadora de la república desde la música y el arte. El que haya incluido pequeños pueblos en su recorrido obedecía a esta conciencia, la que sin duda fue influenciada y reafirmada por los referentes extranjeros que conoció y con los que actuó, primordialmente Gottschalk. En esto la prensa, conforme recepcionaba y describía sus presentaciones, significó un soporte primario. Su empresa musical autónoma no pudo ser posible sin una presencia consistente en ella, pues hizo reconocible y prestigió a su figura. Quienes comunicaron acerca de “el mejor flautista americano” o “el inteligente profesor”, fue la prensa, dando así valor, en Santiago y provincias, a sus actuaciones, sus obras, actividades como profesor u organizador de espectáculos concertísticos públicos y privados. Santa Cruz hizo pleno uso de la prensa y conoció bastante bien su funcionamiento, al punto de llegar a fundar su propio periódico. Por tanto, en este sentido, Santa Cruz encarnó un modelo de artista, el flautista virtuoso viajante, en un país que solo tenía referencias breves de ellos, por medio de Malavasi, Garibaldi o Auda.

También debemos considerar lo que para la historia de la práctica e interpretación de la flauta representa una carrera como la de Santa Cruz. Desde la adopción del sistema Boehm en el Conservatorio de París en 1860, o incluso más atrás y primordially bajo la influencia francesa, su estudio y técnica se propagaron no solo por Europa sino también por América del Norte y del Sur. En el caso de Chile, la nueva flauta se adaptó perfectamente al ideal de progreso de la República y fue apropiada instintivamente por Santa Cruz sin atisbos de cuestionamientos de orden estilísticos o estéticos respecto de las flautas antiguas. La clara supremacía de la nueva flauta, en tanto “avance” técnico y científico, por sobre las “defectuosas” flautas anteriores, encontró en el país, con Santa Cruz, un campo fértil para su florecimiento. Por tanto, la carrera de Santa Cruz implica también un afianzamiento y una continuidad en Chile en lo que se refiere a nuevos estilos artísticos originados de Europa, como en este caso la flauta moderna.

En esta línea debemos también valorar la música que interpretó, en la medida que extiende al país un estilo flautístico de tan extraordinaria irradiación como el italiano. Si

bien la paráfrasis operística italiana, como se ha comentado en el Capítulo 4, no fue, desde luego, de dominio exclusivo de la flauta, significó para ésta, con el sistema Boehm, una coyuntura histórica para un notable desarrollo virtuoso y expresivo a partir de la ópera. Para los músicos de orquestas de teatro que llegaban a dominarlas en propiedad, implicaba llegar a ser parte de la compañía dentro de la misma estética musical y, por consiguiente, ser considerado un artista más dentro de ella. Tal fue el caso del flautista Santa Cruz. Por lo demás, la paráfrasis operística tuvo la virtud, entre otras cualidades, de individualizar al instrumento y al intérprete desde su capacidad de comunicar una música conocida, pero que con la nueva flauta podía ser embellecida, variada y enunciada con otro timbre y técnica, todo lo cual Santa Cruz hizo propio y explotó de modo instintivo.

En el Capítulo 5 se examinó al publicista, sus artículos, publicaciones y obras. Es evidente que la determinación de fundar el *Álbum Musical Patriótico* supuso en Santa Cruz un alejamiento de su actividad concertista. Cambio de proyecto profesional que se debió, como se ha visto, a razones de orden personal y también a motivos sociales y culturales. Para Santa Cruz, su periódico representó una verdadera trinchera en defensa de los valores tradicionales a los que se apegaba: el patriotismo; el honor; nostalgia por el pasado; la crítica mordaz a la exigua institucionalidad musical existente en Chile; el reconocimiento y lealtad hacia sus mentores, colegas, amigos, compañeros o alumnos, quienes le dieron soporte en su carrera y el rechazo al músico extranjero que él consideraba sin cualificación ni talento y a un contexto clasista que lo acogía. En este sentido, el *Álbum* representa los valores de antaño, y es revelador el hecho de que sus ediciones lleguen solo hasta 1891, año marcado por la Guerra Civil y por el comienzo de una nueva época que conllevó profundos cambios culturales en la historia de Chile.

Respecto de sus obras, las nueve que se han listado, tanto las patrióticas como las de consumo doméstico o aficionado y de las que se conoce la partitura, muestran a un compositor de oficio con pleno conocimiento de las formas que abordó: la polka, la galopa, el vals y la habanera. Se trata de piezas bien acabadas y de calidad, lo que demuestra que su formación en este campo fue óptima. Lo mismo puede decirse de sus ejercicios para piano, puesto que revelan un aporte respecto de las problemáticas que identifica, las “homologías”, por ejemplo, o la automatización de los movimientos pianísticos en niños y de la forma de resolverlos o abordarlos.

Volviendo a la segunda pregunta que nos planteáramos, ¿qué significa la trayectoria de Santa Cruz desde una perspectiva histórica para la música en Chile y en

especial para la práctica de la flauta?. Ya al comienzo de nuestro trabajo hemos visto que la interpretación instrumental de raíz europea no ha sido, en general, una materia de un estudio central en el país. La flauta travesera, en particular, a pesar de la riqueza de su historia musical en el Viejo continente, ha estado completamente ausente del estudio musicológico, organológico, histórico o interpretativo. Pero hay que considerar que, desde un punto de vista histórico, ya hacia finales del siglo XIX la estética musical a la que se apegó Santa Cruz había caído prácticamente en desuso. Y no sólo en Chile, como se ha visto, sino también en Europa e incluso en Italia. Luego, con la institucionalización de la música chilena a mediados del siglo XX, dicha estética no se acercó siquiera a ser pensada como materia de estudio, pues fue considerada totalmente irrelevante artística y musicalmente. Es decir, un flautista como Santa Cruz no tuvo espacio alguno para permanecer en la memoria musical del país y, en consecuencia, su olvido fue total. En este escenario, los intérpretes chilenos de la flauta en el siglo XX que fueron parte de esta institucionalización fundacional, y quienes les siguieron, no tuvieron noticia alguna de Santa Cruz, ni oral ni escrita, y por tanto lejos estuvieron de poner en cuestión la inexistencia de un pasado en el cual se pudieran ver reflejados. Sin embargo, esto no implica que deba descartarse radicalmente una continuidad entre Santa Cruz y los flautistas chilenos del siglo XX. El rastro de su estilo bien pudo haber pervivido a través de sus alumnos particulares, a quienes, aunque probablemente Santa Cruz hubo de impartirles su lección en base a un repertorio anacrónico, no por esto pudo dejar de tener en ellos influencia su forma de ejecutar la flauta. Por otra parte, si aislamos y tomamos en cuenta la relevancia como flautista en la prensa del país, no sería inviable presuponer que de algún modo tal experiencia pudo haber subsistido de modo subyacente en las carreras de flautistas del siglo XX, considerando que muchos de ellos también alcanzaron un grado apreciable de prestigio artístico. De manera que, a pesar de ser ésta una especulación difícil de rastrear, más complejo aún resultaría afirmar que la carrera flautística de Santa Cruz surgió y concluyó con él sin dejar huella alguna.

Para la historia de la música en Chile, por tanto, el conocimiento y examen de la trayectoria de Santa Cruz implica la recuperación de una experiencia interesante en un instrumento que no se ha examinado y que puede ser fructífero para futuros estudios musicológicos o históricos sobre la interpretación. Del mismo modo, para los intérpretes de la flauta en el país significa la posibilidad de relacionarse con su ejercicio referenciados ya no solo por el legado del siglo XX, sino también con un pasado artístico más antiguo,

en la medida que la técnica y la expresión de la flauta que encarnó Santa Cruz ha resurgido en los últimos años como materia de estudio a nivel europeo, sobre todo italiano, y sigue formando parte, por tanto, de la variedad de estilos interpretativos que en la actualidad se cultivan.

