

Capítulo 2

La Independencia de España

El siglo XIX se abre convulsionado y rebelde. Una clase social en ascenso, la burguesía, ha conquistado el poder en los países europeos. El pensamiento liberal, cuya influencia ya se había hecho sentir en las colonias americanas en el siglo anterior durante el reinado de Carlos III, es tomado por una intelectualidad criolla anticlerical y republicana que se pondrá a la cabeza de los procesos independistas antimonárquicos.

Un escenario original se abre en la práctica musical. Por una parte en la campaña la guitarra es el instrumento obligado de acompañamiento en las canciones que el criollo entona y de la música que baila, como el "Cielito" rioplatense. Por el otro, en la ciudad, es el Salón, lugar de reunión social en donde los jóvenes burgueses librepensadores, mezclados con conservadores monárquicos inquisidores, entre discusiones alrededor de Rousseau y Voltaire, también hacen tiempo para escuchar y hacer música, con la guitarra en un papel destacado, al lado de otros instrumentos como el clavicordio.

Cielito, cielo y más cielo,
cielito siempre cantad,
que la alegría es del cielo,
del cielo es la libertad.

El cielo de las victorias
vamos al cielo, paisanos,
porque cantando el cielito
somos más americanos.

Esto es lo que cantan las voces populares rioplatenses, mientras en la *vigüela*, la guitarra criolla, las manos rudas del campesino trebejan en sus cuerdas para seguir a esos versos cargados de sentimientos, emociones y aspiraciones.

Bartolomé Hidalgo (1780-1822), uruguayo, es el autor de muchas de estas coplas patrióticas que tensaban los espíritus libertarios en la gesta emancipadora, otras son anónimas.

En realidad Hidalgo se inscribe en la memoria más como poeta que como músico, aunque su obra es una mezcla de ambas actitudes. Nació en Montevideo, siendo sus padres oriundos de Buenos Aires. Lo encontramos batiéndose contra los ingleses en las Invasiones al Río de la Plata de 1807, y luego, de 1811 a 1815, al lado del general José Artigas en la lucha contra los realistas. Durante el sitio de Montevideo, se cuenta que los soldados patriotas cantaban acompañándose con la guitarra sus primeras obras, la *Marcha Nacional Oriental* y dos *Cielitos Patrióticos*. Fue autor además dentro de un género particular, los *melólogos unipersonales*, representación teatral donde una persona alternaba el recitado de poemas de tema cívico político con fragmentos musicales. En 1818 se radica en Buenos Aires, desde donde sigue escribiendo las letras de sus cielitos que, impresos en hojas sueltas, los hacía vender por las calles de la ciudad. Murió, enfermo de tuberculosis, en las afueras de Buenos Aires, en Morón, en 1822.

El cielito era una forma danzante de gran auge por esos años, cuya estructura musical fue tomada por el bardo popular para hacer de ella la canción que reflejara sentimientos y acontecimientos del momento. Sus versos octosilábicos se adaptaban perfectamente a la frase musical. La temática, que abarcaba todos los hechos políticos y sociales de actualidad, hizo de él un fantástico medio de comunicación y propaganda de los ideales de la Revolución de Mayo argentina, a la manera de los juglares medioevales. Posteriormente servirá también como expresión de los bandos en pugna durante las guerras civiles entre federales y unitarios.

En compás de 3/4, consta de dos períodos de ocho compases cada uno, dividiéndose cada período en cuatro frases, correspondiendo cada frase musical a un verso.

Su coreografía la podemos extraer de la descripción hecha por Ventura Lynch en 1883. Dice:

"El cielito es un baile de cuatro. Se colocan pareja frente a pareja como en la cuadrilla. Mientras canta el guitarrero, todos valsan. Al terminar la segunda copla hacen la reja. La reja consiste en dar vuelta en el lugar que ocupan los demás sin abandonar la mano de su compañera. Luego siguen valsando pero en forma de cadena y así progresivamente".

La *pulpería*, lugar de reunión en la campaña, donde se vendían alimentos, ropa, y donde el paisano gastaba sus escasos dineros en alguna bebida acompañado de amigos era el ámbito donde se pasaban los ratos de ocio, que al decir de algunos cronistas maliciosos no era poco. Nunca faltaba una guitarra, o una *vigüela*, dicho en el léxico popular. Aclaremos que no se trataba de la antigua vihuela española renacentista a la que se referían, sino a una guitarra algo más pequeña que la actual, con clavijas de madera, no mecánicas. Al son de esta guitarra se bailaban los cielitos, los cantantes relataban hazañas y sucesos, y cuando se juntaban dos bardos se enfrentaban en un duelo verbal poético-musical, en la *payada*. Su base musical era la *cifra*.

