

Práctica y creación musical femenina en Santiago de Chile a mediados del siglo XIX. El caso de Delfina Pérez

Female musical practice and creation in Santiago de Chile in the mid-nineteenth century. The case of Delfina Pérez

Fernanda VERA MALHUE

Universidad de Chile
fdavera@uchile.cl

Resumen: Durante la segunda mitad del siglo XIX la creación y la práctica musical de repertorio de salón en contextos privados fue una actividad considerada como apropiada para la expresión artística de las mujeres burguesas de la época. En tanto prácticas, dialogaron con la literatura y la poesía y formaron parte del mismo modelo de educación ilustrado y moderno, y encontraron su lugar de expresión en el espacio semipúblico del salón.

El presente artículo busca poner en duda que Delfina Pérez fue el seudónimo artístico de Delfina de la Cruz, una mujer música chilena que vivió a mediados del siglo XIX. Mediante una revisión crítica de la prensa de la época, de las partituras conservadas en distintos archivos más el análisis de la historiografía musical que la menciona es que este artículo busca entregar las pruebas suficientes que permitan afirmar que a mediados del siglo XIX existieron en Chile dos mujeres llamadas Delfina que interpretaron y compusieron música bajo los cánones de la época. De manera específica, se busca visibilizar a Delfina Pérez como una mujer música y compositora profesionalmente activa durante casi toda la segunda mitad del siglo XIX.

Palabras clave: Delfina Pérez; compositora chilena; música de salón; creación musical.

Abstract: During the second half of the 19th century, music creation and musical practice of salon music, in private contexts, was a common activity. It was also considered appropriate as a form of artistic expression for bourgeois women of the period. In their practice, women sustained a dialogue with literature, poetry and other forms of education, in a context of modernity, and of expression in a semi-public space, the salon.

In this paper, I study a specific case of one of those women, Delfina Pérez. In

Fernanda VERA MALHUE

Práctica y creación musical femenina en Santiago de Chile a mediados del siglo XIX. El caso de Delfina Pérez

Sur y Tiempo. Revista de Historia de América, N°6, julio-diciembre 2022, pp. 87-109.

ISSN 2452-574X

DOI: 10.22370/syt.2022.6.3347



Chilean historiography, Delfina Pérez is considered the pseudonym of Delfina de la Cruz Zañartu, who was also a pianist and composer. However, I present evidence to consider they are two different women, of very different character. Delfina de la Cruz Guzmán was the wife of a Chilean president, and thus this paper helps situate Delfina Pérez in her own terms, as a woman and professional composer, who was active for decades during the second half of the century.

Keywords: Delfina Pérez; Chilean composer; salon music; music composition.

1. Introducción

La historiografía de la música chilena ha afirmado que Delfina Pérez fue el seudónimo artístico de Delfina de la Cruz Zañartu sin que hayan existido visiones disidentes al respecto.

El presente artículo tiene como objetivo principal entregar las pruebas suficientes que permitan poner en duda esa afirmación y plantear la posibilidad de que hayan existido dos mujeres llamadas Delfina que crearon música de salón en la misma época y para el mismo público. Consideramos relevante sacar a una de ellas, Delfina Pérez, de la invisibilidad y sustentar historiográficamente esta hipótesis mediante la revisión crítica tanto de la prensa de la época, como de las partituras que se han conservado en distintos repositorios, las cartas personales y la revisión de fuentes de archivo manuscritas.

Esta propuesta se estructura en cuatro secciones. La primera desarrolla una contextualización de la educación musical femenina a mediados del siglo XIX; la segunda, da cuenta de la revisión de la historiografía existente al respecto; la tercera, muestra el análisis crítico de la prensa de la época que contiene el catálogo de sus obras y, por último, una sección de reflexiones finales.

2. La educación musical femenina a mediados del siglo XIX

La educación de las élites en general y la formación musical femenina en particular, durante el siglo XIX en Chile y más ampliamente en Latinoamérica fue una de raigambre conservadora y católica y estuvo centrada en entregar aquellos conocimientos que fuesen necesarios para el buen funcionamiento del hogar. Entre los contenidos se contaban el catecismo, literatura, gramática, aritmética, idiomas y labores de mano, que se complementaban con las artes de agrado: música y pintura (Arcos, 2016: 60-61). De acuerdo con el discurso liberal ilustrado de la época, válido para el contexto chileno, una madre letrada promovería una formación de ciudadanos útiles para la patria, lo que se constituyó en el ideal de la “madre republicana” (Arcos,

2009: 13).

Un resumen de este ideario lo encontramos en el libro *Cartas sobre la educación del bello sexo por una Señora Americana* editado en Londres por Ackerman en 1828¹. Su objetivo era formar:

Una muger amable, templada, modesta, que inspecciona, y dirige todas las operaciones de su familia, que educa a sus hijos, y hace feliz al compañero de su suerte, si además de estas prendas esenciales, sabe tomar parte en una conversación interesante, dibujar con gusto y correccion, cantar con alma y metodo, y descifrar en el piano una sonata, reúne todo cuanto puede atraerle el respeto, y el cariño; todo lo que satisface al alma y recrea, y distrae la imaginación. Con esta variedad de recursos puede aligerar el peso de sus males, suavizar el rigor de las obligaciones, dar nuevos atractivos a la vida doméstica, y hacer durable e irresistible su imperio (74).

En cuanto a la enseñanza musical, esta se iniciaba en el hogar y luego continuaba bajo la supervisión de un profesor particular o en los colegios de señoritas². Según la metodología de la época abarcaba de manera conjunta canto, piano, armonía y composición. Este tipo de formación era una continuidad del estilo *Ancient Regime* pues la formación curricularizada se impondrá lentamente durante la segunda mitad del siglo XIX especialmente en los conservatorios. Desde sus inicios, esta formación se vio unida a las clases dominantes como símbolo de prestigio basado en la capacidad de ostentar, por una parte, un poder adquisitivo que les permitía el acceso, tanto a clases pagadas con maestros extranjeros –lo que posibilitaba la práctica musical misma y la lectura de partituras– y, por otra parte, lucir objetos suntuarios importados como instrumentos, partituras y manuales de música. Además de esto, la educación musical tenía fines de esparcimiento y les permitía a las mujeres participar activamente de veladas familiares, tertulias y salones, así como acompañar el baile en contextos privados de esparcimiento. En este sentido, la práctica y creación musical

¹ La versión digital que yo revisé corresponde a un ejemplar resguardado en la Biblioteca Nacional de España. Sin embargo, puede haber circulado en Chile puesto que en la primera página de la contratapa presenta dos inscripciones manuscritas una de ellas dice “J. Zamudio 1969” y la otra “obra de J. J. De Mora”, esto pudo haber significado que el ejemplar perteneció al bibliófilo chileno José Zamudio y anteriormente pudo haber pertenecido a José Joaquín de Mora. Además, la propia edición nos indica circulación en Argentina y también sé que existió una edición posterior en Caracas. Posteriormente en 1833 hubo en Caracas una segunda edición por Tomás Antero.

