

Pontificia Universidad Católica Argentina

*** * ***

**FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES
Pontificia Universidad Católica Argentina**

*** * ***

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
“CARLOS VEGA”**

*** * ***

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Pontificia Universidad Católica Argentina**

ACTAS

**DE LA UNDÉCIMA SEMANA
DE LA MÚSICA Y LA MUSICOLOGÍA**

Jornadas Interdisciplinarias de Investigación

“PALABRA Y MÚSICA”

Buenos Aires, 29, 30 Y 31 de octubre de 2014



FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

Decana: Dra. Diana Fernández Calvo

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Decano: Dr. Javier Roberto González

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
"CARLOS VEGA"**

Director: Dr. Pablo Cetta



**UNDÉCIMA SEMANA
DE LA MÚSICA Y LA MUSICOLOGÍA**
Jornadas Interdisciplinarias de Investigación
“PALABRA Y MÚSICA”

Coordinación general

Dra. Diana Fernández Calvo (FACM-UCA) – Dra. Sofía Carrizo Rueda (FFyL-UCA)

Comité científico

Dra. Sofía M. Carrizo Rueda - Dr. Pablo Cetta - Dra. Diana Fernández Calvo –
Dra. Olga Fernández Latourde Botas - Dr. Juan Ortiz de Zárate - Lic. Nilda Vineis

Los trabajos firmados presentados en las presentes Actas no reflejan, necesariamente,
la opinión del Comité Organizador de la Undécima Semana, ni de las Autoridades del IIMCV,
ni de la FACM-UCA, ni de la FFyL-UCA

Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”
Av. Alicia Moreau de Justo 1500- C 1107AFC Buenos Aires
Telefax (54-011) 4338-0882 • E-mail: iim@uca.edu.ar
<http://www.uca.edu.ar/index.php/site/index/es/universidad/facultades/buenos-aires/artes-cs-musicales/institutos-y-centros/investigacion-musicologica/>

EL ROL DE LA MÚSICA EN EL TEATRO HISTÓRICO URUGUAYO ENTRE 1808 Y 1897

CARMEN RUEDA BORGES

Resumen

El ensayo *El rol de la música en el Teatro Histórico Uruguayo entre 1808 y 1897* describe y analiza los orígenes del teatro de temática histórica a partir de dramas, comedias y sainetes rurales con la finalidad de comprender la funcionalidad que desempeñó la música en ellos. Se recavó un *corpus* de veintisiete obras teatrales de temática histórica en el Archivo Histórico Nacional (del Uruguay) y en el Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas (CIDDAE) del Teatro Solís. De esas obras, catorce presentan datos musicales precisos que permiten extraer conclusiones para deducir el papel de la musicalización en las mismas. En cada una de ellas se extrae el esquema actancial creado por los dramaturgos y el aporte de la música en la puesta en escena. Los coros masculinos y femeninos, *a capella* o acompañados de guitarra, bailes de cielito, estilos, pericones y el Himno Nacional, fueron las manifestaciones musicales determinantes en el surgimiento de la identidad nacional durante el siglo XIX en el Uruguay.

Palabras clave: teatro histórico uruguayo, teatro nacional, sainete criollo, cielito, pericón.

Abstract

The essay *The role of the music in the Historical Uruguayan Theatre between 1808 and 1897* describes and analyses the origins of the theatre of historical theme from dramas, comedies, and rural sainetes with the aim to understand the functionality that played the music in them. A *corpus* was collected from twenty theatrical works of historical theme in the National Historical Archive (from Uruguay) and in the Research centre, Documentation and Dissemination of the Performing Arts (CIDDAE) of the Solis Theatre. Of these works, fourteen present precise musical data that allow to extract conclusions to deduce the role of music in them. In each one of them is extracted the actantial scheme created by the playwrights and the contribution of the music in the staging. Male and female choirs *a capella* or accompanied by guitar, dances of Cielito, styles, pericones and the National Anthem, were musical manifestations determinants in the emergence of national identity during the 19th century in Uruguay.

Key words: Historical Uruguayan Theatre, National Theatre, creole sainete, cielito, pericón.

Orígenes del Teatro Histórico Uruguayo.

1.- Fuentes para su estudio.