El estudio sobre la importancia del intérprete en la historia de la música obliga abocarse a una re-valorización de la capacidad que aquél tuvo para hacerla vivir, experimentarla, articularla, expresarla y comunicarla. El flautista Ruperto Santa Cruz encarnó con éxito estas capacidades en el país, aportando a su modernidad musical al mismo tiempo que hacía uso de ella. Su temperamento, su flauta y la paráfrasis de ópera italiana lo individualizaron, marcando en suma un hito único en la historia musical de Chile.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

Archivos y fondos

Los archivos y fondos en los que se trabajó fueron el Archivo de Música de la Biblioteca Nacional de Chile; la Sala de Microformatos, Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de Chile; Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago; Registro Civil de Chile y Biblioteca del Seminario Pontificio Mayor de Santiago de Chile. Asimismo, se pudo tener acceso al *Archivo de Jean Pierre Rampal*, el cual actualmente forma parte del Archivo Privado de Claudi Arimany, en Barcelona.

Periódicos

Revue Musicale. París. 1830; 1831.

Semanario Musical. Santiago de Chile. 1852.

El Correio Mercantil. Rio de Janeiro. 1852; 1853; 1857.

El Ferrocarril. Santiago de Chile. 1856-1861; 1864-1866; 1906.

El Mercurio de Valparaíso. 1856; 1862; 1865; 1872-1875.

Courrier du Brésil. Rio de Janeiro. 1857.

Jornal do Commercio. Río de Janeiro. 1857.

El Independiente. Santiago de Chile. 1864-1866; 1878.

La Tarántula. Concepción. 1867.

El Semanario. Valdivia. 1867.

El Artesano. Talca. 1867.

El Meteoro. Los Ángeles. 1867-1872.

Las Bellas Artes. Santiago de Chile. 1869; 1873.

La Democracia, Concepción. 1872.

La Igualdad. Concepción. 1872.

La Revista del Sur. Concepción. 1872.

La Patria. Valparaíso. 1872-1875.

El Salón. Santiago de Chile. 1873.

El Chicote. Valparaíso. 1875.

El Padre Cobos. Santiago de Chile. 1875.

Las Novedades. Santiago de Chile. 1878.

Sitios web

Archivio Storico Ricordi Collezione Digitale:

<http://www.digitalarchivioricordi.com/it/>

Biblioteca Nacional Digital de Brasil:

<http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>

Biblioteca Nacional Digital de Chile:

<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl>

Bibliothèque Nationale de France:

<https://gallica.bnf.fr>

FamilySearch:

<https://www.familysearch.org/en/>

Giulio Briccialdi Online Catalogue Project:

<https://www.giuliobriccialdi.com>

International Music Score Library Project. Petrucci Music Library:

https://imslp.org/wiki/Main_Page

Memoria Chilena Biblioteca Nacional de Chile:

www.memoriachilena.gob.cl

Municipal de Santiago. Centro de Documentación de las Artes Escénicas:

http://www.centrodae.cl/wp_cdae/?p=3237

Portal de Libros Electrónicos Universidad de Chile:

<http://libros.uchile.cl/index.php/sisib>

Rick Wilson's Historical Flutes Page:

<http://www.oldflutes.com/charts/dorus/index.htm>

TRIM, *Tordesillas Revista de Investigación Multidisciplinar*:

<http://www5.uva.es/trim>.

Bibliografía

- Abascal Brunet, Manuel. *Apuntes para la historia de teatro en Chile: La Zarzuela Grande. Tomo I*. Santiago: Imprenta Universitaria, 1940.
- *Apuntes para la historia de teatro en Chile: La Zarzuela Grande. Tomo II*. Santiago: Imprenta Universitaria, 1951.
- Álbum de Isidora Zegers de Huneeus*. Santiago de Chile: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2013.
- Álvarez Hernández, Orlando. *Ópera en Chile: Ciento ochenta y seis años de historia 1827-2013*. Santiago: El Mercurio Aguilar. (Versión Kindle).
- Barbacci, Rodolfo. «Apuntes para un Diccionario Musical Biográfico Peruano». *Fénix Revista de la Biblioteca Nacional del Perú*, n° 6, pp. 414-510. (1949).
- Bate, Phillip *The Flute: A Study of its History, Development and Construction*. London/New York: Ernest Benn Limited/W. W. Norton, 1979.
- Bignardeli, Maurizio. «In difesa de la sterminata produzione di parafrasi operistiche per flauto del XIX secolo». En Claudio Paradiso, ed. *Il Flauto in Italia*, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2005.
- Boehm, Theobald. *An Essay on the Construction of Flutes*. Ed. W. S. Broadwood. London, Rudall, Carte and Co., 1882.
- *La Flauta y la Interpretación Flautística*. Tr. Vicente Martínez López. Madrid: Mundimúsica Ediciones, 1991.
- Celletti, Rodolfo. *A History of Bel Canto*. Tr. Frederick Fuller. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- Claro Valdés, Samuel. «Música catedralicia en Santiago durante el siglo pasado». *Revista Musical Chilena*, vol. 33 n° 148, (1979). 7-57.
- Claro Valdés, Samuel y Urrutia Blondel, Jorge. *Historia de la Música en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Orbe, 1973.
- Clinton, John. *Theoretical and Practical Essay on the Boehm Flute*. London: R. Cocks and Co., 1843.
- Colin Lawson and Robin Stowell, eds. *The Cambridge History of Musical Performance*. Cambridge University Press, 2012.
- Collier, Simon. *Chile. La Construcción de una República, 1830-1835: Política e Ideas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2008.

- Cook, Nicholas. *Beyond the Score: Music as Performance*. New York: Oxford University Press, 2013.
- Cvejić, Zarko. *The Virtuoso as Subject. The Reception of Instrumental Virtuosity, c. 1815-c.1850*. Cambridge Scholar Publishing, 2016.
- Dahlhaus, Carl. *Fundamentos de la historia de la música*. Gedisa: Barcelona, 2013.
- *La música del siglo XIX*. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 2014.
- Dorus, Louis. *L'Étude de La Nouvelle Flûte. Méthode progressive arrangé d'après Devienne*. Paris: Schonenberger, 1845. Disponible online en el sitio web *Rick Wilson' Historical Flute Page*: <http://www.oldflutes.com/charts/dorus/index.htm>
- Estatutos del Club Musical de Valparaíso*. Valparaíso. Imprenta El Mercurio de Tornero y Letelier, 1873.
- Fetis, François-Joseph. «Sur les diverses espèces de flutes. De l'antiquité et des temps modernes». *Revue Musicale*, Año 4º, Tomo VI, 1830. pp. 8-15; 49-56; 152-160. [https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k69764j/f15.item.r=sur les diverses espèces](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k69764j/f15.item.r=sur%20les%20diverses%20esp%C3%A8ces)
- «Nouvelles Flutes de M. Tulou», en la *Revue Musical* Año 5º, nº 7. 19 de marzo de 1831, p. 56. [https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k69765w/f61.item.r=nouvelles flutes](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k69765w/f61.item.r=nouvelles%20flutes)
- Figueroa, Pedro Pablo. *Diccionario Biográfico General de Chile (1550-1887)*. 2ª ed. Santiago: Imprenta “Victoria” de H Izquierdo y Ca., 1888.
- *Diccionario Biográfico de Chile*. 4ª ed. 3 tomos. Santiago de Chile: Imprenta, Litografía y Encuadernación Barcelona, 1897-1901.
- *Diccionario Biográfico Nacional (1550-1891)*. 3ª ed. Santiago de Chile: Imprenta de “El Correo”, 1891.
- Fubini, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- Gazmuri, Cristián. *El “48” chileno. Igualitarios, Reformistas, Radicales, Masones y Bomberos*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria. S. A., 1999.
- Gianinni, Tula. *Great Flute Makers of France: The Lot & Godfroy Families 1650-1900*. London: Tony Bingham, 1993.
- Glick, Dorothy. *Paul Taffanel and the Construction of the French Flute School*, Tesis del programa de Musicología, University of Kansas, 4 de abril de 2014. https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/14871/glick_ku_0099m_13450_data_1.pdf?sequence=1