² En el caso de la enseñanza musical femenina en establecimientos de élite las primeras referencias las podemos encontrar en dos colegios de la época. En colegio de Fanny Delaneux que en 1828 incluyó el estudio del clavecín y el canto a cargo de Federico Wulfing (Labarca, 1939: 91) y el colegio Versin que en su entrega de premios de 1832 incluyó música vocal e instrumental interpretada por las alumnas, ambas materias a cargo de José Bernardo Alzedo.

constituyeron un medio de expresión “autorizado” para las mujeres burguesas dentro de la sociabilidad ilustrada del salón y fue uno de los puntos de partida para la creación de figuras autoriales femeninas (Vera, 2019: 14). Entre los campos creativos “permitidos” para ellas, puedo mencionar la escritura de novela folletín y de poesía; y la interpretación y creación de música de salón. Esto explica, en parte, que un importante número de mujeres de élite, se sintiesen motivadas a publicar sus creaciones. Al respecto, Eugenio Pereira señala: “La enseñanza del canto alcanzó pareja difusión que la del piano en las altas clases sociales y unida al estudio de la teoría, produjo una curiosa generación de compositoras femeninas en Chile” (1957: 105). Por otra parte, también explica los vínculos que se dieron entre estas mujeres creadoras, como por ejemplo la estrecha relación de amistad entre Mercedes Marín e Isidora Zegers, entre Quiteria Vargas y las hermanas Tagle (ambas músicas) o bien la doble dedicación de Maipina Barra a la enseñanza y creación musical y a la escritura. Esta relación venía dada por el tipo de educación recibida por las mujeres burguesas, donde los géneros creativos permitidos para ellas eran acotados, tanto en tipo como en extensión y temáticas. Por esta razón postulo que el origen de la creación femenina del período, tanto literaria como musical, puede ser analizada en relación bastante estrecha, como productos distintos dentro de un mismo proceso y contexto sociocultural.

Para el caso europeo, Kenny y Wollerston señalan que ya en el siglo XVIII se evidenció una reestructuración de la unidad familiar donde las creaciones femeninas ocuparon un rango inferior dentro de las producciones artísticas. A medida que los roles de género se definieron con mayor claridad, se asignó a cada uno de ellos comportamientos particulares que terminaron por condicionar sus esferas de actividad. Las mujeres, “criaturas de la naturaleza”, se asociaron cada vez más con el cuerpo, las actividades domésticas y las artes “menores” mientras que los hombres se asociaron con la racionalidad, la cultura y el arte “elevado”.

Dentro del ámbito de la composición en el contexto europeo occidental, Katharine Ellis señala que, si bien las mujeres no pudieron desarrollarse profesionalmente, ya que no tuvieron oportunidades reales para capacitarse en ese ámbito, sí lograron desenvolverse como compositoras de formas menores (1997: 353). Esa perspectiva se puede extrapolar perfectamente para el caso latinoamericano. También la historia de la interpretación estuvo marcada por la diferencia de género. Al respecto la misma Ellis pone como ejemplo de este problema el surgimiento de “Pianistas de Concierto” en París para 1840, y cómo este hecho generó críticas centradas en nociones conflictivas en torno al cuerpo, a los géneros musicales escogidos, y los niveles técnicos de logro en la interpretación. Lo que incomodó a los hombres fue el despliegue “público” de un logro doméstico femenino como era tocar el piano (Ellis, 1997: 356).

Si bien estas afirmaciones son parcialmente ciertas para las mujeres

latinoamericanas, puesto que a diferencia de las europeas ellas no presentaron un desarrollo de grandes “carreras” como intérpretes, es posible destacar su participación como músicas “aficionadas”, como es el caso de Delfina Pérez, cuyas particularidades se presentarán más adelante. Para comprender esta diferenciación es importante establecer que el concepto de músico durante el siglo XIX era muy distinto al que conocemos hoy. Se distinguía de manera tajante entre el profesional y el aficionado, donde el profesional era quien vivía de su trabajo, interpretaba diversos instrumentos, componía repertorio funcional, ejercía la docencia y participaba de conciertos con fines de subsistencia. En consecuencia, este tipo de músico formaba parte de un estrato social distinto del burgués. A diferencia de este, el aficionado era quien, gracias a su formación, realizaba las mayorías de las funciones del profesional, pero no requería ni utilizaba dicha práctica para ganarse la vida, superando con creces el número de los profesionales y formando parte de las clases más acomodadas de la sociedad.

Dentro de la categoría de “aficionados” es donde podemos encontrar a las mujeres de élite, quienes se exponían en contextos semipúblicos sólo con fines de beneficencia y en contextos protegidos de su propio círculo social. Sin embargo, excepcionalmente, era posible que en caso de que la mujer de élite quedara sin medios de subsistencia, se ganase la vida de una manera digna haciendo clases de música tal como señala Mercedes Marín en su “Plan de estudios para una niña”:

El aprendizaje de la música o del dibujo debe entrar como un bello adorno en la educación. Es preciso observar la disposición de la niña en la elección de la habilidad que deba adquirir, i mirar que la excesiva afición a estas cosas no la distraiga de otras más importantes, ni perjudique su moral, inspirándole las pretensiones de la vanidad. No obstante, un talento músico bien adquirido i llevado a la perfección suele ser un recurso en una situación triste; i por tanto no se debe omitir perfeccionarlo cuando hai medios i disposiciones aventajadas (1892: 515)³.

Un exceso de educación musical también conllevaba riesgos, sobre todo el de descuidar las labores del hogar y ser consideradas mujeres públicas, ya que se consideraba que eso incidiría en el desmedro del honor familiar, de acuerdo con lo planteado por Yael Bitrán para el caso mexicano (2013: 132). En ese sentido, aquellas mexicanas con excesiva afición a la música recibían la denominación de “filarmónicas”, porque no hablaban “de cosas de cocina ni de aptitud doméstica, porque es forzoso descuidar todo lo que no tiene que ver con la solfa [...]” (Bitrán, 2013: 128).

³ Este fue el caso de Maipina de la Barra. Si bien este libro es de 1892, Amunátegui piensa que Mercedes Marín debió haber escrito este plan de estudios antes de 1840, por las referencias bibliográficas incluidas en él.

3. Los antecedentes que nos entrega la historiografía de la música

Mi objetivo es plantear y sustentar la siguiente hipótesis: a mediados del siglo XIX en Chile existieron dos mujeres llamadas Delfina, ambas músicas y creadoras y que, por diversas razones, la figura creativa de una de ellas terminó por difuminar completamente a la otra.

De quien más noticias se tiene es de Delfina de la Cruz Zañartu, mujer vinculada, tanto por lazos sanguíneos como políticos, con la alta aristocracia penquista. Es sabido y repetido por toda la bibliografía que fue hija del general José María de la Cruz y de Josefa Zañartu Trujillo. Nació en Concepción el 24 de febrero de 1837 y murió en Santiago el 8 de mayo de 1905 (Margaño, 2017: 5). Los antecedentes de su educación son difusos, pero podemos suponer que estuvo de acuerdo con el ideal ya mencionado para una señorita de clase acomodada. Vivió su juventud en Concepción y en algún momento de ese período fue alumna de Inocencio Pellegrini⁴. En noviembre de 1855, a la edad de 18 años, contrajo matrimonio con Aníbal Pinto, junto con quien fue madre de 7 hijos⁵. De su trayectoria pública se cuentan anécdotas que la describen como una esposa abnegada y activa en su rol de primera dama de la nación durante el período de 1876 a 1881. Eugenio Pereira Salas, la describe como “distinguida dama de la sociedad [...]. Mujer culta y refinada, organizadora de interesantes veladas musicales” (1978: 102).

Para el caso de Delfina Pérez la historia es muy distinta, y no tenemos más que algunos datos biográficos que señalaremos posteriormente. Comenzaremos por establecer cuándo la historiografía de la música habla de “Delfina Pérez” para distinguirla de la otra Delfina, ordenando las menciones en orden cronológico.