Esta, según *Lázaro Flury*¹, se deriva de la seguidilla española. En compás de 6/8, su función consistía precisamente en servir de interludio y fondo sonoro en el *payar por cifra*. La métrica consistía en versos octosilábicos agrupados en cuartetas, sextillas, octavillas o décimas.

Los antecedentes de la pulpería y el payador se remontan a la época de la colonia. *Concolorcorvo*, como se hace llamar *Calixto Carlos Bustamante*, en su libro *El Lazarillo de ciegos caminantes*, relato picaresco de un viaje de Montevideo a Lima, publicado en esta última ciudad en 1773, dice refiriéndose a la gente de la campaña rioplatense:

"Se hacen de una guitarrita que aprenden a tocar muy mal y a cantar desentonadamente varias coplas, que estropean y muchas que sacan de su cabeza, que regularmente ruedan sobre amores. Se pasean a su albedrío por toda la campaña y pasan las semanas enteras tendidos sobre un cuero cantando y tocando".

Y también:

"..... al son de la mal acordada y destemplada guitarrita cantan y se echan unos a otros sus coplas, que más parecen pullas".

¹ Lázaro Flury, *Historia de la Música Argentina*, Ed. Tapas, Córdoba, Argentina, pág. 21.

Esas coplas que "ruedan sobre amores", van cambiando su intención por letras de tintes políticos a medida que el ambiente se insufla de ideas independentistas primero, y luego, con las guerras civiles entre unitarios y federales, será un modo de lucha más entre ambos sectores. Esta costumbre se mantiene viva durante todo el siglo XIX, y comienza a declinar con el cambio en las condiciones de la vida rural.

Es particularmente interesante la descripción que *Domingo F. Sarmiento* en el *Facundo* de este personaje típico de la campaña argentina asociándolo al paisaje de la "barbarie", en esa contradicción que plantea con la "civilización", como antítesis y tesis respectivamente en la vida socioeconómica de la Argentina decimonónica. Dicotomía entre el latifundio feudal y el mundo burgués capitalista de la ciudad. Dice así:

"El gaucho cantor es el mismo bardo, el vate, el trovador de la Edad Media, que se mueve en la misma escena entre las luchas de las ciudades y del feudalismo de los campos, entre la vida que se va y la vida que se acerca. El Cantor anda de pago en pago, 'de tapera en galpón', cantando sus héroes de la pampa perseguidos por la justicia, los llantos de la viuda a quien los indios robaron sus hijos en un malón reciente..."

Y más adelante:

"El Cantor no tiene residencia fija; su morada está donde la noche lo sorprende; su fortuna, en sus versos y en su voz. Dondequiera que el cielito enreda sus parejas sin tasa; dondequiera que se apura una copa de vino, el cantor tiene su lugar preferente, su parte escogida en el festín. El gaucho argentino no bebe, si la música y los versos no lo excitan, y cada pulpería tiene su guitarra para poner en manos del cantor, a quien el grupo de caballos estacionados en la puerta anuncia a lo lejos dónde se necesita el concurso de su gaya ciencia".

La resistencia contra los invasores ingleses primero, las guerras de la independencia después, y finalmente las guerras civiles entre unitarios y federales, nombres que adoptan los bandos alineados tras los intereses y los proyectos políticos encontrados mencionados antes, tuvieron resonancia apasionada entre estos gauchos portavoces del canto acompañados por la guitarra.

Con los enfrentamientos entre las facciones se disparan rimas cargadas de consignas políticas. Así como a principios de siglo eran flechazos hirientes dirigidos contra el inglés o el godo, el español, luego es unitarios contra federales, federales contra unitarios. Entre aquellos de la primer época ya mencionamos a *Bartolomé Hidalgo*, entre los de esta última hay nombres que se transforman en míticos, como el de *Santos Vega*, cuya fama va de boca en boca hasta hacerse legendaria.

Hilario Ascasubi (1807-1875), poeta y militar, también él autor de cielitos y vidalás panfletarias acompañadas por su guitarra, recoge esa imagen en su poema *Santos Vega o los mellizos de la flor*, publicado en París en 1872.

José Santos Vega, o *José de Santos y Castro*, que así era su nombre real, nació en la provincia de Buenos Aires a principios del siglo XIX. Su abuelo *Feliciano Vega* era oriundo de Cádiz, España. Otros poetas y escritores han tomado la leyenda hecha en torno a su nombre y su prestigio como payador, como *Rafael Obligado*, *Bartolomé Mitre* y *Eduardo Gutiérrez*. Se decía que en una fantástica payada solamente el mismo diablo había podido vencerlo.