El teatro de tema histórico inaugura, junto con los sainetes de tema rural, el verdadero teatro uruguayo. De la investigación realizada en el Archivo del Museo Histórico Nacional y del CIDDAE del Teatro Solís para la redacción del presente ensayo, se recavó un corpus de veintisiete obras teatrales que se describen a continuación:

<i>Año</i>	<i>Autor</i>	<i>Título</i>	<i>Teatro</i>
1808	Juan Francisco Martínez	La lealtad más acendrada y Buenos Aires vengada	Casa de Comedias de Montevideo
1816	Bartolomé Hidalgo	Sentimientos de un patricio (o “Sentimientos de un patriota”)	Coliseo de Montevideo
1816	Bartolomé Hidalgo	La libertad civil	Casa de Comedias
1816	Bartolomé Hidalgo	El triunfo	Casa de Comedias
1818	Anónimo	El detalle de la Acción de Maipú	Casa de Comedias
1832	Carlos Villademoros	Los Treinta y Tres	Casa de Comedias
1852	Francisco Xavier De Acha	La fusión	San Felipe de Montevideo
1852	Pedro Pablo Bermúdez	El charrúa	San Felipe (en 1856 en el Solís)
1856	Alejandro Magariños Cervantes	Amor y Patria	Victoria de Buenos Aires
1856	Heraclio Fajardo	Camila O’Gorman	Solís
1859	Eduardo Ximénez	Virtud y fe (o “La Reconquista de Montevideo”)	Solís
1859	Eduardo G. Gordon	Después del triunfo (o “La libertad de Italia”)	Solís
1860	Antonio Díaz	Los hijos de la libertad	Solís
1860	Antonio Díaz	El Capitán Albornoz	San Felipe
1862	Antonio Díaz	Los Treinta y Tres orientales libertadores	Solís
1864	Antonio Díaz	El primer grito nacional	San Felipe
1864	Eduardo G. Gordon	La Patria	San Felipe
1865	Antonio Díaz	Los mártires de Quinteros	San Felipe
1867	José H. Uriarte	Garibaldi en San Antonio	San Felipe
1877	Díaz Anotnio	Los hijos de Dantón	Solís
1885	Orosmán Moratorio	Patria y Amor	La Plata (República Argentina)
1894	Pedro Pablo Bermúdez	Un Oriental	San Felipe
1895	Antonio N. Pereira	El martirio de un patriota	Solís
1896	Abdón Arózteguy	Ituzaingó	La Plata
1896	Abdón Arózteguy	Heroísmo	Solís
1896	Félix Sáenz	Nueva Troya	La Plata
1897	Antonio N. Pereira	La lucha fratricida y la Conciliación	Solís

Cuadro 1: Corpus de obras del Teatro Histórico Uruguayo (1808-1897)

El objetivo de nuestro trabajo consiste en analizar la función que desempeñó la música dentro de las obras citadas, por tanto, se ha realizado una selección de las mismas al momento de describir los argumentos, construir los esquemas actanciales y deducir el rol de la música en ellas. El criterio que fundamenta dicha decisión parte de la accesibilidad de las fuentes documentales. De las veintisiete obras encontradas, sólo catorce presentaban datos musicales precisos, por lo cual, nuestro universo de estudio se redujo al conjunto de obras que se sintetizan a continuación:

<i>Año</i>	<i>Autor</i>	<i>Título</i>	<i>Teatro</i>	<i>Estructura</i>	<i>Musicalización</i>
1808	Juan Francisco Martínez	La lealtad más acendrada y Buenos Aires vengada	Casa de Comedias de Montevideo	Drama en dos actos	Coro y baile de cielito
1816	Bartolomé Hidalgo	Sentimientos de un patricio (o “Sentimientos de un patriota”)	Coliseo de Montevideo	Melólogo o unipersonal	Contrapunto rítmico entre el personaje hablante y coro <i>a capella</i>
1816	Bartolomé Hidalgo	La libertad civil	Casa de Comedias	Drama en un acto	Coro <i>a capella</i> en estilo responsorial con cada uno de los tres personajes
1816	Bartolomé Hidalgo	El triunfo	Casa de Comedias	Melólogo o unipersonal en verso	Coro <i>a capella</i> que enfatiza fragmentos a manera de eco
1818	Anónimo	El detalle de la Acción de Maipú	Casa de Comedias	Sainete en un acto	Baile de cielito y coro masculino con acompañamiento de guitarra
1832	Carlos Villademoros	Los Treinta y Tres	Casa de Comedias	Comedia en tres actos en verso	Baile de cielito y coro masculino con acompañamiento de guitarra
1852	Francisco Xavier De Acha	La fusión	San Felipe de Montevideo	Drama en cuatro actos, en prosa y en verso	Baile de cielito con acompañamiento de guitarra. Coro masculino y femenino en secciones <i>a capella</i> y con acompañamiento de guitarra
1852	Pedro Pablo Bermúdez	El charrúa	San Felipe (en 1856 en el Solís)	Drama en cinco actos	Coro masculino y femenino <i>a capella</i> . Marcha de redoblante cuando actúan Carballo y los españoles