El primero en dar cuenta de ella fue Ramón Laval en su *Bibliografía* quien menciona su valse *La Flor del Alma*, editado por la litografía Guzmán en Santiago en 1886 (1898: 60).

Posteriormente, Eugenio Pereira la menciona en tres oportunidades distintas en su *Historia de la Música en Chile 1850-1900* (1957). Primero la incluye como parte de un grupo de estudiantes, todas intérpretes y creadoras que Giovanni Bayetti presentó en público en 1853. Allí encontramos, además de Delfina Pérez, a Eleonora Pérez, Benigna Goicolea, María Luisa Prieto, Amalia Tagle, Carmen Ovalle y María Luisa Correa de Tagle. Esta última cantante fue considerada por el mismo autor como “la primera mujer de la sociedad chilena que abrazó la carrera artística” (1957: 107).

Es interesante centrarse en ese grupo de señoritas y señoras que mantuvieron a través de los años, diversos vínculos familiares y sociales entre sí, además de

⁴ <http://www.italianosenchile.cl/personalidades-stgo/pellegrini.html>. Consultado el 20 de mayo de 2018.

⁵ Hemos decidido no ahondar en las vinculaciones políticas y familiares más que con fines de contextualizar y sustentar la hipótesis presentada en este artículo.

compartir el haber sido alumnas de Bayetti. Por ejemplo, Amalia Tagle era cuñada de María Luisa Correa de Tagle, y estas dos últimas fueron amigas de Delfina Pérez, según se evidencia en las dedicatorias que Pérez le hizo en algunas de sus piezas, y en que María Luisa Correa las interpretó en público en distintas ocasiones según se consignó en la prensa de la época⁶.

La segunda vez que Pereira habla de Delfina Pérez fue en el contexto de la descripción de un concierto bajo la dirección de Isidora Zegers, realizado a principios de enero de 1859 en beneficio de la Casa de María donde ella participó como intérprete (1957: 118).

En la tercera mención que hace Eugenio Pereira sobre D. Pérez, ya la relaciona con Delfina de la Cruz y es aquí donde se produce la primera alusión al seudonimato. Delfina Pérez fue alumna de Bayetti, y así sale mencionada en la página 105 del mismo libro (1957). Por otra parte, Delfina de la Cruz (1837-1905), y de acuerdo con el mismo Pereira, formó parte del grupo de estudiantes de Inocencio Pellegrini: “Entre sus alumnas gozaron de prestigio Delfina de la Cruz, hija del candidato liberal José María de la Cruz, el candidato liberal de la juventud romántica de 1850, que casara más tarde con Aníbal Pinto... (1957: 368)”.

La mimetización entre ambas Delfinas se produce en el párrafo inmediatamente posterior: “*Conocida en los círculos intelectuales bajo el pseudónimo de Delfina Pérez*, sus composiciones de tipo filarmónico y sentimental brotaban espontáneamente de su imaginación de mujer culta y refinada. Sus primeras obras fruto del entusiasmo juvenil fueron *La Noche*, redowa para piano y *La Estrella de la tarde*, polka de salón”⁷ (1957: 368).

Evidentemente no se cita ninguna fuente que avale esta figura de seudonimato. El resto de la reseña, en la misma página, confunde aún más ambas figuras, asignando a Delfina de la Cruz la obra de Delfina Pérez.

Posteriormente, Pereira reitera en 1978 en su *Bibliografía Musical*, la figura del seudonimato: “PEREZ, Delfina (seudónimo). (Ver Pinto Cruz, Delfina)”. Adjudica a Cruz las siguientes composiciones: *La Estrella de la tarde*, polka (1856); *El copihue*, vals (1856); *La sensitiva*, redowa (1857); *Le Bouquet*, schottisch (1857); *La Calandria*, canción (1857); *La Noche*, redowa (?); *La Flor del Alma*, valse (1886); *Himno a la Industria* (1875), *Armando il Gondoliero*, valse brillante (1878) (1978: 102-103). En la descripción de Delfina de la Cruz menciona que fue alumna de Bayetti, lo que contribuye a aumentar la confusión, puesto a que la había señalado anteriormente como alumna de Pellegrini.

Durante el año 2000 hay una breve mención al respecto en el artículo de Mario Milanca “La música en el periódico Chileno *El Ferrocarril*” donde destaca en el ámbito

⁶ Los álbumes musicales y partituras de Amalia y Clorinda Tagle se conservan hoy en el Fondo Musical de la Biblioteca del Seminario Pontificio Mayor de Santiago.

⁷ Las cursivas son mías.

de la composición a Delfina Cruz señalando que “firmaba con el seudónimo de Delfina Pérez” (31).

En 2008, Carmen Peña reproduce parte de esa información en su artículo “El cuerpo en la escena. Papel de las mujeres chilenas en el desarrollo de la música y el canto”. En relación con las compositoras dice: “se noticia acerca de María Luisa Prieto, Ana Smith Irizarri y Delfina Pérez Collar (Delfina Cruz y Zañartu, 1837-1905), las tres de la misma época, pero esta última de mayor figuración social y musical. Además de pianista, escribió cerca de una decena de obras, principalmente de música de salón”.

En 2010 Luis Merino publicó su estudio “Los inicios de la circulación pública de la creación musical escrita por mujeres en Chile”, donde se refirió varias veces a Delfina Pérez reforzando la figura del seudónimo: “Delfina Pérez es el pseudónimo de Delfina de la Cruz” (66). Como nuevo aporte agrega que Delfina Pérez es la segunda compositora con el mayor número de creaciones musicales durante el siglo XIX, sólo superada por Isidora Zegers, y resalta que la obra de D. Pérez tuvo una circulación mucho mayor. Como similitud entre ellas, destaca que ambas culturaron la música para piano y la canción, pero acota que Delfina Pérez no obtuvo el premio a la Exposición de 1875, como había señalado Pereira en su *Biobibliografía*, punto que abordaré más adelante (2010: 66-68).

En 2012, tenemos la reseña que realizó Raquel Bustos en su libro *La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno*. Allí nuevamente se reitera gran parte de las informaciones ya mencionadas, y siguiendo a Peña, se unen ambas biografías y se le adjudica toda la creación a Delfina Pérez Collar como seudónimo de Delfina de la Cruz, además de especular en torno al cambio de profesor entre Bayetti y Pellegrini (Bustos, 2012: 32). Es necesario aclarar que existió una confusión puesto que las iniciales D. Pérez Collar, presentes en dos partituras de fines del siglo XIX les hicieron suponer que se trataba de Delfina Pérez. Sin embargo, corresponden en realidad a Domiciano Pérez Collar, compositor y dibujante chileno. Las composiciones son el vals *Brisas del Cantábrico (Recuerdos de Asturias)* editada por la Litografía Barcelona y la habanera *Aves del cielo*, editada por la Litografía Suiza⁸.

Finalmente debo señalar las menciones de Delfina Pérez que ha realizado Cecilia Margaño quien en 2010 publicó un pequeño artículo titulado “Compositora chilena del siglo XIX Delfina de la Cruz Zañartu (Seudónimo Delfina Pérez)” donde repite la información ya conocida. La misma autora publicó en 2017 una reedición de algunas composiciones de Delfina Pérez titulada *Delfina de la Cruz Zañartu (1837-1905): Delfina Pérez, pianista, compositora y primera dama de la nación*. Solo incluyó

⁸ De su trabajo gráfico se encuentran varios ejemplos en la revista *Pluma y Lápiz* editada entre 1900 y 1904 y donde publicaba bajo el seudónimo “do-mi”. Es interesante señalar que en el registro de *Family search* aparece como Domiciano pero en los antecedentes de *Memoria Chilena* aparece como Doménico. Las partituras mencionadas se custodian en el Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile y en el Archivo de Música de la Biblioteca Nacional de Chile.

las partituras conservadas en la Biblioteca Nacional y no aquellas custodiadas en los otros archivos.