- González, Juan Pablo y Rolle, Claudio. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad Católica de Chile, 2005.
- Grez Toso, Sergio. *De la "regeneración del pueblo" a la huelga general. Génesis y evolución histórica del movimiento popular en Chile (1810-1890)*. Santiago: RIL editores, 2007.
- Guarda Carrasco, Ernesto e Izquierdo König, José Manuel. *La Orquesta en Chile: Génesis y Evolución*. Santiago de Chile: Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD), 2012.
- Guerra, Cristian. «Santa Cruz Henríquez, Ruperto», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 6. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2003.
- «José Zapiola como escritor y los inicios de la crítica musical y de la musicografía en Chile». *Revista Musical Chilena*, vol. 62, n° 209 (2008). 28-49.
- Guzmán, Eustaquio, ed. *Álbum Musical de Señoritas*. Santiago de Chile: Litografía y Almacén de Eustaquio Gúzman, 1859. 37 partituras 32 cm. Disponible en Biblioteca Nacional Digital de Chile <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/624/w3-article-351012.html>. Accedido en 21/8/2020.
- Hernández, Roberto. *Los primeros Teatros de Valparaíso y el desarrollo general de nuestros espectáculos públicos*. Valparaíso: Imprenta San Rafael, 1928.
- Izquierdo König, José Manuel. «Aproximación a una recuperación histórica: compositores excluidos, músicas perdidas, transiciones estilísticas y descripciones sinfónicas a comienzos del siglo XX», *Resonancias*, vol. 15, n° 28 (mayo 2011). 33-47.
- *El Gran Órgano de la Catedral de Santiago de Chile. Música y modernidad en una ciudad republicana (1840-1860)*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile. 2013.
- *El Teatro Municipal de Santiago, un escenario republicano*. Publicaciones Centro de Documentación de las Artes Escénicas. Municipal de Santiago, Ópera Nacional de Chile. http://www.centrodae.cl/wp_cdae/?p=3237 (Accedido: 11 de mayo de 2020).
- Laval, Ramón A. *Bibliografía musical: Composiciones impresas en Chile y composiciones de autores chilenos publicadas en el extranjero. Segunda parte, 1886-1896*. Santiago de Chile: Establecimiento Poligráfico Roma, 1898.
- Lavín, Carlos. «Editores y compositores del siglo XIX», *Vida Musical*, año 1, n° 1 (1945)

- «Autores chilenos del siglo XIX: Ruperto Santa Cruz Henríquez», *Vida Musical*, año 1, n° 1 (1945), s/n.
- Merino Montero, Luis. «Isidora Zegers y José Zapiola: convergencias y diferencias en el advenimiento de la modernidad en la sociedad civil del Chile republicano, 1810-1855». En *Prácticas sociales de la música en Chile, 1810-1855. El advenimiento de la modernidad en la cultura del país*. Santiago: RiL editores, 2013.
- «Repercusiones Nacionales e Internacionales de la Visita a Chile de José White», *Revista Musical Chilena*, vol. 44, n° 173 (enero-junio 1990), 65-113.
- «Tradición y modernidad en la creación musical. La experiencia de Federico Guzmán en el Chile Independiente». Primera parte. *Revista Musical Chilena*, vol. 47, n° 179 (enero-junio 1993), 5-68.
- «Tradición y modernidad en la creación musical. La experiencia de Federico Guzmán en el Chile Independiente». Segunda parte. *Revista Musical Chilena*, vol. 47, n° 180 (julio-diciembre 1993), 69-149.
- «El surgimiento de la Sociedad Orfeón y el periódico *Las Bellas Artes*. Su contribución al desarrollo de la actividad musical y de la creación musical decimonónica en Chile». *Neuma*, año 2/vol. 2. (2009), 9-43.
- «La Sociedad Filarmónica de 1826 y los inicios de la actividad de conciertos públicos en la sociedad civil de Chile hacia 1830». En *Prácticas sociales de la música en Chile, 1810-1855. El advenimiento de la modernidad en la cultura del país*. Santiago: RiL editores, 2013.
- Milanca Guzmán, Mario. «La música en el periódico chileno El Ferrocarril, 1855-1865». *Revista Musical Chilena*, vol. 54, n° 193 (enero-junio 2000), 17-46.
- Oleskiewicz, Mary. «Quantz and the Flute at Dresden: His Instruments, his Repertory, and their Significance for the Versuch and the Bach Circle». Ph. D. diss., Duke University, 1998.
- Pereira Salas, Eugenio. *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*. Santiago de Chile: Publicaciones de la Universidad de Chile, 1941.
- «El Maestro de don Diego Portales», *Revista Musical Chilena*, vol. 2, n° 10 (abril 1946), 45-46.
- «La Academia Músico-Militar de 1817». *Boletín de la Academia Chilena de Historia*, XVIII/ 44 (primer semestre, 1951), 13-20.
- *Historia de la Música en Chile (1850-1900)*. Santiago de Chile: Publicaciones de la Universidad de Chile. 1957.

- *Biobibliografía Musical de Chile: Desde los Orígenes a 1886*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile, 1978.
- Petrucci, Gian-Luca. *Il Flauto Böhm in Italia*. Viggiano: Edizione L'Antissa, 2012.
- *Elenco delle composizioni di Raffaello Galli secondo il numero d'opera progressivo*. Manuscrito inédito: Archivo Privado de Gian-Luca Petrucci, c. 2019.
- *Giulio Briccialdi: Il Principe dei Flautisti*. Varese, Italia: Zecchini Editore, 2018.
- Powell, Ardal. *The Flute*. New Haven and London: Yale University Press. 2002.
- Quantz, Johann Joachim. *On Playing de Flute*. Tr. Edward Reilly. (London: Faber and Faber, 1976.
- Ramírez Céspedes, Pablo E. «El flautista italiano Achille Malavasi y los comienzos de la interpretación de la flauta Boehm de metal en Iberoamérica, 1848-1862. *Tordesillas. Revista de Investigación Multidisciplinar, TRIM*, n° 15 (2018). 55-71. http://www5.uva.es/trim/TRIM/TRIM15_files/05.pdf.
- Ribera, Salvador y Águila, Luis Alberto. *La Ópera*. Santiago de Chile: Imprenta y Encuadernación Roma, 1895.
- Rockstro, Richard Shepherd. *A Treatise on the Construction the History and the Practice of the Flute*. London: Rudall, Carte and Co., 1928.
- Rodríguez Villegas, Hernán. *Historia de la Fotografía: fotógrafos en Chile durante el siglo XIX*. Santiago de Chile: Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, 2001.
- Rondón, Víctor. «Historiografía musical chilena, una aproximación.» *Resonancias*, vol. 20, n° 38 (enero-junio 2016), 117-138.
- Sánchez Sánchez, Víctor. «Víctor Segovia», en *Diccionario de la zarzuela: España e Hispanoamérica*, vol. 2. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002-2003. 744-745.
- Sandoval, Luis. *Reseña Histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación: 1849 a 1911*. Santiago de Chile: Imprenta Gutemberg. 1911.
- Santa Cruz Henríquez, Ruperto, ed. *Álbum Musical Patriótico*, 1880-1891.
- Ed. *Ecos Melódicos Americanos*, 1890.
- *Ejercicios preparatorios para el estudio del piano: Adaptables hasta para niños de Cuatro Años*. Santiago de Chile: Imprenta i Litografía Bravo, 1877.
- Santa Cruz Wilson, Domingo. «El Instituto de Extensión Musical, su Origen, Fisonomía y Objeto», *Revista Musical Chilena*, vol. 14, n° 73 (septiembre-octubre 1960). 7-38.