Cuadro 2: Obras musicalizadas en el Teatro Histórico Uruguayo (1808-1897)

Año	Autor	Título	Teatro	Estructura	Musicalización
1860	Antonio Díaz	El Capitán Albornoz	San Felipe	Drama en tres actos	Baile de cielito con acompañamiento de guitarra. Coro femenino con acompañamiento de guitarra
1864	Eduardo G. Gordon	La Patria	San Felipe	Sainete dramático en un acto, en verso	Baile de cielito con acompañamiento de guitarra. Estilo con acompañamiento de guitarra
1895	Antonio N. Pereira	El martirio de un patriota	Solís	Sainete dramático en un acto, en verso	Estilo con acompañamiento de guitarra. Himno Nacional: introducción y coro
1896	Abdón Arózteguy	Ituzaingó	La Plata	Sainete cómico-lírico en un acto y cuatro cuadros	Tango bailado y cantado con acompañamiento de guitarra y bandoneón
1896	Abdón Arózteguy	Heroísmo	Solís	Drama en dos actos y ocho cuadros	Baile de cielito con acompañamiento de guitarra. Media caña bailada y cantada con acompañamiento de guitarra. Pericón cantado y bailado con acompañamiento de guitarra
1897	Antonio N. Pereira	La lucha fratricida y la Conciliación	Solís	Sainete dramático en un acto	Baile de cielito con acompañamiento de guitarra. Himno Nacional

Cuadro 2 (cont.): Obras musicalizadas en el Teatro Histórico Uruguayo (1808-1897)

2.- El sistema del Teatro Histórico

Para poder analizar el significado de las obras seleccionadas que fueron conformando la historia teatral uruguaya entre 1808 y 1897, se ha tomado como herramienta el *esquema actancial*. El mismo consiste en establecer:

Un destinador → de quien parte el mensaje de la obra. No debe confundirse con el autor de la misma, pues en varias ocasiones es un sentimiento (por ejemplo, la lealtad, el patriotismo) o un hecho (por ejemplo, un exilio) que el espectador va percibiendo durante el desarrollo de la acción.

Un sujeto → encargado de desarrollar la acción principal.

El destinatario → quien recibirá el mensaje de la obra.

El ayudante → es el colaborador del sujeto.

El objeto → lo que desea lograr el sujeto.

El oponente → quien trata de impedir la acción del sujeto.

Al describir el argumento y construir el esquema actancial que emerge del mismo, se logra deducir la funcionalidad que tuvo la música dentro de la obra. No obstante, es imprescindible que existan datos musicales que la sustenten para poder hacerlo. A continuación, se describen tres obras a modo de ejemplo.

“La lealtad más acendrada y Buenos Aires vengada”, escrita por el presbítero Juan Francisco Martínez en 1808. La obra, llevada a escena en solemne función dispuesta por el Cabildo de la ciudad, se estrenó en la Casa de Comedias de Montevideo, el 12 de agosto de 1808. Como *destinador* encontramos un sentimiento: la lealtad, quien impulsa a la Ninfa Montevideo, sujeto evidente, hacia su *objeto*: la Ninfa Buenos Aires, siendo el pueblo de Buenos Aires el *destinatario*. Como *oponentes* aparece el dios Neptuno que favorece a los ingleses y, obviamente, éstos últimos. Hay diversos *ayudantes*: el dios Marte quien está de parte de los españoles, patriotas, y españoles del lado oriental: el Gobernador Ruiz Huidobro, el General Santiago Liniers, el Ilustre Cabildo, el Comercio, los Hacendados. El drama implicaba la referencia a una circunstancia rigurosamente histórica y reciente. La obra expresó una crítica furibunda a las ambiciones imperialistas de Inglaterra. La vinculación de la música con la obra, actuando como comentario sonoro, va a servir de modelo a las piezas que le siguen.