4. Análisis crítico de la prensa de la época

Ya mencionada toda la bibliografía musical existente, voy a desglosar los fundamentos de mi hipótesis de que Delfina Pérez y Delfina de la Cruz eran dos mujeres distintas. Creímos durante varios años en la figura del seudonimato, figura común de inicios de la intervención sociocultural de la mujer aristocrática, lo que puede fundamentarse también en la inexistencia de datos biográficos de la mayoría de los compositores del siglo XIX en Chile. Sin embargo, una revisión detallada de la prensa de la época me hizo notar que había puntos no resueltos en el caso de “las dos delfinas”. ¿Cuáles son las pruebas que afirman que eran la misma persona? Ninguna. La única “prueba” es la mención que hace de ello Eugenio Pereira en su *Historia de la Música en Chile* (1957: 368), información que ya sabemos se repite incansablemente en los escritos posteriores y que carece de fuentes que la sustenten.

Es la prensa de la época, y especialmente el periódico *El Ferrocarril*, la que da más luces acerca de este asunto y me referiré a ellas también en orden cronológico de acuerdo con mi indagación.

La primera mención de la prensa que hace referencia a Delfina Pérez, aparece el 30 de diciembre de 1853 en el periódico *El Mensajero*. Da cuenta de un concierto a favor de los establecimientos de caridad, organizado por la Sociedad de Beneficencia para realizarse la noche del 1º de enero de 1854 en el teatro de la república. Estaba dirigido a la “jente elegante i de buen tono”. La intervención de Delfina Pérez sería como cantante, interpretando la Cavatina de la ópera *Stiffelio* de Verdi. La orquesta estaría conformada por “los mejores profesores de Santiago y del Teatro de la República” y sería dirigida por Henry Lanza.

Todo el resto de menciones de prensa que comentaremos están contenidas en el periódico *El Ferrocarril*. En 1855, el 31 de diciembre de 1855, aparece en la sección de “Crónica Local”, una segunda evocación a Delfina Pérez, esta vez como compositora:

Una felicitacion al jenio.- Deseariamos no diremos diariamente, pero siquiera mui a menudo, poder comunicar a nuestras lectoras noticias de tanta importancia como la que en este momento nos ocupa. *La señorita Delfina Pérez, hija de D. Francisco Solano Pérez*⁹, se prepara para dar al público una nueva prueba de sus distinguidos talentos musicales. Se están actualmente imprimiendo dos composiciones suyas para piano, que al decir de profesores intelijentes, harian honor a un Goria

⁹ Las cursivas son mías.

o a un Schulhoff. Una de ellas es una polka titulada *Estrella de la tarde* i la otra una redowa titulada *Sensitiva*. Ambas piezas han sido inspiraciones de la amistad i el debut de un jenio que se abre un glorioso porvenir. La primera es dedicada a la señora Da. Carmen Alcalde de Cazotte i la segunda a la señorita Luisa Correa, ámbas mui dignas por cierto de acompañar a la señorita Perez en esta su primera entrada en el mundo de la inmortalidad. Tal vez la esperan mejores aplausos que el nuestro, pero era necesario principiar i nos ha cabido el honor de la iniciativa.

La lectura de esta nota de prensa me indicó que algo pasaba con el supuesto seudonimato. Si bien las mujeres de la época utilizaban figuras de “autoría velada”, la publicación bajo dichas figuras nunca hacía mención de filiación, de modo que era necesario comprobar si había noticias de Francisco Solano Pérez, mencionado como su padre, y si se podía encontrar rastros biográficos de su posible hija Delfina.

Francisco Solano Pérez existió. Fue un eminente funcionario público que se desempeñó como taquígrafo, litógrafo, dibujante, escritor, traductor, docente del Instituto Nacional y diputado chileno, interesándose durante su vida de manera permanente y productiva por la agricultura, la matemática y la industria (Ávila, 1970: 41-2). Alamiro de Ávila lo describe como “interesante y ejemplar figura de hombre laborioso de su tiempo” y también como “notable personaje modesto” (42). Siguiendo el impulso de un concurso estatal publicó su libro *Memoria sobre el cultivo y beneficio del lino y el cáñamo en Chile* donde incluyó, por primera vez en Chile, sus propios dibujos litografiados (Ávila, 1970: 43). Su afición por la imprenta se puede evidenciar en la siguiente anécdota que refiere Ventura Blanco en relación con la primera impresión de una partitura en Chile: “Los tipos musicales existían en Chile desde años atrás; sin embargo, nadie conocía su empleo; el mismo Rivadeneira se veía embarazado para usarlos; y quizás la publicación del himno de Yungai se habría retardado, sin la cooperación del Señor don Francisco Solano Pérez que descifró el enigma” (*La estrella de Chile*, 23 de junio de 1872: 604).

De su vida personal he podido reconstruir que Francisco Solano Pérez nació en Santiago el 23 de julio de 1806 y fue bautizado como hijo de Faustino Pérez y María Jesús Loyola. Comenzó sus estudios en la escuela de los franciscanos para continuar posteriormente en el Instituto Nacional. Contrajo matrimonio con Margarita Camaño el 5 de mayo de 1827¹⁰, jubiló a los 66 años y falleció en Talca en 1872. De su matrimonio sabemos que nacieron, al menos, dos hijas. El 28 de mayo de 1830 fue bautizada Florinda del Carmen¹¹ y el 31 de diciembre de 1832 Ana Delfina Tomasa,

¹⁰ Según partida de matrimonio conservada en el Archivo del Arzobispado de Santiago.

¹¹ La fe de bautismo de Florinda del Carmen Pérez Camaño: “En la Ciudad de Santiago de Chile, en 10

cuya partida de bautismo copio a continuación:

En la ciudad de Santiago de Chile, en veinte y uno de Diciembre de mil ochocientos treinta y doz años, en esta Sta Iglesia Parroquial de mi Sra Sta Ana, baptise, puse oleo, y Crisma a Ana Delfina Tomasa hija legítima de Dn Francisco Solano Peres y de Da Margarita Camaño. Padrinos el Son. Juez Local Dn. Jose Castañeda, y Da. Josefa Godoy, de que doy fe.

Domingo Herrera

Esta sería nuestra Delfina Pérez, hija de Francisco Solano Pérez, quien se formó musicalmente como aficionada y desarrolló una carrera musical dentro del ambiente de la sociabilidad ilustrada. No tenemos más datos biográficos de su vida –además de la partida de bautismo– que aquella contenida en las notas de prensa, pero debió haber pertenecido, por la adscripción social de su padre, a una élite intelectual relacionada con el servicio público. Consideramos interesante relacionar los intereses de Francisco Solano Pérez con uno de los hitos principales de la carrera musical de Delfina Pérez, principalmente, su relación con la imprenta, puesto que pensamos que esto pudo haber incidido en que su hija fuese la mujer que publicó más música durante el siglo XIX y cuya obra tuvo la mayor distribución y circulación

El 16 de enero de 1856 apareció en *El Ferrocarril* una nota publicitando la venta de una de las partituras aparecidas en la nota anterior, es “La Estrella de la Tarde polka para piano por Delfina Perez Pr. 75 centavos” por el almacén de E. Guzmán.