- *Mi vida en la música: Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad Católica de Chile, 2008.
- Serrano, Sol; Ponce de León, Macarena; Rengifo, Francisca. *Aprender a Leer y escribir (1810-1880)*. En *Historia de la Educación en Chile (1810-2010)*, tomo I. Santiago: Taurus. 2013. [versión Kindle. Descarga previo pago]. <https://www.amazon.com/Historia-Educación-Chile-1810-Aprender-ebook/dp/B00GXJRLWM>.
- Sève, Bernard. *El Instrumento Musical: Un estudio Filosófico*. Barcelona: Acantilado, 2018.
- Suárez, José Bernardo. *Plutarco del Joven Artista: Tesoro de las Bellas Artes*. Santiago: Imprenta Chilena, 1872.
- Subercaseaux, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Santiago: Editorial Universitaria, 2011.
- Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music, vol 3: Music in the Nineteenth Century*. Oxford University Press, 2009.
- Tellier, Michelle. *Jean Louis Tulou: Flûtiste, professeur, facteur, compositeur (1786-1865)*. Tesis de Musicología, Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Primavera de 1981.
- Toff, Nancy. *The Flute Book: A Complete Guide for Students and Performers with a Comprehensive Repertoire Catalog*. New York: C. Scribner's Sons, 1985.
- Valenzuela, J. Samuel. «Hacia formación de instituciones democráticas: Prácticas electorales en Chile durante el siglo XIX», *Estudios Públicos* 1997, n° 66. https://www.cepchile.cl/cep/site/docs/20160303/20160303183742/rev66_valenzuela.pdf. (Accedido el 18.08.2020).
- Vera, Alejandro. «¿Decadencia o progreso? La música del siglo XVIII y el nacionalismo decimonónico». *Latin American Music Review*, vol. 31 n° 1. (Spring/Summer 2010), 1-39.
- Vera Malhue, Fernanda. “¿Músicos sin pasado? Construcción conceptual en la historiografía musical chilena”. Tesis de Magister. Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2015.
- Vera Malhue, Fernanda; Izquierdo König, José Manuel; Contreras Stoltze, José. *Partituras Archivo Central Andrés Bello : Catálogo razonado*, 2012. [s.n.]. Disponible en <http://libros.uchile.cl/361>. (Accedido en 21/08/2020).
- Villalobos Rivera, Sergio. *Breve historia de Chile*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2013.

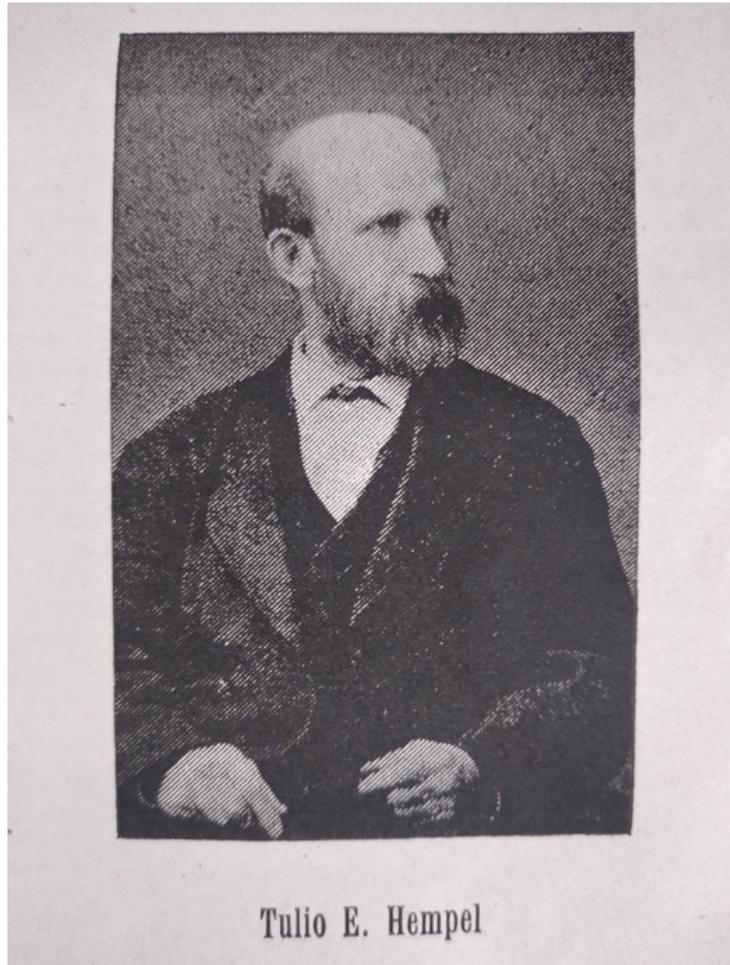
Zapiola, José. *Recuerdos de Treinta Años (1810-1840)*. 8^{va} ed. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1945.

APÉNDICE DOCUMENTAL



Ruperto Santa Cruz
(Primer flauta)

*Fotografía de Ruperto Santa Cruz, capturada entre 1864 y 1866
en los estudios Leslye Hnos., en Santiago de Chile.*



*Fotografía de Tulio Eduardo Hempel.
(Ribera y Águila, La Ópera, p. 483).*



*Fotografía de José Zapiola Cortés, 1850. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile
<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-126547.html>*



Teatro Municipal de Santiago luego de las reparaciones efectuadas tras el incendio de 1870. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-125796.html> . (Accedido en 10/11/2020).



Primer Teatro Victoria, 1844-1878. Disponible www.memoriachilena.cl, Biblioteca Nacional de Chile.

Omaggio agli Illustri Compositori Italiani
BELLINI, DONIZETTI, MERCADANTE
PACINI, ROSSINI, VERDI

Sei Fantasie.

Sopra favorite Melodie d'Opere Teatrali

PER FLAUTO

CON ACCOMPAGNAMENTO PIANO

composte e dedicate
 Agli Allievi dell'Istituto Musicale
 DI FIRENZE

GIULIO BRICCIALDI

5231. RIGOLETTO	DEL CAV. VERDI	Fr. 6.
5232. GIULIETTO	DEL CAV. ROSSINI	7.
5233. LUCREZIA BORGIA	DEL CAV. DONIZETTI	6.
5234. L. IL BRAVO	DEL CAV. MERCADANTE	6.
5235. LA SONNAMBULA	DEL CAV. BELLINI	6.
5236. RAFFO	DEL CAV. PACINI	7.

Prop. dell'Editore
 Y. 553

MILANO GIO. CANTU'
 Firenze G. Cantu' succo' Lorenzini Firenze S. Triulzi

Dep. alla Bibl. R. P.

LA SONNAMBULA

QUINTA FANTASIA

G. BRICCIALDI
 Op. 110.

GUIDA

Allegretto

99

Firenze presso Gio. Cantu' 5555

Portada y primera página de *La Sonnambula, Fantasia para flauta y piano, perteneciente a la nº 5 de la colección Sei Fantasie Sopra favorite Melodie d'Opere Teatrali, Op. 110, de Giulio Briccialdi.*

NORMA

FANTAISIE

POUR LA
FLUTE

avec Accompagnement de Piano

dedicé aux arts

GRAHAM BROWNE ESQ.

LONDRES

GIULIO BRICCIALDI.

Op. 57

Nº 5172

Propriété des Editions Kistner et Cie, 11, rue de Valenciennes
 MAYENCE
 AUSTIN ET BRUGELLES
 chez les fils de B. Schott
 Dépôt général de notre bande de Musique, à Leipzig, chez C. F. Leske & Wismar, chez R. F. Kistner
 Londres, chez R. Colver et Co

FANTAISIE

sur NORMA de BELLINI.