“La fusión”, escrita por Francisco Xavier de Acha en 1852 y estrenada en ese mismo año en el teatro San Felipe de Montevideo, se centra en los hechos del 8 de octubre de 1851 en Montevideo. Ese día se hizo pública la concertación de la paz que puso fin a la Guerra Grande. Esta dividió por años a los orientales, enfrentándolos en una lucha que tuvo su origen en las revoluciones del General Fructuoso Rivera contra el gobierno del Presidente Manuel Oribe. En “La fusión”, -aunque detrás de las otras motivaciones subsiste el amor a la patria-, el clásico modelo del drama histórico-patriótico se altera algo en lo que se refiere al *destinador* que es, en este caso, la Paz de Octubre y la amistad que el *sujeto*, Don Antonio, siente por los hermanos Don Juan y Don Manuel separados por la lucha de banderías. El *objeto* de deseo de Don Antonio es lograr la reconciliación de sus amigos, por sí mismo y como símbolo de la unión nacional. La *destinataria* es la Patria, la felicidad general y la personal de sus amigos. Como *ayudantes* obran Doña Ana, esposa de Don Juan, su hijo Enrique y su amada prima María, hija de Don Manuel. En lo musical se destaca el baile de cielito con acompañamiento de guitarra, un coro masculino y femenino en secciones *a capella* y con acompañamiento de guitarra.

En 1897, Antonio N. Pereira presenta un “boceto histórico dramático” en un acto titulado “La lucha fratricida y la Conciliación”, estrenado en el Teatro Solís. Es también una crítica a las divisiones partidistas y obedece al momento en que, hartos el país de

fuertes luchas de divisa, se crea un amplio horizonte de expectativa para las obras que propiciaban la política de fusión. Se recuerda a Artigas y se citan algunas de sus frases conocidas, como por ejemplo, “mi autoridad emana de vosotros y ella cesa ante vuestra presencia soberana”. El drama culmina cuando Doña Leonor toma una bandera nacional y los cubre con ella, el Coronel Valiente en el medio y Luisa y Laura a cada lado y dice: “¡Y que siempre la bandera nacional cubra con su dulce sombra a todos los orientales!”. Se levanta el telón del fondo y se ve la apoteosis de la Patria y de la Paz. Las figuras de Artigas y Lavalleja aparecen extendiendo sus diestras bendiciendo a sus hijos. Lamas y Saravia forman grupo, aparecen los comisionados de la paz y el pueblo les ofrece ramas de olivas y coronas. Se escucha el Himno Nacional y luego el telón cae lentamente.

3.- Conclusiones

Del estudio de las obras se concluye que la música desempeñó un rol fundamental. En una primera instancia, contribuyó al sentimiento de pertenencia regional, como lo demuestra el drama “La lealtad más acendrada y Buenos Aires vengada” de Juan Francisco Martínez en 1808. Luego, se fue gestando la adhesión a la divisa blanca o colorada en los sainetes rurales “El detalle de la acción de Maipú” (anónimo, 1818) y “El martirio de un patriota” de Antonio Pereira en 1895. En ellos predomina el baile de cielito con acompañamiento de guitarra. Finalmente, se consolidó el ideal de la Patria, como lo demuestra el sainete dramático “La lucha fraticida y la Conciliación” de Antonio Pereira en 1897, en el cual, se supera el cisma de la divisa en busca de la unidad nacional. Por ello la obra finaliza con el Himno Nacional entonado por los actores y el público.