Otro personaje del cual sólo queda el recuerdo de su imagen a través de la leyenda tejida a su alrededor, es *Juan Poca Ropa*. Nacido a principios del siglo XIX, huérfano, fue criado por una esclava negra, aprendiendo a tocar la guitarra desde muy chico por las enseñanzas de un sacerdote de su barrio natal de San Telmo, en la ciudad de Buenos Aires. Su humilde y modesta manera en el vestir fueron las razones que le valieron el nombre de *Poca Ropa*. Se paseaba con su guitarra tocando y cantando estilos camperos, cielitos, vidalás y también un *Minué Federal* y un vals que llamaba *El Tambor de Palermo*, a veces hacía dúo con otro guitarrista y payador famoso de su época, *Jerónimo Trillo* (1829-1870). Llegó a ser muy estimado por Rosas, dueño del poder absoluto, que premiando su apego a la causa federal, lo nombró Director de la Banda, designándolo además para el grado de Tambor Mayor del Ejército Federal.

No se piense que la manera de tocar haya sido elemental, reducida a alguna posición acórdica acompañante. Es posible que una gran mayoría no haya pasado de allí, pero en algunos de estos guitarristas populares platenses la escuela técnica clásica tuvo influencia de algún modo. En el caso de *Trillo*, su contacto con *Esteban Massini*, introductor de la guitarra clásica en el Plata, de quien hablaremos más adelante, fue indudablemente

provechosa. Es más, varios de estos trovadores, de los cuales apenas queda el nombre como recuerdo, de otros ni eso, tuvieron que ver directa o indirectamente con las enseñanzas de Massini. Desgraciadamente ningún documento musical queda de ellos, salvo la transmisión oral recogida por músicos populares no profesionales, que agregan y cambian elementos, conformando una verdadera tradición folclórica, todavía hoy presente en la campaña argentina y uruguaya.

Durante el período de la emancipación de los pueblos sudamericanos de la corona española, no sólo encontramos estas expresiones populares, sino también hay otras manifestaciones artísticas hechas en el seno de esa incipiente burguesía ilustrada portadora del proyecto republicano. Tal el caso del peruano *Pedro Jimenes Abril Tirado*, con la significación de ser un antecedente sumamente valioso para la creación musical del continente. Nació en Arequipa, Perú, en 1780 y murió en 1856. Según la crónica de Alcedo, su contemporáneo,

"era el mejor talento músico del Perú. Tocaba muy bien la vihuela y el violoncelo".

En el periódico *Arequipa Libre* del martes 25 de Noviembre de 1828, bajo el título *Sociedad Filarmónica* leemos lo siguiente:

"Un artista célebre D. Pedro Jimenes Tirado reúne en su casa en la noche de los martes de cada semana, una sociedad filarmónica, donde se ejecutan las mejores piezas de Europa, y otras de su propia composición. Se franquea la entrada gratis, y asientos en la propia sala. Desearíamos que algunos individuos de gusto, se reunieran: que se tomaran medidas para hacer más capas el salón, y que regularizada por el estilo del mejor gusto, se proporcionase una diversion tan agradable con mas frecuencia, aunque se ecsigiera una corta recompensa, para los gastos indispensables".

En julio de 1831 aparece Tirado mencionado por primera vez en Lima al ejecutarse en un concierto de la Academia de Música de Bañón "un concierto de flauta, violín, viola y violoncelo de Abril". En agosto de 1836 se ejecuta un "quinteto de violín de D. Pedro Jiménez Abril" en la Academia de Música de Manuel Rodríguez, repetido algunos días después como quinteto para dos violines, dos violas y cello, con el nombre de Jimenes Abril. En octubre de 1836, en otro de estos conciertos se ejecuta su *Concierto de clarinete obligado a toda orquesta*. En noviembre de 1836 se ejecuta un cuarteto para dos violines,

viola y cello. En marzo de 1838 se toca una Sinfonía a toda orquesta, también de Abril Tirado. Alrededor de 1835 lo encontramos como Maestro de Capilla en la Catedral de Sucre, Bolivia.²