Par G. BRICCIALDI Op. 57.

Alleg. moderato assai.

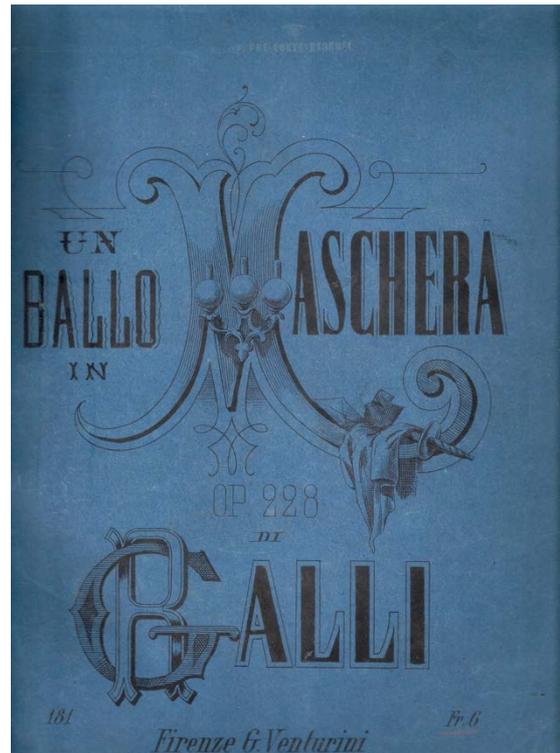
FLAUTO.

PIANO.

Portada y primera página de *Norma, Fantaisie pour la flûte avec accompagnement de Piano, Op. 57, de Briccialdi*



Portada de la Fantasia Elegante, per flauto con accomp di Pianoforte sulla Traviata di Verdi, Op 75, de Raffaello Galli.



Portada de la Fantasia Elegante per Flauto con Portada de Fantasia sull'Opera Un Ballo in Marschera per fl. e pf. Op. 228 de Raffaello Galli.



Portada y primera página La Traviata di Verdi. Pezzo fantastico per Flauto con accomp. di Pfte. Dall'Album di 6 pezzi fantastici "Il Disimpegno" (n. 4). Dedicada a Emanuele Giuseppe d'Araujo. Op. s/n, de G. Briccialdi.

TEATRO DE LA REPUBLICA.

Funcion extraordinaria a beneficio del
Profesor de Flauta
AQUILES DE MALAVASSI.
Para el miércoles 6 de mayo de 1856.

PROGRAMA.

PRIMERA PARTE.

- 1.º Primer acto de la ópera el *Barbero de Sevilla*.
- 2.º Cavatina de la ópera *Beatrice di Tenda*, con coros, por el señor CASANOVA.

SEGUNDA PARTE.

- 3.º Segundo acto del *Barbero de Sevilla*.
- 4.º Romanza del maestro Verdi, por el señor GUOLIELMINI, repetida a petición de muchos aficionados.
- 5.º Fantasia para flauta sobre temas de la ópera *La Favorita*, por el señor MALAVASSI.

TERCERA PARTE.

- 6.º Tercer acto del *Barbero de Sevilla*.
- 7.º Duetto concertante para flauta i piano sobre motivos de *Los Foscari* por el señor MALAVASSI i la señorita ALAIDE PANTANELLI, que graciosamente se presta en obsequio del señor MALAVASSI.

CUARTA PARTE.

- 8.º Cuarto acto del *Barbero de Sevilla*.
- 9.º Variaciones para flauta sobre el motivo chileno *La Zambacueca*, por el señor MALAVASSI.

Precios.

Palcos, de 1.º, 2.º i 3.er orden.	\$ 4 4 rs.
Lunetas	5 "
Entrada general	4 "

NOTA.— Los señores abonados a la temporada presente serán preferidos con sus asientos hasta el lunes 5 a las 12 del día; despues de dicha hora se dispondrá de ellas en favor del primero que las solicite.

A las siete.

Anuncio y programa del concierto de Achille Malavasi en el Teatro de la República del 6 de mayo de 1856. El Ferrocarril. 5 de mayo de 1856. p.3, c.6

TEATRO.

FUNCION EXTRAORDINARIA
A beneficio del Maestro Director
TULIO E. HEMPEL,
para el martes 30 de agosto de 1864.

PROGRAMA.

Himno titulado: *América*, poesía de un chileno, música del beneficiado, ejecutado por los artistas de la compañía lírica, coros de ámbos sexos i orquesta.

La sublime ópera del inmortal Donizetti, en cuatro actos:

LUCIA DE LAMMERMOOR,

Entre el primero i segundo acto se ejecutará por el señor don Luis Remy i el beneficiado el gran duo de *Guillermo Tell* por Bériot i Osborne para violín i piano con acompañamiento de orquesta.

Después del segundo acto, el señor don Luis Remy, a petición de muchos aficionados i por deferencia al beneficiado, ejecutará su célebre *Carnaval de Chile*.

En el intermedio del 3.º i 4.º acto se tocará por la orquesta el lindo valse por Julien, *El Ruiseñor* con obligado de flautín, ejecutado por el señor don Ruperto Santa-Cruz.

A las siete i media.

2183.--Agosto 29.--708.

Anuncio y programa del concierto en beneficio de Tulio Eduardo Hempel en el Teatro Municipal del 30 de agosto de 1864, con participación de Santa Cruz. *El Ferrocarril*. 29 de agosto de 1864. p. 3, c. 3.

¡VIVA LA REPÚBLICA! TEATRO MUNICIPAL.

Gran función extraordinaria, a beneficio del primer flauta de la orquesta

DON RUPERTO SANTA-CRUZ.

Para el martes 11 de octubre de 1864,

que la Sociedad Lírica ha tenido la amabilidad de obsequiar al agraciado como un estímulo a su trabajo i contraccien; i que este se complace en dedicarlo a los amantes de la democracia i a los obreros nacionales i extranjeros.

PROGRAMA.

1.º La grande ópera en 3 actos del célebre Paccini:

BONDELMONTE,

desempeñada por las señoras Manzini, Vitali i Colombo, i los señores Ballerini, Bertolini, D'Antony, Galarce i Zubicueta.

CUERPOS DE COROS.—COMPARSAS.

2.º En el intermedio del 1.º al 2.º acto:

CANCION NACIONAL NORTE AMERICANA TOCADA POR LA ORQUESTA.

A continuacion los walses:

FRANKLIN EL REPUBLICANO,

dedicados al señor Ministro de la República Norte Americana, compuestos por el beneficiado.

3.º Variaciones para flauta sobre

EL CARNAVAL DE VENEZIA,

ejecutada por el beneficiado.

4.º El gran duo de

LOS PURITANOS

CON LAS BANDERAS PERUANA I CHILENA,

por los señores Bertolini i D'Antony.

5.º En el intermedio del 2.º al 3.º acto, variaciones concertantes sobre la

ZAMACUECA

para piano i flauta, ejecutadas por el señor Hempel i el beneficiado.

6.º Gran duo a dos pianos sobre temas de

LA TRAVIATA,

compuesto por el distinguido pianista señor Deichert, i ejecutado por él i el señor Barré.

NOTA.—Los señores dueños de palcos pueden disponer de ellos libremente en esta noche.—El beneficiado regalará un ejemplar de los Walses titulados Franklin el Republicano a cada palco que sea ocupado en la referida noche.
A LAS OCHO EN PUNTO.

Anuncio y programa de concierto en beneficio de Santa Cruz en el Teatro Municipal el 11 de octubre de 1864. (Santiago: Imprenta de la Unión Americana).

Gran Concierto

VOCAL o INSTRUMENTAL

QUE SE DARA EN EL

TEATRO MUNICIPAL

La noche del domingo 25 de agosto
de 1878

A BENEFICIO DE LA NIÑA

LUCILA SANTA CRUZ A.,

hija del profesor de piano i flauta

RUPERTO SANTA CRUZ H.