Luego, el 24 de enero de 1856 se publica otra nota de prensa, que transcribiré completa, por cuanto considero que sirve para comenzar a dilucidar el misterio: “MÚSICA NUEVA. Se acaba de publicar por el almacen de E. Guzman, pasaje Bulnes, 47. La Estrella de la Tarde polka para piano por Delfina Perez. Pr. 75 centavos. Amistad. redowa para piano por Federico Guzman. Pr. 30 centavos”.

Luego, el 24 de enero de 1856 apareció una nueva nota de prensa, que es interesante y transcribiré completa, por cuanto considero que sirve para comenzar a dilucidar el misterio:

CRONICA LOCAL.

Nuestras bellas i la música. - *No hace un mes cuando felicitamos a la señorita Delfina Perez por su feliz estreno en el mundo de la inmortalidad, espresamos el deseo de poder comunicar con*

de Maio de mil ochocientos treinta años, en esta Santa Yglesia parroquial de mi Sra Sta Ana, con mi licencia el presvitero Dn. Blas Reyes, baptiso puso oleo y crisma a Florinda del Carmen, de dos días nacida, hija legitima de Dn. Francisco Solano Peres y de Da. Margarita Camaño. Padrino, Dn. Melchor Jose Ramon y Da. Carmen Ramos de que doy fé. Domingo Herrera”. Archivo del Arzobispado. Es interesante señalar que el padrino de bautismo de Florinda es Melchor José Ramón, quien fue colega de Francisco Solano Pérez en su primer trabajo como taquígrafo del congreso (Amunátegui, 1895: 180).

frecuencia a nuestras lectoras, noticias de esa naturaleza i parece que nuestros deseos se cumplen i que no ha sido infructuosa la iniciativa de la señorita Perez, pues que *hoi por segunda vez cumplimos con el grato deber de felicitar un nuevo jenio i lo que es mas singular coronar la frente de otra Delfina. Este nuevo talento musical, es la señora doña Delfina Cruz, hija del jeneral de Division José María de la Cruz i recientemente desposada con el señor Aníbal Pinto*. Su estreno ha sido un valse, titulado El Copigüe i dedicado a su amiga la señorita Mercedes Pinto. Hemos tenido el placer de oirlo tocar i nos ha agradado muchísimo. Maestros intelijentes que lo han examinado suficientemente, nos aseguran que es una composicion de un estilo mui brillante i mui variado i que presenta algunas dificultades que manifiestan lo mucho que debemos prometernos de su autor, si es que continuará en su principiada carrera. Sabemos también que su impresion se hará por la acreditada litografia del señor Fernando A. Guzman lo que es una garantía de la belleza de la edición, pero que ésta será de un número mui reducido de ejemplares, pues solo se imprimirán los que el autor tiene ya designados para obsequiar a sus amigas. Desearíamos que el número de ejemplares que se imprimiesen fuese mas numeroso, para que el público pudiera gustar de unos frutos que le pertenecen, pues que son orijenarios de nuestro suelo. Pedimos a la señorita Cruz que se muestre complaciente para esta demanda que le hacemos i aun nos atrevemos a esperar no seremos desatendidos pues siempre el talento se hermana con la amabilidad^{1 2}.

Esta nota tiene varios puntos que voy a resaltar. En primer lugar, afirma claramente de que se trata de “otra Delfina”, pues se identifica claramente a dos. Además, se entregan rasgos biográficos específicos. Delfina de la Cruz había contraído matrimonio recientemente con Aníbal Pinto en noviembre de 1855. En ese momento se encontraba pasando una temporada en Santiago, puesto que su residencia habitual era Concepción, lo que se evidencia en una carta que su madre remite a su yerno, Aníbal Pinto para esas fechas (Vergara, 1987: 264). Por otra parte no pone en venta la pieza, sino que, protegiendo su pudor y evitando la exposición pública, sólo imprime unas pocas copias para agradar a sus amigas y además, le dedica la pieza a su cuñada Mercedes, cerrando aún más el círculo de su vida privada. De hecho, no hemos podido tener acceso a ninguna copia de la pieza, lo que dificulta una comparación y un análisis

^{1 2} Las cursivas son mías.

estilístico que pudiese ser una prueba más para descartar el seudonimato. Si Delfina Pérez y Delfina de la Cruz hubiesen sido la misma persona ¿por qué se presentaría como cantante en un beneficio pagado como el de 1854, publicaría *La Estrella de la tarde* y *La Sensitiva* bajo el seudónimo de Delfina Pérez para luego volver a tomar su nombre y aparecer como Delfina de la Cruz sólo con *El Copihue*? A mi juicio, dicha hipótesis carece totalmente de sentido común.

La descripción de esta pieza refuerza aún más las diferencias entre ambas Delfina. Mientras Delfina Pérez se presenta ante el público, compone y pone a la venta sus composiciones, lo que era aceptado para una mujer de su adscripción social, Delfina de la Cruz mantiene su afición en privado y sólo se muestra ante su círculo íntimo, lo que correspondía con la construcción de género aristocrática de la época y al rol que le correspondía cumplir en sociedad (Vergara, 1987: 26).

Ese argumento cobra fuerza con la nota de prensa aparecida el 21 de enero de 1857 en el mismo periódico, reforzando claramente lo que ya había señalado:

CRÓNICA LOCAL

La Sensitiva.- Bajo este nombre, se acaba de publicar una brillante redowa de salon para piano, compuesta por la señorita Delfina Perez. Hemos tenido el gusto de oirla ejecutar, i nos llamó la atencion por su orijinalidad a la par que sencilla, i de un gusto que hace honor a esta intelijente señorita. La introduccion particularmente es notable por sus efectos harmónicos i la pieza lo es tambien por su sentimiento i dulzura, su estilo es lo que mas se recomienda en la composicion de Schulhoff. *No dudamos un momento que esta composicion será acojida por la sociedad mas dintinguida de la capital, que de esta manera encuentra un estímulo la compositora para no abandonar sus trabajos de artista.* Esta pieza está dedicada a la señorita Luisa Correa. No sabemos todavia en que puesto se encuentra a venta, pero cuando lo sepamos nos haremos un deber de ponerlo en conocimiento del público¹³.

El comentario que he destacado en cursivas trasluce que se le consideraba como compositora y que realizaba actividades que constituían un “trabajo”, además de permitirse exponer los frutos de su creación en ambientes de sociabilidad relativamente abiertos, puesto que el cronista ya la había escuchado. Esta determinación de Delfina Pérez y la percepción social de sus creaciones no hubieran sido posibles si es que ella fuese realmente Delfina de la Cruz, pues ésta resguardaba su pudor con mucho celo, de acuerdo con el discurso social que percibía los “trabajos

¹³ Las cursivas son mías.

de artistas” para mujeres de clase alta, como aceptables solo en caso de extrema necesidad y que en la práctica musical se debe buscar lo que “no perjudique la moral ni inspire la vanidad” (Marín, 1892: 515).

La siguiente nota de prensa aparecida en *El Ferrocarril* corresponde al miércoles 22 de abril de 1857. En ella se publicita el Schottisch *Le Bouquet* o *El Ramillete de Flores*. El cronista considera que la pieza posee “el mismo exquisito gusto i gracia de las otras que ya conocimos de la misma compositora” y añade que posee el encanto de una pieza de baile y el carácter del salón. Esta pieza es señalada con el Opus 4, de modo que la genealogía de las composiciones de Delfina Pérez sería la siguiente: *La Estrella de la tarde*, *La sensitiva*, [*La Calandria*] y *Le Bouquet*. Pese a que no existen partituras de la canción *La Calandria* podría ser ubicada en tercer lugar, pues en una siguiente nota de prensa se la da por estrenada.