Además de haber compuesto obras para violín, cuartetos de cuerdas, conjuntos sinfónicos, misas y yaravíes, Pedro Ximenes Abril Tirado es autor de una colección de cien minuets para guitarra. Algunos de ellos fueron publicados en el periódico *La Chitarra*, de Bolonia, Italia, en 1925. De estos, ocho han llegado a nuestras manos. A juzgar por los mismos Abril Tirado fue un consumado guitarrista y un exquisito compositor, émulo de su contemporáneo *Fernando Sor*. El estilo, su lenguaje armónico, y el manejo polifónico lo emparentan notablemente con el catalán. Son estos minuets pequeñas piezas constituidas por dos períodos de ocho compases cada uno con barras de repetición, con las modulaciones características a tonos vecinos: aquellos en tonalidad mayor modulan hacia la dominante al final del primer período, y los que están en modo menor modulan al relativo mayor o a su dominante, volviendo a la tónica al final del segundo período. Las dificultades que plantean su ejecución, con pasajes verdaderamente virtuosísticos nos hace pensar que Abril Tirado habrá sido un muy buen ejecutante. Escalas a velocidad, ligados, grupetos, logran un resultado brillante que debía entusiasmar a un público ávido de estas habilidades. Poco tienen que ver estas piezas con el minuet danzante, conservando de éste únicamente el compás de 3/4. Es claro, Abril Tirado tocaba estas piezas en los salones de la época para un público no amplio pero sí lo suficientemente atento para gozar de los dulces sonidos arrancados de la guitarra y asombrados por los rápidos saltos de la mano izquierda sobre el diapasón en un torbellino de notas y acordes, haciendo una exaltación romántica del virtuoso individual.

Ya mencionamos en la primer parte de este trabajo la importancia de Santa Fe de Bogotá como uno de los centros principales en la vida colonial americana. El Virreinato de Nueva Granada se sacude, al igual que todas las colonias españolas, con los vientos de independencia que las recorre durante los primeros años del siglo XIX, culminando con la definitiva derrota de los realistas en 1819, proclamándose la República de la Gran Colombia que comprendía los departamentos de Cundinamarca, Venezuela y Quito, con

² Rodolfo Barbacci, *Diccionario Biográfico Musical Peruano*. Esta, y la referencia del periódico *Arequipa*

capital primero en Cúcuta, y poco después trasladada a Bogotá. Los años que siguen son de enfrentamiento entre sectores que provocará el desplome del proyecto bolivariano de una América unida, cuando en 1829 y 1830 Venezuela y Ecuador deciden su separación y constitución como estados soberanos.

La historia política colombiana sigue turbulenta, como República de Nueva Granada desde 1832, como los Estados Unidos de Colombia a partir de 1863, y finalmente como la República de Colombia desde 1886.

Santa Fe de Bogotá, despertada de su letargo colonial entre este fárrago de acontecimientos, se da tiempo también para desarrollar una actividad musical.

Según la crónica de *Juan Crisóstomo Osorio Ricaurte* en sus *Apuntes sobre la historia de la música colombiana*³, encontramos las figuras de dos guitarristas de estos años, *Francisco Londoño* y *Nicomedes Mata Guzmán* Según dice Osorio:

"La guitarra de Londoño no será olvidada nunca, y sus sentimentales composiciones se ejecutarán aquí mientras haya guitarristas que las conozcan. Compuso varias obras, casi todas para guitarra, algunas de las cuales están publicadas en el Neogranadino. Colaboró con Joaquín Guarín en la escuela de música fundada por éste, en la cual se enseñaba piano, guitarra y canto".

Otro dato que de él poseemos es que fundó una Academia Musical con un importante músico colombiano, *Eugenio Pereira Salas* (1823-1853).

Acerca de *Nicomedes Mata Guzmán*, según de lo que de él se relata, habrá sido un espectacular intérprete, porque:

"...reproducía en las cuerdas de su instrumento el canto de las aves, los ruidos de la naturaleza, los efectos polifónicos de la banda militar, el silbido de las balas en el combate, el toque de la corneta y del tambor, el lamento de los heridos".

Pero ante tal maestría cinematográfica se nos aclara que:

"Con su guitarra animaba las fiestas familiares y daba serenatas"

Libre, fueron proporcionados por el guitarrista peruano Octavio Santa Cruz.

³ Juan Crisóstomo Osorio Ricaurte (1863-1887). *Apuntes sobre la historia de la música colombiana. Repertorio colombiano*, vol. IV, Setiembre de 1879, págs. 161-168.

Sin embargo no habrán sido pocos sus seguidores pues:

"...la manera tan admirable como ejecutaba su instrumento le valió el apodo de 'Divino'".

No sólo era cuestión de impresionar al auditorio ya que, según nuestro cronista:

"...dejó bambucos y vales de alta inspiración como *El Capotico*".

Pero he aquí, como una anticipación de la banda sonora de algún film bélico:

"Su composición *El 4 de Diciembre de 1854* es una obra onomatopéyica que reproduce los ruidos del vivac."

Sin duda el músico más importante que tuvo Colombia en sus primeros años de vida independiente fue *Enrique Price*, de origen inglés, fundador de la Sociedad Filarmónica de Bogotá y de la Escuela de Música inaugurada en 1847. Nació en Londres el 5 de Mayo de 1819, y aunque su oficio fue el de director orquestal, pianista, compositor y docente musical, en su labor aparece también la guitarra. En efecto, en el catálogo de sus obras, hecho por su hijo, aparece como fechada en 1842 una composición para guitarra, *El Recuerdo*, y de 1850 es una colección de vales dedicados a sus alumnos *G.W. Powed* y *L. Jessup* para violín, cornetín, guitarra, alto y piano.