DEDICADO

AL CIRCULO DE COMERCIANTES

DE SANTIAGO.

Tomarán parte en el concierto:

PRIMERA PARTE.

1.º Gran sinfonía de *Otello*, ejecutada en el proscenio por las bandas de los cuerpos del ejército residentes en la capital, dirigida por el profesor señor R. Martínez,—Rossini.

2.º Fantasia de *Fra Diavolo*, ejecutada en el piano por la señorita Zoila Rosa Meneses,—Smith.

3.º Melodía de la *Favorita*, ejecutada en el violoncelo por el señor Luperco Olea, acompañada en el piano por don E. Guzman,—G. Paque.

4.º Melodía de *Roberto el Diablo*, cantada por la señorita Rosa Amelia Ramirez, acompañada por la orquesta,—Meyerbeer.

5.º Fantasia para dos violines sobre la ópera *Fausto*, ejecutada por los señores White i Duran, acompañada en el piano por el señor Guzman,—White.

6.º Final del *Gran Trio* de J. Mendelssohn, para piano, violin i violoncelo, ejecutado por los señores Guzman, White i Olea.

SEGUNDA PARTE.

7.º Obertura de *Fausto*, por la orquesta.—Donizetti.

8.º *Carnaval de Venecia*, ejecutado en el piano por la señorita Elvira Arredondo, discípula del señor Santa Cruz,—Herz.

9.º Cavatina de la *Linda de Chamounix*, cantada por la señorita Ramirez, acompañada por la orquesta,—Donizetti.

10. Fantasia sobre la *Traviata*, ejecutada en la flauta por R. Santa Cruz H., acompañada en el piano por la señorita Arredondo,—Briccialdi.

11. Fantasia sobre *Maria*, ejecutada en el violin por el señor White, acompañada en el piano por el señor Guzman,—White.

12. Trio sobre la *Sonámbula*, para piano, violin i flauta, ejecutada por la señorita Arredondo, White i Santa Cruz,—Galli.

Anuncio y programa del concierto en beneficio de Lucila Santa Cruz Anguita en el Teatro Municipal del 25 de agosto de 1878, con presencia de Joseph White. *El Independiente*. 25 de agosto 1878, p. 3, c. 2.

Teatro de la Victoria.

GRAN FUNCION EXTRAORDINARIA

a beneficio del maestro director y
del primer flauta de la orquesta,

quienes tienen el honor de dedicarla

a los señores jefes, oficialidad del ejército,
guardia nacional y marinas nacional y
extranjera.

PRIMERA PARTE.

1.º GRAN SINFONIA EN RE, a toda orquesta.
composición original del maestro Segura.

2.º Acto segundo de la gran ópera EL TROVADOR,
del maestro Verdi, ejecutada por la señora
Segura de Jarque, el señor Aragon y el cuerpo de
coros.

SEGUNDA PARTE.

1.º GRAN FANTASIA sobre motivos de la
TRAVIATA por el maestro Harl, ejecutado en
violín por el maestro Segura, acompañada en el
piano por el señor Ramon.

2.º LAS AURAS DEL VALLE, coro de hom-
bres, por el maestro Clavé, ejecutado por el cuerpo
de coros, con acompañamiento de orquesta.

3.º FANTASIA BRILLANTE sobre motivos
de un UN BALLO IN MASCHERA, ejecutada
en flauta por el señor Santa Cruz, acompañada en
el piano por el señor Ramon.

4.º TRIO CONCERTANTE sobre motivos de
la SONÁMBULA, por Wagner; para piano, flau-
ta y violín y ejecutado por los señores Ramon,
Santa Cruz y Segura.

La pieza en un acto, original de don Enrique Zu-
mel, titulada:

CANDIDITO.

Práctica, los de os'umbre.

Para el 28 del presente a las ocho
y media en punto.

1873-feb. 27-19.

Anuncio y programa del concierto en beneficio de Ángel Segura y Ruperto Santa Cruz en el Teatro de la Victoria para el 28 de febrero de 1873. El Mercurio de Valparaíso. 26 de febrero de 1873. p.3, c.3.

JARDIN DE RECREO.

TEATRO.

COMPANIA DE ZARZUELA.
GRAN FUNCION ESTE ORDINARIA
 PARA EL SÁBADO 18 DE FEBRERO,
A BENEFICIO DEL PRIMER FLAUTA
D. Ruperto Santa-Cruz.

La sociedad de artistas ha combinado para este día con el distinguido artista chileno, profesor de flauta Sr. Santa Cruz, una variada y brillante funcion, la cual llenará las aspiraciones de todos los concurrentes.

1.º Gran obertura por la orquesta.
 2.º La preciosa comedia del género cómico en dos actos y en prosa, titulada:

EL
MARIDO DE LA MUJER DE D. BLAS
 O LA
ELECCION DE UN DIPUTADO.

Entre el primero y segundo acto tocará en la flauta el Sr. Santa Cruz la fantasia sobre temas de la ópera
ELIXIR DE AMOR!

3.º El sublime capricho fantástico, titulado:
EL CARNAVAL DE VENECIA.

4.º La preciosa zarzuela nueva, en un acto y en verso, música de Gastambide, y se titula:
GLORIA Y PELUCA
 O
EL PELUQUERO DEL TEATRO.

El protagonista está a cargo del Sr. Cortes, cantando un terceto él solo de triple tenor y bajo. Esta zarzuela de difícil ejecución llenará los deseos del público.

Nota.—En esta noche la entrada al Jardín solo cuesta diez centavos.
 Otra.—El domingo 19 se repetirá la preciosa zarzuela

EL POSTILLON DE LA RIOJA.
A las ocho y media.

775—Febrero 18.

Anuncio y programa del concierto en beneficio de Santa Cruz del 18 de febrero de 1865 en el Teatro del Jardín del Recreo, Valparaíso. *El Mercurio de Valparaíso*. 17 de febrero de 1865. p. 3, c. 6.

TEATRO.

GRAN CONCIERTO INSTRUMENTAL.

para el domingo 15.

DADO POR EL FLAUTISTA CHILEÑO
Don Ruperto Santa-Cruz y los SS.
Jerman Leyton y Pablo Metzdorff.

Habiendo determinado dirigirme a Europa para procurar alguna perfeccion en mi instrumento, he querido recorrer primeramente toda la estension de mi patria, haciendo mi despedida de artista. La aceptación jeneral que obtuve en este pueblo al principio de mi carrera artistica, me inspiró la idea de elegir los dias inmortales de setiembre para despedirme de su ilustrada sociedad, de la que con gran satisfaccion conservo recuerdos de gratitud, tanto por la proteccion que me dispuso, como por los aplausos que me prodigó quizá inmerecidamente.

Contando con el entusiasmo y buena voluntad de mis amigos don Jerman Leyton y don Pablo Metzdorff, que con tanta jenerosidad se han ofrecido a acompañarme, he podido organizar la funcion que por última vez, tengo el honor de ofrecer a esta culta y entusiasta sociedad.

Si con ella logro satisfacer las exigencias del público, quedarán tambien satisfechos los deseos de

Ruperto Santa Cruz.

PRIMERA PARTE.

Cancion nacional chilena para flauta, violin y piano.

SEGUNDA PARTE.

I Pequeña fantasia de Los Lombardos para flauta y piano.

II Trio del Elixir de amor para flauta, violin y piano.

III Gran fantasia sobre motivos de la Traviata para flauta, con acompañamiento de piano.

TERCERA PARTE.

I Trozos fáciles y melodiosos sobre motivos de la Favorita, para flauta y piano.

II Dificiles variaciones sobre el célebre Carnaval de Venecia, para flauta sola.

III Brillante trio sobre motivos del Barbero de Sevilla del inmortal Rossini para flauta, violin y piano.