Esta misma nota del 22 de abril de 1857, aporta dos datos más que considero relevantes. El primero de ellos es la alusión a la modestia de Delfina Pérez, característica muy valorada para las mujeres en el siglo XIX y, asimismo, la existencia de más composiciones de la autora. Se señala que: “Tenemos noticia de que la carpeta de la señorita Delfina Pérez contiene varias composiciones orijinales que no dudamos verán la luz pública sucesivamente, por más que parezca impedirlo la natural modestia de esta señorita”. El segundo comentario refiere a que los tonos escogidos por ella se consideran difíciles y le recomiendan simplificar su elección para el futuro por el bien de las aficionadas que se están iniciando. Se indica: “Es verdad que el *schottisch* LE BOUQUET está en los tonos que más le convienen; i su dificultad cualquiera que sea, no lo es para pianistas de mediana fuerza, i para principiantes”¹⁴, pero agrega que sería de verdadero gusto para “las personas verdaderamente aficionadas al piano” que así pueden ejercitarse en los tonos que no son tan comunes. Esto indicaría que esta pieza de Delfina Pérez requería un grado mayor de desarrollo técnico para el común de la época. La nota cierra señalando que la partitura estará en venta en “el almacen de música de D. E. Guzman, Pasaje Búlnes, o en el depósito de música de I. Pellegrini, i en la tienda del señor Sémir. En Valparaíso en el almacen de música de Niemeyer e Inghirami”.

El 31 de octubre de 1857 se publicita, también en *El Ferrocarril*, un “Gran

¹⁴ El concepto de la fuerza es interesante, porque era una característica asociada culturalmente con lo masculino. Para el caso chileno, Pedro Nolasco de la Cruz en su crónica “La música y los músicos” señala: “Defecto jeneral en las niñas que tocan piano, es una vaguedad, molicie o falta de fuerzas en la manera de arrancar los sonidos, lo cual, si bien no es impropio en algunos casos, es enteramente inadecuado en otros. Así, pocas veces se oye un *allegro con brio* o *risoluto* bien tocado por manos femeniles: hai entonces necesidad de cierto nervio, empuje y precision de que aquéllas carecen. Los hombres, al contrario, abundan en estas cualidades i, cuando desplegan ellos todo su poder en los rasgos brillantes, en los contrastes musicales, en los finales bulliciosos de una obertura, llegan hasta inspirar a la dueña de casa sérios temores de que el instrumento no salga sin avería de la prueba a que lo someten” (1877: 350).

concierto patriótico” anunciado para ese mismo día, sin embargo, el cronista duda de que pueda realizarse porque “El ensayo de anoche, que es el primero tenido con acompañamiento de orquesta, ha manifestado que sería imprudente esponer a las señoritas [...] a sufrir un fracaso desagradable por falta de ensayos”. Se destaca que “La abnegación i patriotismo de las señoritas i caballeros que se han prestado a cooperar con sus talentos al éxito del bello pensamiento que se trata de realizar [...] y hace alto honor a nuestra ilustrada sociedad” y señala que la exposición pública a la que ellas se someten se hace “en aras de las exigencias de la patria”. Participarán señoritas de regiones y se incluye a Delfina Pérez en el grupo de las señoritas con “gran reputación” y experiencia.

El 4 de noviembre de 1857 se publicita en el mismo periódico un “gran concierto vocal e instrumental” organizado por la Sociedad de Beneficencia y dirigido por Giovanni Bayetti a realizarse en el teatro municipal. Delfina Pérez participaría como cantante en un aria de la ópera *Ernani*, también en un dúo de *La Sonámbula* con arreglo de Bayetti en conjunto con Luisa Correa. En el número 60 de esa parte se publicita “La Calandria, polka mazurka con variaciones, compuesta por la señorita Delfina Perez, i ejecutada por la señorita Luisa Correa”.

El 5 de enero de 1858 sale publicitada en el mismo periódico una nueva composición musical de Delfina Pérez. Se trata del valse brillante *Armando Il Gondoliero*. Esta crónica es interesante por varias razones. Por una parte, se juzga según el juicio de “acreditados” profesores, siempre varones, quienes opinan que la pieza hace honor a la “señorita Pérez”. También hace referencia a los anteriores trabajos de Delfina y menciona, “La estrella de la tarde, la Calandria, el Bouquet i demas composiciones debidas a su privilegiado jénio”, afirmación de lo cual suponemos que la canción *La Calandria*¹⁵ estaría antes que el valse *Armando Il Gondoliero*, lo que explicaría el Opus 4 para esta pieza en el catálogo de la autora.

Es necesario señalar, para agregar fuerza a nuestro argumento, que en todos los casos de seudonimato artísticos vigentes en Chile hasta la época, no existía una afirmación sobre un estado civil diferente al real, lo que es muy comprensible por cuanto la costumbre común era pasar a depender directamente del marido y de su apellido con fines de resguardar el honor familiar. Por ejemplo, para el caso de Mercedes Marín de Solar, ella utiliza un seudónimo pero en ningún momento es tratada de “señorita” como sí es el caso de Delfina Pérez, a casi dos años del matrimonio de la “otra Delfina” con Aníbal Pinto. Por otra parte, estos seudonimatos, hasta donde tengo entendido nunca incluirían una falsa filiación, y menos si es con

¹⁵ En esta nota se le pide a la autora una edición de *La Calandria* que al parecer se estrenó, pero no se editó ni circuló para la venta.

una persona de otra calidad social, como sería en este caso. Esta misma nota de prensa señalaba que *La Estrella de la tarde* se había interpretado en París, donde habría tenido buena recepción, lo que hasta el momento no he podido comprobar pero indicaría una circulación aún mayor.

Con posterioridad, se ubicaron siete notas de prensa de *El Ferrocarril* que se encuentran en la sección de *Hechos diversos* y que aluden a Delfina Pérez en su faceta de cantante y compositora en contextos de conciertos de beneficencia.

La primera de ellas es del 11 de noviembre de 1858 y publicita un gran concierto a realizarse el 15 del mismo mes a beneficio de la Casa del Buen Pastor, señalando que las señoritas serían las mismas que en octubre del año anterior habían participado de un beneficio similar, lo que incluiría a Delfina Pérez. En esas oportunidades, pese a que era común incluir repertorios dedicados a la caridad como el “coro la Charité de Rossini”, la mayoría del repertorio eran arias, oberturas y cavatinas de las óperas de moda. En ese concierto se incluyó una nueva pieza suya, el valse *El Pensamiento* para canto y piano, que fue interpretado por su amiga Luisa Correa. El resto de las señoritas era, en su mayoría, el grupo de las alumnas de Bayetti, Amalia y Clorinda Tagle, Rosario Fernández, entre otras.