Price vivió en su infancia y juventud, antes de ir a Bogotá, en Nueva York. Sintiéndose enfermo, volvió a esa ciudad para hacerse atender su dolencia. Allí murió, a los 44 años, el 12 de Diciembre de 1863.

El nombre de otro guitarrista colombiano nos proporciona Perdomo Escobar en su valioso libro sobre la historia musical de su país ⁴. Se trata de *Toribio Pardo*, de quien como único dato biográfico se dice que es natural de la ciudad de Santa Fe de Antioquía, y como comentario que era buen guitarrista y compositor.

Por último, aunque posterior a los recién mencionados, es *Diego Fallon* (1834-1905), quien a sus múltiples oficios como los de poeta, matemático y músico unía su habilidad

⁴ José Ignacio Perdomo Escobar, *Historia de la Música en Colombia*, Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, Bogotá, 1945.

como ejecutante de la guitarra. También componía, pero no sabemos a ciencia cierta si habrá dedicado alguna obra a este instrumento.

El año de 1822 es de particular importancia para la actividad musical, y la guitarra en particular, en Buenos Aires. Ese año arriba a esta ciudad procedente de Europa, después de haber hecho escalas en Río de Janeiro y Montevideo, el genovés *Esteban Massini* (1788-1838). En la capital uruguaya da un concierto en junio de ese año junto al célebre violinista *Massoni*, su compañero de viaje, figurando en el programa "*un dúo de guitarra y clarinete de la composición de Massini*", "*Un dúo de guitarra y violín*", y "*Unas variaciones de guitarra del maestro Carulli*", entre otras obras.

Al llegar a Buenos Aires, en Octubre de 1822, publica avisos ofreciendo sus servicios como profesor de guitarra. Además de dominar este instrumento, era también ejecutante y maestro de flauta, clarinete y flageolet doble.

Massini tiene una destacada actuación en el ámbito musical de Buenos Aires, desde su llegada en 1822 hasta su muerte en 1838, formando una cantidad de discípulos que enriquecerán la vida musical porteña. Dejó varias composiciones, algunas con intervención de la guitarra, como la pieza que figura en un cancionero recopilado por *Wilde*, de 1835, con el título *El Desamor*. Su obra más importante para la guitarra es un *Gran Rondó para guitarra y orquesta*, pero esa partitura se ha extraviado.

El 27 de Julio de ese mismo 1822 ocurre otro acontecimiento importante: se inaugura la Academia de Música, fundada por otro italiano llegado a Buenos Aires dos años antes, en Abril de 1820, *Virgilio Rabaglio*, dibujante, pintor, arquitecto, músico, en síntesis "Profesor de Bellas Artes", como él mismo gustaba llamarse. Dedicado a la docencia, dando lecciones de guitarra, violín, piano, canto, y también de dibujo, en su "Escuela de Música y Dibujo", continuó en esta actividad durante muchos años. Al concierto inaugural de su Academia de Música del 27 de Julio de 1822, siguió otro, el 3 de Agosto, figurando en el programa entre otras obras un *Dúo de guitarra y forte-piano*, de *Carulli*. En el tercer concierto, realizado el sábado 17 de Agosto, se incluye un *Cuarteto de guitarra*, de *Carulli*.

Virgilio Rabaglio se nos presenta también como compositor con un Album de 36 canciones, divididos en 6 libros con acompañamiento de guitarra o piano, publicados en 1835, además de otras canciones con diferentes títulos.

Es posible que en ese año de 1822, el muy famoso *Ferdinando Carulli*, uno de los guitarristas más aclamados en el París de entonces, haya visitado el Plata. Así lo afirma el investigador *Cédar Viglietti*⁵, aunque esta noticia no la hemos podido confirmar.

A los conciertos organizados por Rabaglio se suceden los que organiza la Sociedad Filarmónica al año siguiente, donde volvemos a encontrar el *Dúo de guitarras con forte-piano de Carulli*, ejecutado en el programa del 4 de Agosto de 1823, el *Cuarteto de guitarras de Carulli*, junto a un *Cuarteto de guitarras con piano de Haydn*, el 17 del mismo mes, y el 23 de Octubre un concierto de *Esteban Massini*, acompañado entre otros por el pequeño *Juan Pedro Esnaola*.

A esto debemos agregar la inauguración, el 1º de Octubre de 1822, de la Escuela de Música y Canto que atienden el presbítero *José Antonio Picassarri* y su sobrino *Juan Pedro Esnaola*, donde el primero:

"...se propone dar por sí mismo lecciones de canto y piano, y proporcionar maestros a los que, después de poseionados en los principios de la música, quiera dedicarse a otros instrumentos",

Según dice el anuncio publicado en *El Argos* del 18 de Setiembre de 1822.