PRECIOS.

	Ps.	cts.
Entrada jeneral.....	0	50
Id para niños.....	0	25
Lanceta	0	50
Palco	3	00

A las 8 en punto.

Nota.—Los boletos se venden durante el dia en el Hotel del Comercio, y por la noche en el Teatro.

Anuncio y programa de concierto de Santa Cruz en Concepción del 15 de septiembre de 1867. La Tarántula 14 de septiembre 1867. p. 3, c. 3.

TEATRO MUNICIPAL.

GRAN CONCIERTO
DADO POR EL CELEBRE PIANISTA
I COMPOSITOR

L. M. GOTTSCHALK
A BENEFICIO

DE LOS ESTABLECIMIENTOS DE CARIDAD
QUE PATROCINA LA SOCIEDAD DE
BENEFICENCIA DE SEÑORAS

Para el domingo 15 de julio de 1866.

Los señores Remy, el célebre violinista; Santa Cruz, el distinguido flautista; Claussen, el eminente violinista, i el simpático pianista chileno don Federico Guzman, se han prestado con la mayor amabilidad a cooperar con el señor Gottschalk.

El señor Gottschalk tocará por primera vez el célebre

CARNAVAL DE VENECIA,
de su composición.

CON LA COOPERACION DE LA COMPAÑIA
DRAMATICA.

PROGRAMA.

Primera parte.

La célebre petipieza que lleva por título:

UN NOVIO

EN MANGAS de CAMISA

desempeñada por la señora Lucinda Alonso, i los señores Alió, Arana, Alvarez, Alonso, Carmona i Silva.

Segunda parte.

1.º (Pedido.) Gran duo de Bravura sobre temas del «Trovadors», para dos pianos, compuesto por el señor Gottschalk i ejecutado por el señor Guzman i el autor. Esta pieza fué compuesta espresamente para el gran concierto dado en el teatro de Niblos, Nueva York, el 25 de diciembre de 1857 por el señor Gottschalk, i fué ejecutado por los señores Thalberg i Gottschalk.

2.º (Pedido.) *Murmillos ecóticos*, (caprice) compuesto i ejecutado por Gottschalk.

3.º Gran fantasia sobre temas de la *Sonambula*, compuesta para violín i piano por Berlioz i Benedit, i ejecutada por Remy i Gottschalk.

Tercera parte.

La graciosa petipieza titulada:

UN CUARTO CON DOS CAMAS,

cuyo desempeño está a cargo de los señores Alvarez i Alió.

Cuarta parte.

1.º Célebre cuarteto (a petición jeneral) sobre temas de la ópera *Un ballo in maschera* compuesto para piano, violín, flauta i harmonium por Gottschalk i ejecutado por los señores Claussen, Santa Cruz, Guzman i el autor.

2.º *Carnaval de Venecia* compuesto i ejecutado por Gottschalk.

3.º *La alianza* (pedido) fantasia sobre la zamacueca i el himno nacional del Perú, compuesto i ejecutado por el señor Gottschalk.

A las 7 1/2 en punto.

NOTA.—Los palcos se espenden en casa de la señora doña Antonia Salas, i desde el domingo en la boletería del Teatro.—Los sillones i lunetas en el Teatro desde el viernes 13.

El gran piano que tocará Gottschalk en el cuarteto sobre *el ballo in maschera*, i el harmonium, son de la célebre fábrica de Herz (de Paris) i han sido prestados con la mayor amabilidad por el señor Harms, depositario en Santiago de dicha fábrica.

El gran piano del señor Gottschalk es de la célebre fábrica de Gluckering, Boston.

Anuncio y programa de concierto de Louis Moreau Gottschalk del 15 de julio de 1866 en el Teatro Municipal, con participación de Santa Cruz y Federico Guzmán, entre otros.

TEATRO MUNICIPAL,
GRAN CONCIERTO
WHITE
A BENEFICIO DEL PROFESOR DE PIANO I FLAUTA
RUPERTO SANTA CRUZ H.
EL LOMINGO 30 DEL PRESENTE,

En el que tomarán parte desinteresada la señorita Elvira Arredondo, discípula del señor Santa Cruz H., la señora Bellini de Mariotte, el eminente señor White i los señores Olea i Guzman, para contribuir con su producto a la publicación del segundo libro de los ejercicios para piano escritos por dicho profesor.

PRIMERA PARTE.

- 1.º Fantasia para flauta sobre la Traviata, ejecutada por el señor Santa Cruz i acompañada en el piano por su discípula señorita Elvira Arredondo. Gollí.
- 2.º Fantasia del Trovador ejecutada en el piano por la señorita Arredondo. Gotschalk.
- 3.º La serenata «Legende Valaque» para canto con acompañamiento de violoncello i piano, cantada por la señorita Bellini de Mariotte i acompañada por los señores Olea i Guzman. Braga.
- 4.º «Lola» cancion española cantada por la señora Bellini de Mariotte i acompañada en el piano por el señor Guzman. Tradier.
- 5.º Fantasia para violin ejecutada por el señor White i acompañada en el piano por el señor Guzman.

SEGUNDA PARTE.

- 1.º A peticion de muchas personas, Sonámbula por el señor White.
- 2.º Barcarola para canto con acompañamiento de flauta i piano, cantada por la señora Bellini de Mariotte i acompañada por los señores Guzman i Santa Cruz, letra de Lorenzini. C. Fortini.
- 3.º Duo, sobre motivos de la Norma, para flauta i violoncello con acompañamiento de piano, ejecutado por los señores Olea i Santa Cruz i acompañado por el señor Guzman. D. Louseglio.
- 4.º Trio para flauta, violin i piano ejecutado por los señores White, Guzman i Santa Cruz. Gollí.
- 5.º Gran fantasia para violin sobre motivos de Ottelo, ejecutada por el señor White i acompañada en el piano por el señor Guzman. Ernst.

A LAS 7 I MEDIA.

PRECIOS:

Palcos de 1.º i 2.º órden con 4 entradas.....	\$ 8.00
Id. de 3.º con seis asientos.....	6.00
Luneta.....	0.50
Entrada jeneral i a palcos de tercera.....	1.00
Entrada a galeria.....	0.40

NOTA.—Los pianos son de la casa de los señores Kirsinger i Ca. La boletería estará abierta desde el sábado a las 12 M. Si llueve la noche de la funcion, ésta se postergará hasta el domingo siguiente.

Anuncio y programa del concierto de Joseph White, a beneficio de Santa Cruz, del 30 de junio de 1878 en el Teatro Municipal. Las Novedades, 29 de junio de 1878. p. 3, c. 5.

Teatro de la Victoria.

FUNCION EXTRAORDINARIA

para el jueves 23 de julio,

DEL

CLUB MUSICAL DE VALPARAISO,

dada a su beneficio,

CON EL CONCURSO DEL ORFEON FRANCES Y
DE M^{LE}. MARGARITA NAU,

y dedicada al señor intendente
Don Francisco Echáurren.

PROGRAMA.

PRIMERA PARTE.

1.º Obertura **Die Felsenmühle**, (El molino de piedra). Reissinger.

2.º Fantasia **Il Trovatore**, para dos flautas y piano. Verdi.

3.º Variaciones sobre motivos de **Martha**. Flotow.

Duo para violoncello y piano.

4.º Fantasia de **Lucrecia Borgia**, para violin y piano. Donizetti.

SEGUNDA PARTE.

5.º **El Ruiseñor**, cantado por M^{lle}. Nau.

6.º **Les Deux Vieilles Gardes**, vaudeville en un acto.

7.º **Romeo y Julieta**, vals cantado por M^{lle}. Nau.

8.º **La Napolitana**, danza para piano solo, por Thalberg.

TERCERA PARTE.

9.º Primero. Obertura **Dichter und Bauer**, (Poeta y paisano. Suppl.