La segunda nota es del 30 de diciembre de 1858 y publicita el concierto a beneficio de la Casa de María, que contaría con la presencia del señor Arzobispo. Allí se estrenaría un himno con letra de Mercedes Marín y música de Desjardins¹⁶, seguido de un Te Deum dirigido por Isidora Zegers. Aquí encontramos al mismo grupo de señoritas y a Delfina Pérez también dentro del grupo de cantantes. Es relevante mencionar que estas señoritas se presentaban dentro de un elenco que contaba con el grupo de profesionales más reputados de la época, como Federico Guzmán, Alfonso Desjardins, Clorinda Corradi de Pantanelli, Alaide Pantanelli y la propia Isidora Zegers. Hay un asunto interesante que agregar con respecto a estas dos últimas notas de prensa, las notas de noviembre y diciembre dan cuenta de un trabajo musical y de una preparación ardua. Delfina Pérez debió prepararse para participar como cantante y como pianista, si es que fue ella misma quien tocó su pieza *El Pensamiento*, acompañando a Luisa Correa. Luego, el 30 de diciembre participó de un programa musical exigente con lo más reputado del ambiente musical de la capital, lo que debió consumir bastante de su atención.

Ahora bien, la revisión de la correspondencia privada entre Delfina de la Cruz y su marido Aníbal Pinto durante el mismo período (carta del 16 de diciembre de 1858), denota una situación diferente, que no se relaciona con ninguna actividad musical, sino que describe las actividades domésticas que realiza en Concepción donde reside, le da noticias de su pequeño hijo, y lo apremia para participar de las actividades

¹⁶ Actualmente ese himno se encuentra en el Fondo Musical del Seminario Pontificio Mayor de Santiago, y presumiblemente perteneció a la colección de música de Amalia y Clorinda Tagle que allí se conserva.

del Mes de María (Vergara, 1987: 292-293).

La tercera nota es del 27 de septiembre de 1861 y publicita la polka militar *Viva mi comandante!*, editada por la litografía Cadot. El cronista la felicita “sin ofender la modestia de la autora”. Considera que esta creación “revela el talento musical sorprendente [...] i aquella suavidad i armonía que son inherentes en sus composiciones, ya conocidas por el público i recibidas con total entusiasmo”, agrega también que el mismo batallón interpretó la pieza¹⁷.

La cuarta nota es del 12 agosto de 1862 y publicita un concierto de beneficencia a realizarse por las directoras de la Casa del Buen Pastor. El repertorio incluido sería de carácter variado. Entre el elenco de cantantes se encuentra mencionada Delfina Pérez, y en la tercera parte del programa también se incluye con el número 3º “La Calandria, composición de la señorita Pérez cantada por la señorita Luisa Correa de Tagle”.

Para el año 1863 existen dos actividades publicitadas en prensa que incluyen a Delfina Pérez. La primera de ellas es una nota del 30 de julio de 1863 que publicita un gran concierto vocal e instrumental de la Sociedad de Beneficencia de Señoras organizado por la señora Antonia Salas a realizarse el mes siguiente. Como repertorio se ofrece la interpretación del “coro a la caridad” por “todos los concertantes”, que estaba componiendo “expresamente para la ocasión” la “señorita Delfina Perez cuyos talentos musicales son conocidos”, lo que nos induce a pensar en que Delfina Pérez se encontraba aún en el proceso de composición musical y preparación de dicha presentación.

El día 21 de agosto se publicita, para el día siguiente, el concierto a beneficio de la Casa del Buen Pastor mencionado anteriormente. Para el segundo número de la primera parte se publicita el “Gran coro La Filantropía, compuesto por la señorita Delfina Perez cantado por las señoritas Clorinda Tagle, Lucrecia Lastarria, Josefina Larrain Vicuña, Francisca Perez, Rosa Garmendia, Amalia Tagle, Delfina Perez i los señores Eujenio Guzman, Vicente Sol, Aníbal Guzman i Luis Deleurie” (*El Ferrocarril*).

Al parecer, este es el nombre definitivo por el que se conoció esta composición, ya que en la nota del mes anterior se publicitaba mientras Delfina Pérez trabajaba en ella, por esto concluyo que no son dos composiciones distintas, sino que la presentación final de la misma pieza. En la tercera parte del concierto vemos una segunda participación, pero esta vez a dúo con Francisca Pérez interpretando un dúo de *María Padilla* de Donizetti. El director del concierto fue el señor White, el director de orquesta Tulio Hempel.

La séptima nota corresponde al 21 de octubre de 1871 y se reseña un concierto

¹⁷ Aquí se aprecian varias características propias de la construcción de género femenino de la época como la alusión a la modestia y a la suavidad. Es interesante señalar que su padre, Francisco Solano Pérez, fue director de las escuelas de los 4 batallones de Santiago (Amunátegui, 200).

de beneficencia realizado el 18 del mismo mes en el Club de la Reforma. Este concierto comenzó con la interpretación del *Coro de la Filantropía* de Delfina Pérez. La interpretación de esta pieza, casi 8 años después de su creación, demuestra que Delfina se mantenía muy activa y que su repertorio se interpretaba de manera constante. El elenco es el ya comentado, el grupo de aficionadas de la Sociedad de Beneficencia en conjunto con los músicos más reputados de la capital.

Finalmente, la última mención de prensa de la que tenemos noticia es la del 26 de enero de 1876 publicada en el *Correo de la Exposición* donde se detallan los premios de cooperación:

Diploma de Honor:

A la señorita Delfina Pérez, por su himno a la industria, compuesto para ser tocado en la Exposición.

Al compositor Gevaerts, por una cantata sacada de una de sus óperas.

A los compositores americanos que han remitido piezas de música compuestas especialmente para la Exposición.

El jurado del concurso estuvo conformado por Juan C. Guerrero, Eustaquio 2º Guzmán, José Zapiola, Federico Lutz, T. E. Hempel, N. Celestino, Inocencio Pellegrini. Es interesante señalar que Delfina Pérez recibió un reconocimiento, al igual que todos los participantes, pero su pieza no fue la ganadora. Sin embargo, fue la única mujer concursante y fue juzgada por un jurado conformado exclusivamente por hombres. La necesidad de exponer su trabajo a evaluación de los maestros denota su empeño y voluntad por recibir el reconocimiento a su labor creativa.

104

5. A modo de cierre

Los inicios de la intervención sociocultural femenina en Chile fue un proceso que se realizó a través de espacios y disciplinas “autorizadas” por el discurso ilustrado. En ese contexto tuvo preponderancia la práctica musical, que incluía tanto la interpretación como la creación musical, que se dio en conjunto con la creación poética, literaria y con la discusión ilustrada en el contexto del salón aristocrático. Existieron numerosas intérpretes y aficionadas, pero la historiografía de la música no ha dado cuenta de ellas de manera acuciosa, principalmente por criterios de gusto y juicios de valor que las consideraban como carentes de valor estético y fuera del canon de las “grandes obras” y los “grandes maestros”.

A esto se suma la dificultad de seguir el rastro de estas mujeres, que frecuentemente se difuminan de los relatos en aquellos casos en que no se casaron ni pertenecieron a familias con alta reputación social. Por esta razón, los repositorios y archivos de música del siglo XIX y de principios del siglo XX abundan en creaciones

musicales de mujeres que hoy nos son completamente desconocidas. Este fue el caso de Delfina Pérez, quien desapareció tras Delfina de la Cruz que sí ostentó vínculos de matrimonio y filiación que le permitieron un lugar en el relato historiográfico. Además, hay que considerar el uso frecuente que hicieron estas mujeres, acorde con su época, de seudonimatos y anonimatos para presentar estas creaciones al público, en caso de ser editadas y publicadas, lo que dificulta aún más la labor de los musicólogos.