Sin duda, una intensa actividad musical y artística es la que se empieza a desarrollar en Buenos Aires. No es casual que así suceda. Detrás de esto está la acción de gobierno, inteligente y progresista, de Bernardino Rivadavia, que desde el Ministerio de Gobierno que le confiara Martín Rodríguez, está impulsando una política de reformas y acción cultural de gran importancia. Política que continuará cuando en 1826 asuma como primer Presidente de la Argentina.

La vida social en la ciudad tiene en las reuniones de salón a una de las manifestaciones culturales principales. Pocos son los entretenimientos que existen en estos poblados por entonces de escasas dimensiones, sumidos en el aislamiento que imponían las distancias. En las casas de familia se reúnen señoritas y señoras, caballeros maduros y jóvenes en tertulias donde entre la música de un pianoforte, una guitarra, el canto, se conversa amablemente, se baila el minuet, la contradanza, el vals. De vez en cuando aparece algún extranjero que por destacarse de las amistades rutinarias, suele ser el centro de atención, especialmente de las señoritas, desbordantes de atenciones y cumplidos hacia

⁵ Cédar Viglietti, *Origen e Historia de la Guitarra*.

el recién llegado. Entre los jóvenes se comentan las ideas que llegan de Europa, particularmente de aquella Francia revolucionaria. Enciclopedismo, librepensadores, racionalistas, sansimonianos, el naturalismo de Rousseau, son algunas de las posiciones que se discuten y brindan tema alrededor de los cuales giran las conversaciones, para espanto de algún nostálgico del tranquilo pasado colonial, cuando lo único admitido, permitido y reconocido era lo que decía la monarquía española. Paradójicamente, fue durante el reinado de Carlos III que estas nuevas ideologías se abren curso en las colonias americanas, con la influencia del conde de Floridablanca y esa concepción política que fue el "despotismo ilustrado".

Algunos de estos salones fueron famosos, como el de Mariquita Sánchez, donde se cantó por primera vez el Himno Nacional Argentino, o el de Marcos Sastre, donde se reunían Pueyrredón, Albarelos, Wilde y otros, planteando en sus reuniones por primera vez la necesidad de dar a la música un contenido nacional.

Entre los jóvenes participantes de esas reuniones hay quienes van a París a estudiar, a completar su formación, abrevando en las nuevas ideas que allí fermentan. Como *Esteban Echeverría* y *Nicanor Albarelos*, que tienen relación con el tema de nuestro estudio.

Corre el año de 1830, Rosas ha tomado el gobierno de Buenos Aires con plenos poderes; de las Provincias Unidas del Sur poco es lo que quedan de unidas, debatiéndose en la convulsión de guerras montoneras entre caudillos que defienden los intereses de sus feudos. En ese momento de chuzas y lanzas llega, después de haber pasado cinco fructíferos años en París, el joven *Esteban Echeverría* (1805-1851). En su mente bullen las ideas socialistas de Saint-Simon, y en ese ambiente hostil a cualquier forma de pensamiento escribe y publica sus primeros poemas, primero en periódicos, y luego en 1832 su primer obra importante: *Elvira o la Novia del Plata*, que significa la irrupción del Romanticismo en las letras sudamericanas. Luego vendrá su primer libro de poemas: *Los Consuelos*, en 1834.

Su discípulo y amigo, *Juan María Gutiérrez* nos da un testimonio elocuente y valioso en el prólogo que le escribe a la edición del *Dogma Socialista* de su maestro, acerca de aquellos años pasados en París. Por su belleza literaria, donde es fácil reconocer su inclinación romántica, y su valor histórico, transcribimos esos párrafos relacionados con el tema que nos ocupa:

"Fácil es imaginar que esa sombra que entristece el espíritu del expatriado y ae llama nostalgia, debía interponer de cuando en cuando su desaliento entre los ojos enternecidos y el libro de nuestro estudiante, especialmente en esas largas horas de nieve de invierno europeo en las cuales hasta la llama del hogar habla de la melancolía y despierta el deseo de gozar del sol. Pero en esos momentos, un amor concebido en la patria, una predilección nacida con él y convertida en hada benéfica llegaba a disipar aquella sombra o a colorirla con los tintes azules del cielo ausente.