Segundo. **Les Fauvettes**, polka brillante, obligada a dos flautines, Bousquet, ejecu-

Anuncio y programa del concierto del Club Musical de Valparaíso del 23 de julio de 1874., dedicada al Intendente Francisco Echáurren. *El Mercurio de Valparaíso*. 22 de junio de 1874. p. 3, c. 4.

VAC
263
(1)

RUC,
0

AAL8777

La Esperanza de Chile.

POLKA



S. E. D. José Joaquín Pérez

FOR

RUPERTO SANTA CRUZ.

SEGUNDA EDICION.

SANTIAGO DE CHILE

ALMACEN DE MUSICA

CARLOS R. MARSCH.

PRECIO 50 CS

La Esperanza de Chile Polca. Compuesta y dedicada a S. E. D. José Joaquín Pérez . Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-85631.html> . (Accedido el 11/11/2020).



Franklin el Republicano. Vals. 4 de Julio de 1864. Compuesto y Dedicado al E. Sr. Mo. de los E. U. de Norte América Tomas H. Nelson. Biblioteca del Seminario Pontificio Mayor de Santiago, Chile. Sección P. 2-T. 3.

AÑO I.

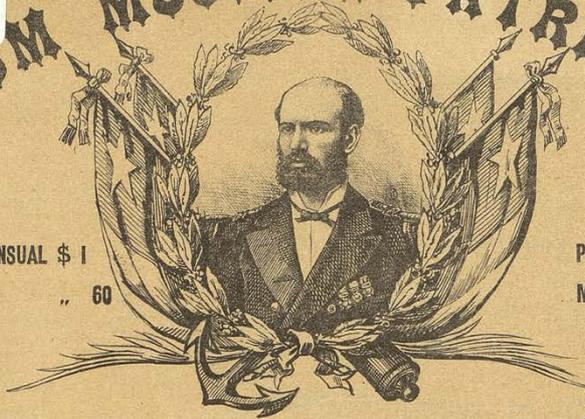
SANTIAGO, SETIEMBRE 18 DE 1880

NÚM. I



BNHM
784.5
A346
c.1

ALBUM MUSICAL PATRIÓTICO



SUSCRICION MENSUAL \$ 1
NUMERO SUELTO „ 60

PERIODICO QUINCENAL
MUSICAL-LITERARIO.

ARTURO PRAT



DIRIJIDO POR RUPERTO SANTA-CRUZ HENRIQUEZ.

LEYENDA HEROICA.

Moderato assai
Semplice.

PIANO.

Portada del Álbum Musical Patriótico, Nº 1, 18 de septiembre de 1880. Litografía de Arturo Prat (1848-1879), héroe naval chileno de la Guerra del Pacífico.

AÑO I.

SANTIAGO MARZO 16 DE 1881.

NUM. 3

ALBUM MUSICAL PATRIOTICO

SUSCRICION MENSUAL \$ 1
NUMERO SUELTO " " .60

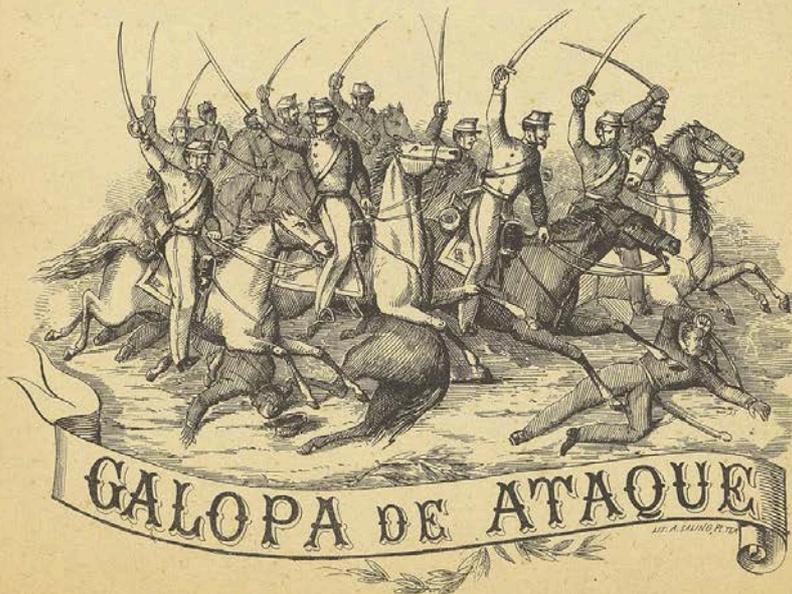
PERIODICO QUINCENAL
MUSICAL-LITERARIO.



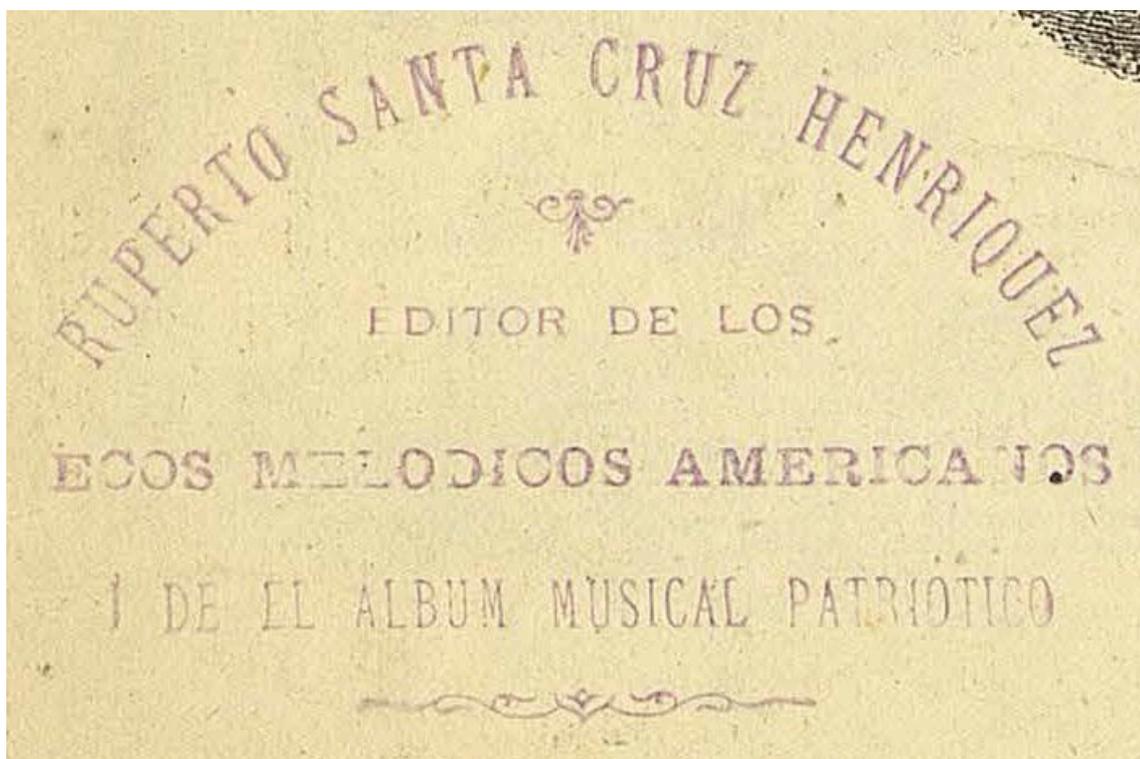
MANUEL BAQUEDANO



DIRIJIDO POR RUPERTO SANTA-CRUZ HENRIQUEZ,



Portada del Álbum Musical Patriótico, Nº 8, 16 de marzo de 1881. Litografía de Manuel Baquedano, comandante del Ejército Chileno en la Guerra del Pacífico.



Timbre de Ruperto Santa Cruz, portada de Ecos Melódicos Americanos, nº2, 30 de septiembre de 1890.