El legado de Eugenio Pereira Salas con respecto a la historia de la música en Chile, por su monumental aporte a la sistematización de un pasado que carecía de fuentes, aún no ha sido superado. Sin embargo, fruto de la revisión actual y de la organización de acervos de documentos y partituras musicales, así como también de la accesibilidad de numerosas fuentes digitales en internet hemos podido ir notando vacíos y rectificando errores.

El caso de Delfina Pérez es uno de ellos. Si bien la historiografía de la música en Chile insistió en que Delfina Pérez era el seudónimo artístico de Delfina de la Cruz, no hubo ninguna fuente fehaciente que lo avalara. Hoy, a la luz de la información presentada podemos dudar seriamente de dicha afirmación. Las fuentes presentadas indican que Delfina de la Cruz no creó toda la música que se le atribuye, ni tampoco se presentó como intérprete en todos los conciertos en que aparece reseñada Delfina Pérez, puesto que se encontraba a una gran distancia geográfica de la capital. Así, presento a una nueva Delfina, a Delfina Pérez, mujer burguesa, ilustrada, aficionada a la música, que compuso e interpretó tanto sus propias creaciones, como el repertorio en boga de la época. Incluso, siguiendo a Marcia Citron, podríamos considerarla profesional, por cuanto cumple con los tres criterios para considerar como tal a un compositor, su música fue publicada, interpretada y se escribió sobre ella (Kenny y Wollemberg, 2016: 11-12). Creó exclusivamente dentro de los géneros considerados como “femeninos” y propios de las “artes menores”, relacionados con lo sentimental, la moda y lo banal, pero fue capaz de componer valeses brillantes (género considerado como masculino), piezas corales (por primera vez para una mujer en Chile) y presentar una obra a un concurso cuyo jurado estaba conformado sólo por varones. Sus creaciones fueron las composiciones femeninas que más circularon durante el siglo XIX, fue la compositora más editada y se mantuvo activa durante un período mayor de tiempo. Este ejercicio permite sacar a Delfina Pérez de las sombras y presentarla como una mujer música y compositora en propiedad que cruzó los márgenes, no de manera disruptiva, pero sí de manera pionera.

Apéndice

Catálogo de la obra creativa de Delfina Pérez

Nombre de la pieza	Datos de edición	Fecha	Dedicatoria	Ubicación
<i>La Estrella de la Tarde</i> , polka.	Guzmán editor	[1857 EF]	A su amiga María del Carmen Alcalde de Cazotte.	SPM
<i>La sensitiva</i> , redowa de salón. Op. 3	Litografía de Francisco Guzmán.	[1857 EF]	A su amiga Luisa Correa.	BN
<i>La Calandria</i> , polka mazurca con variaciones.	Sin datos.	[1857-1858 EF]		Inubicable
<i>Le Bouquet</i> , Schottisch de salón. Op. 4	Ed. Niemeyer	[1857 EF]		BN
<i>Armando Il Gondoliero</i> . Gran valse brillante Op. 6	[Ed. Niemeyer]	[1858 EF]		AB
El Pensamiento	Sin datos.	[1858 EF]		Inubicable
<i>Viva mi comandante</i> , polka militar.	Litografía de Pedro Cadot.	[1861 EF]	Al Batallón Cívico de Santiago.	BN
<i>Gran coro La Filantropía</i>	Sin datos.	[1863 EF]		Inubicable
<i>Himno a la Industria</i>	Sin datos.	[1876 CE]		Inubicable
<i>La Flor del</i>	Litografía	[1857/1886]	A la "Sociedad	AB/BN

<i>Alma</i> , valse.	Guzmán.	Registro bibliográfico	del Porvenir”.	
<i>La Noche</i> , Redowa.	Litografía Lebas			AB

Siglas:

AB: Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile.

BN: Biblioteca Nacional de Chile.

CE: Correo de la Exposición

SPM: Fondo musical del Seminario Pontificio Mayor de Santiago.

EF: *El Ferrocarril*

EM: *El Mensajero*

Bibliografía

Amunátegui, D. (1895): *El sistema de Lancáster en Chile i en otros países sudamericanos*. Santiago, Imprenta Cervantes.

Arcos, C. (2016): “Figuraciones autoriales: La escritura de mujeres chilena en el siglo XIX (1840- 1890)”, *Revista Iberoamericana*, 254, pp. 45-69.

Arcos, C. (2009): “Musas del hogar y la fe: la escritura pública de Rosario Orrego de Uribe”, *Revista Chilena de Literatura*, 74, pp. 5-28.

Ávila, A. (1970): “La litografía en Chile hasta la publicación del Album de Rugendas”, en E. Pereira Salas y A. de Ávila Martel, reed., *Album de trajes chilenos por Mauricio Rugendas*. Santiago, Universidad de Chile.

Bitrán, Y. (2013): “La buena educación, la finura y el talento. Música doméstica en las primeras décadas del México independiente”, en *La música en los siglos XIX y XX*. México: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 112-153.

Bustos, R. (2012): *La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno*. Santiago, Ediciones de la Universidad Católica.

Cruz, P. de la. (1877): “La música y los aficionados”, *La estrella de Chile. Revista*

literaria semanal. Santiago, pp. 345-358.

Ellis, K. (1997): “Female pianists and their male critics in Nineteenth-Century Paris”, *JAMS*, 50, pp. 353-85.

Kenny, A. y S. Wollenberg: (2015): *Women and the Nineteenth-Century Lied*. London, Routledge.

Labarca, A. (1939): *Historia de la enseñanza en Chile*. Santiago, Publicaciones de la Universidad de Chile, 1939.

Laval, R. (1898) *Bibliografía Musical. Composiciones impresas en Chile y composiciones de autores chilenos publicadas en el extranjero*. Santiago, Biblioteca Nacional de Santiago.

Margaño, C. (2017): *Delfina de la Cruz Zañartu (1837-1905): Delfina Pérez. Pianista, compositora y primera dama de la nación*. Santiago, autoedición.

Margaño, C. (2010): *Compositora chilena del siglo XIX. Delfina de la Cruz Zañartu (Seudónimo Delfina Pérez)*. Santiago, autoedición.

Marín, M. (1892): “Plan de estudios para una niña”, en M. L. Amunátegui, ed., *La Alborada Poética en Chile después del 18 de setiembre de 1810*. Santiago, Imprenta Nacional.

Merino, L. (2010): “Los inicios de la circulación pública de la creación musical escrita por mujeres en Chile”, *Revista musical chilena*, 213, pp. 53-76.

Milanca, M. (2000): “La música en el periódico chileno *El Ferrocarril*. 1855-1865”, *Revista Musical Chilena*, 193, pp. 17- 44.

Peña, C. (2008): “El cuerpo en la escena. Papel de las mujeres chilenas en el desarrollo de la música y el canto”, en S. Montecinos, ed., *Mujeres chilenas: Fragmentos de una historia*. Santiago, Catalonia.

Pereira, E. (1978): *Biobibliografía musical de Chile. Desde los orígenes a 1886*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.

Pereira, E. (1957): *Historia de la música en Chile (1850-1900)*. Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile.

Vera, F. (2019): “La educación musical femenina en Chile durante la segunda mitad

del siglo XIX, mitos y resabios”, *Átemus*, 6, pp. 8-17.

Vergara, S. (1987): *Cartas de mujeres en Chile, 1630-1885*. Santiago, Andrés Bello.

Periódicos

Correo de la exposición El Ferrocarril

El Mensajero

La Estrella de Chile

Fuentes Manuscritas

Libros de matrimonios y bautismos del Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago.

Fecha de recepción: 6 de mayo de 2022

Fecha de aceptación: 18 de julio de 2022