Esa hechicera era su guitarra, su 'fiel compañera', la que según sus propias expresiones alejaba con sus sonidos las fieras que le devoraban el pecho. Sin duda esa guitarra había sido llevada muchas veces como un delito, bajo la capa del hijo del Alto y sonado acompañando el cielito en los bailes equívocos y ultrafamiliares de los suburbios del Sud en la primera juventud de nuestro poeta. Pero esa guitarra de pacotilla, de cuerdas y bordonas compradas al menudeo en la esquina de 'Almandos' o en el almacén de 'Losano', había pasado a ser una vihuela de las fábricas de Sevilla o Cádiz, un verdadero instrumento gobernado por manos adiestradas bajo la dirección de profesores afamados.

Echeverría se preciaba de pertenecer a la escuela del maestro Sor, y de interpretar con inteligencia la más sabia de Aguado, escrita especialmente para el diapasón de la vihuela.

Pero más que al gusto ajeno debía al suyo propio y a la delicadeza de sus sentidos, el encanto con que pulsaba aquel instrumento que pocas personas le vieron en la mano, porque la reservaba exclusivamente para su propia alma. Los que hemos oído los arpegios que brotaban de sus dedos al recorrer las cuerdas de su guitarra, podemos comprender como ese instrumento era a la vez su consuelo, su inspirador y el consejero de esa vaga y ondulante armonía melancólica que sombrea la mayor parte de las poesías fugitivas de Echeverría".

Si bien había estudiado con los mejores maestros, como Sor y Aguado, no existen mayores referencias sobre su posible actividad con la guitarra en el Plata. El mismo Gutiérrez nos dice que pocas son las personas que pudieron escucharle, de manera que muy escasa fue la influencia que pudo haber ejercido en su medio. Limitándose a tocar en su intimidad, no dejando ninguna creación musical propia, y contando solamente con el comentario de nuestro cronista Gutiérrez, concluimos que ella no pasó de una afición personal, sin dejar huellas de su paso, con una introversión que es de lamentar.

Amigo personal de Echeverría fue *Nicanor Albarelos* (1810-1891). Como él, se dirige a París. Allí se gradúa de médico y también aprende los secretos de las escuelas de los grandes maestros de la guitarra. A su regreso comparte el ejercicio de su profesión con su afición a la guitarra, animando las tertulias y participando con su amigo de esas fraternales reuniones entre charlas y discusiones políticas, estéticas y literarias.

Pero son años duros para los intelectuales progresistas. La reacción feudal encarnada por el "Restaurador" Rosas es enemiga del ideario burgués revolucionario. Ideas que habían conducido ese salto histórico de la Revolución de Mayo. La actividad de las tertulias, de los salones literarios, son perturbadas por la policía. Para los jóvenes pensadores se hace peligroso vivir en Buenos Aires, y toman el camino del exilio. No demasiado lejos, ya que hay que hacer frente a la reacción. Hay que seguir luchando para su derrota que, aunque Echeverría no podrá verlo, finalmente se producirá con la estrepitosa caída del régimen rosista un año después de su muerte.

Y así, los dos amigos cruzan el Río de la Plata, radicándose en Uruguay, primero en Colonia y después en Montevideo. Echeverría escribe en esta época un extenso poema que titula precisamente *La Guitarra*.

El 25 de Febrero de 1842 se realiza un concierto en Montevideo donde se presenta Nicanor Albarellos como el Dr. Albarellos, colaborando "como proscrito argentino". Toca allí dos obras propias, unas *Variaciones de fandango* y *Variaciones de cielito para guitarra con acompañamiento de orquesta*. Ninguna de estas partituras ha llegado a nuestros días.

De regreso de su exilio, una vez que en Buenos Aires ha cambiado el clima político, reabre en su casa de Olivos, conocida como la Quinta de Castro, la actividad de un salón artístico, famoso por ser la guitarra y el canto los centros de interés. Allí, este hombre de gran estatura y rengo al caminar, le enseñará muchos de los aires populares a *Francisco Hargreaves*, precursor del nacionalismo musical en la Argentina. También allí el ilustre músico y guitarrista uruguayo *Fernando Cruz Cordero* dará a conocer algunas de sus obras.

Otro guitarrista-compositor coetáneo fue *Salustiano Zavalía*, nacido en Tucumán, Argentina, el 8 de Junio de 1808. Hizo su formación musical en Córdoba bajo la guía del maestro *Cambeses*, quien fuera maestro también de *Amancio Alcorta*. Compuso obras para guitarra y para flauta y guitarra, hoy extraviadas. Fue diputado por su provincia en el Congreso General Constituyente de 1853. Vivió algún tiempo en Buenos Aires. De regreso a Tucumán murió el 16 de Enero de 1873.

Según las crónicas de la época era común en las tertulias escuchar a las damas cantar alguna canción acompañada por el piano y también por una guitarra. La combinación de la voz con el piano y la guitarra era una forma acostumbrada, incluso en aquellas piezas

concebidas originalmente con el acompañamiento de piano sólo, se le agregaba una guitarra.