El teatro histórico nacional permite comparar las fuentes musicales que surgen de las obras teatrales de tema histórico con las manifestaciones folklóricas y tradicionales inspiradas en la divisa, el sentimiento patriótico y la identidad nacional uruguaya. Las canciones “Como un jazmín del país” y “De poncho blanco” evidencian la influencia de la divisa en el sentimiento de identidad nacional de los uruguayos. Así lo expresan sus letras:

COMO UN JAZMÍN DEL PAÍS

(Milonga habanera)

Dijo el muchacho a la moza:
desde el comienzo te vi;
en el sueño, en la vigilia,
como un jazmín del país.
Perfume de la alta noche,
pequeña flor constelada,
en el patio con aljibe
y en mi corazón, guardada.
Yo me voy con Aparicio,
sé que otra divisa labran
tus manos, y llevarán
los varones de esta casa.
Yo me voy con Aparicio,
pero mírame a la cara,
que lo que voy a decirte
se dice una vez y basta.

Sólo una cosa podría
detenerme, una palabra;
di que me quede y me quedo,
jazmín del país, muchacha.
Ella lo miró a los ojos,
pero no le dijo nada,
y nada dijo después,
cuando cayó con Saravia.
Perfume de la alta noche,
pequeña flor constelada,
en el patio con aljibe
y en mi corazón, guardada.

Letra de Washington Benavídez y música de Carlos Benavídez.

DE PONCHO BLANCO

Recitado:

1904,
otra vez el pueblo armado,
el Pacto de la Cruz
fué traicionado.
De todos lados, hombres
se ven llegar,
que van diciendo:
- ¡Presente, mi General!-.
Pero el fin de una era
está arribando,
no habrás más General
que poncho blanco.
Una batalla perdida
la ganó una sóla bala
Una batalla ganada
le perdimos por un tiro
Dios maldiga la memoria
del que apretó ese gatillo
Malhaya del mal nacido
que nos dejó sin caudillo
¿Pa' donde vamos a rumbiar
si no tenemos baqueano?
¿Pa' donde vamos a dir
si no tenemos destino?
Será mejor desbandarse
que ya no hay nada que hacer,
porque el alma del gauchaje
se ha quedao en Masoller.

Cantado:

Yo ya no tengo caudillo
no tengo por quién peliar
pa' qué quiero la divisa
si se murió el General.
Mi pena la lleva al viento
y rebota las quebradas
y el eco quiere decirme
que ya no me queda nada.

Se ha secado el manantial
han hociado los baguales
no vuela el águila blanca
se han callado los zorzales.
Aparicio, Aparicio
te estoy buscando
¿dónde estás General?,
de poncho blanco
andarás por el cielo
naides lo dude.
Tu alma se vuelto Sol,
tu poncho nube.
La bala que te pegó
a todos nos mató algo,
yo sólo quedé con fuerzas
pa' volver a Cerro Largo.
Crucé nadando el Rio Negro
para seguir rumbo al Melo,
yo no había rastros del puente
que construyó don Carmelo.
Para sentir su coraje
me vine a Tupambaé
y pa' tenerte más cerca
me largo pa' el Cordobés.
Aparicio, Aparicio
te estoy buscando.
¿Donde estás General?
de poncho blanco.
Andarás por el cielo
nadie lo dude,
tu alma se vuelto Sol,
tu poncho nube.

Letra y Música: Tabaré Etcheverry.

Como última reflexión se afirma que a partir de 1897 no se escribirán obras teatrales de tema histórico-patriótico porque se han agotado sus modelos actanciales. No obstante, la divisa y el concepto de Patria estarán presentes en la canción tradicional como una manera de expresar la identidad nacional uruguaya.

Carmen Rueda Borges. Musicóloga uruguaya nacida en 1971. Se formó como Licenciada en Musicología en la Escuela Universitaria de Música, Facultad de Artes (UDELAR). Se desempeña en el área de Musicología Histórica y es docente universitaria. Obtiene la Maestría en Ciencias de la Educación en la Universidad ORT Uruguay en el año 2010 al investigar sobre la educación a distancia en su tesis *Enseñar y aprender en la virtualidad: el rol del tutor en la formación del Profesorado Modalidad Semipresencial de la Especialidad Educación Musical*. En la actualidad es docente de Historia de la Música y de Historia del Arte en Formación Docente en el Instituto de Profesores “Artigas” (IPA) y en el Profesorado Modalidad Semipresencial. Está inscripta en los seminarios de la Pontificia Universidad Católica Argentina para postularse al Doctorado en Música en el área de Musicología.