En el archivo de la Iglesia de San Francisco, en Montevideo, existe un álbum titulado: *Canciones / con acompañamiento de/ Guitarra y piano / de José Antonio de Castro*, de 1843, constituido por 79 piezas para esa formación: canto, guitarra y piano. Se tratan en realidad de transcripciones de dos colecciones rioplatenses y una española de canciones para canto y piano, donde *José Antonio de Castro* hizo solamente de copista, agregándole como cosa propia la parte de guitarra, que no hace más que doblar el bajo del piano, así lo afirma el musicólogo uruguayo *Lauro Ayestarán*⁶.

Francisco José Debali es el primer compositor que profesionalmente actúa en Uruguay. Es autor de su Himno Nacional y de una larga lista de obras donde demuestra cabalmente su conocimiento del oficio. Fue Maestro Mayor de las Guardias Nacionales, siendo precisamente composiciones y arreglos para bandas lo que constituye el grueso de su producción. Dominaba varios instrumentos de viento, sobresalía especialmente como excelente clarinetista. Nació en Hungría en 1791. Hacia 1838 llega a Montevideo, después de una dilatada actuación en Europa, principalmente en Italia. En estas nuevas tierras se afincará muriendo en 1859.

Su importante archivo musical, conservado cuidadosamente, fue revisado y analizado por *Lauro Ayestarán*. En su libro sobre la música en el Uruguay⁷, hace una lista completa de sus obras donde figuran tres que incluyen a la guitarra. Con el número 24 figura un *Dúo para flauta y guitarra*, con el número 25 un *Trío para violín, clarinete y guitarra*, cuyo primer movimiento reproduce en dicho libro⁸, y con el número 109, un *Vals para flauta, violín, violoncello y guitarra*.

El *Dúo* es una versión para flauta y guitarra de los tres primeros movimientos del *Trío*.

El *Trío* es una obra importante, extensa, que revela el dominio en el manejo armónico, aunque no tiene un gran desarrollo contrapuntístico, pero no olvidemos que ello es consecuencia más que nada de las pautas estilísticas en que se mueve *Debali*. Consta de

⁶ *Lauro Ayestarán, La Música en el Uruguay*, Ed. SODRE, Montevideo, 1953.

⁷ Ob.cit.

⁸ Ob. cit. pág. 659.

siete movimientos en diferentes tonalidades, pero concebidos como una obra integral. El esquema es el siguiente:

1. *Andante - Allegro* en La Mayor; 2. *Adagio - Allegro* en Re Mayor; 3. *Andantino - Allegro* en La Mayor; 4. *Moderato* en Re Mayor; 5. *Moderato* en Sol Mayor; 6. *Largo* en Do Mayor; 7. *Allegro* en Sol Mayor.

Según dice Ayestarán:

"El tratamiento instrumental si bien no es muy rico, ostenta una fuerte coherencia: el violín en todos los casos conduce la línea melódica, el clarinete, instrumento favorito de Debali, en los dos primeros movimientos desarrolla un 'bajo albertino', en los dos subsiguientes se mueve en arpeggios y en los tres últimos ya dobla la melodía al unísono, a la octava o a la tercera, ya formula un acompañamiento, articulando el acorde en bajos de Alberti o en arpeggios; la guitarra puntea dibujos similares a los del clarinete o bien ataca el acorde en trémolos y arpeggios o lo divide entre el bajo que hacen las bordonas y el acorde de tres notas que realizan las tres cuerdas agudas".

El criterio de Debali fue el de llevar una melodía realizada por el violín, con un acompañamiento armónico ejecutado por los otros dos instrumentos. Un detalle curioso lo representa el tema del primer y tercer movimiento, notablemente similar, según el criterio de Ayestarán, con el del *Andante Sostenuto* de la primer *Serenata para violín y guitarra* de Carulli.

"...aunque sin la riqueza tonal ni la invención armónica de este espléndido compositor italiano, maestro de la guitarra de todos los tiempos".

Según él dice.

En el aspecto formal, todos los números tienen una construcción simple, similar a la del primer movimiento. En éste se presentan dos partes indicadas como *Andante* la primera, que abarca tres secciones de ocho compases cada una, la primera en la tónica (A), la segunda en la dominante (A'), y la tercera en la tónica nuevamente (A). La segunda parte, indicada como *Allegro*, con tres secciones también, e igualmente de ocho compases cada una tienen el mismo esquema: tónica, dominante, tónica (B - B' - B).

Como conclusión, Ayestarán afirma:

"El trío de nuestro compositor representa, de todas maneras, un trabajo de fino trazo dieciochesco, y la amalgama instrumental suena deliciosamente, con vetusto aire de antigua música de cámara".