

# NOTA SOBRE LOS ORIGENES DEL CANTO A LO DIVINO EN CHILE

P o r

*Eugenio Pereira Salas*

*El canto a lo divino*, como lo designa el pueblo, es una de las formas líricas que mayor arraigo ha tenido en la enorme área geográfica de la poesía hispanoamericana, y aún en los tiempos actuales que tienden a la unificación de la cultura, es empresa relativamente fácil para los investigadores de campo y aficionados de buena voluntad, recoger abundante cosecha inédita de estos versos tradicionales, aunque acoplados a una música de ocasión que parece no tener la antigüedad del verso ni responder, a menudo, a las exigencias de la estructura poética del texto.

La métrica del canto a lo divino reposa en la *décima glosada* y en sus curiosas variantes españolas y americanas.

Desde el punto de vista histórico, y lo afirmamos repitiendo las aseveraciones del folklorista mexicano profesor Vicente T. Mendoza, quien ha resumido una extensa literatura sobre el tema —“es un producto de la cultura hispánica”<sup>1</sup>, y por eso debemos, ante todo, rastrear los orígenes peninsulares de la semilla, o más bien dicho, de la planta que fructificó en América.

En España el canto a lo divino aparece como una derivación del villancico, especialmente obedeciendo a dos formas literarias: la glosa y la letrilla, y es muy posible, asegura el citado profesor mexicano “que se hayan desarrollado simultáneamente, tanto en su forma literaria como en la musical, puesto que a principios del siglo xvi casi todas las formas poéticas eran líricas, susceptibles de ser cantadas mediante el apoyo de un instrumento musical”<sup>2</sup>.

Al relacionar el concepto genérico de “glosa” con la estructura del canto a lo divino, tenemos que tomar algunas precauciones críticas. El acucioso historiador literario, Hans Janner, cree que es erróneo dar una definición única del concepto métrico de glosa, puesto que es “una forma poética cuya base estriba en la misma idea de glosar versos y poemas ya existentes, de donde procede su nombre y también la peculiaridad de que no se puede fijar su estructura exterior en un solo esquema.

<sup>1</sup>Vicente T. Mendoza. *La Décima*. Sus derivaciones musicales en América (nuestra música, México, año II, pág. 78).

<sup>2</sup>Para una visión integral, véase Vicente T. Mendoza, *La Décima en México. Glosas y valonas*. Buenos Aires, 1947.

Lo especial es la arquitectura métrica que, a su vez, da lugar a múltiples soluciones”.

Aceptando la tesis de Janner, el género no tiene, pues, su punto de partida en la forma, sino en la intención, es decir: la glosa —usando los términos de Janner— es una explicación que se da de una poesía ya existente y consta de dos partes: poesía temática, que se glosa (se la llama generalmente texto), y estrofas (la glosa propiamente tal), en la que se interpreta los distintos versos del texto”<sup>3</sup>.

En su profundo y renovador estudio, intitulado “La glosa española del Siglo de Oro”, Hans Janner remonta sus orígenes hasta las primeras décadas del siglo xvi, en que tuvo una función principalmente amorosa. Sólo en la época de Carlos v se pone al servicio de la poesía filosófica y religiosa. El tipo primitivo, antes de 1450, debió estar influenciado por diversas formas rítmicas, sobre todo, por canciones de baile. De ahí que el citado autor entronque la glosa con la poesía cortesana de la Edad Media declinante que brota de los labios de juglares, cortesanos y trovadores”<sup>4</sup>.

El glosador de esta época posterior “no es ya un trovador, según lo define la tradición provenzal: se remite más bien a la dignidad del orador moral, filosófico y aun sagrado que adoctrina, previene, arenga, fulmina o alaba. Al decir de Janner, cuyo denso pensamiento definimos, el nuevo tipo humano de glosador impuso el tema religioso y ésta difícil temática concurre a la abigarrada aparición de lugares comunes teológicos, por lo cual la glosa se hace superficial en el aspecto material, perdiendo con ello su valor poético.

En cuanto a la extracción social de estos nuevos tipos humanos, los glosadores que vienen a reemplazar la conocida estampa del juglar o del trovador, son gente del pueblo, generalmente analfabeta, dotada de la facultad de improvisar en verso sobre todo acontecimiento que les causa impresión. Sus composiciones dictamina Janner se llaman “flores” y cuando son extensas, “glosadas”.

<sup>3</sup>Hans Janner (ed.). *La glosa en el Siglo de Oro*. Una Antología, Madrid, 1946.

<sup>4</sup>Resumimos la monografía de Hans Janner, *La Glosa Española*. Estudios históricos de su métrica y de sus temas, “Revista de Filología Española”, Tomo xxvii, 1943, en especial páginas 182, 220-223-230. “El cultivo y el desarrollo propiamente

dicho de la variación musical, afirma Janner (página 222), no empieza hasta el siglo xvi y es un compositor español llamado Diego Ortiz el que se vanagloria de haber sido el primero en realizar la variación de varios sonidos relacionando unos con otros y en formular su teoría en su *Tratado*, publicado en 1553”.

En la "Antología de la Glosa en el Siglo de Oro", el citado autor ha recogido ejemplos de los más excelsos poetas cultos de los siglos xv y xvi, Jorge Manrique, Fernando de Herrera, Alonso de Ercilla, Calderón de la Barca, Lope de Vega, etc. Para fijar nuestra pauta de estudio comparativo incluimos un ejemplo anónimo de Circa, 1550, que puede servir de arquetipo diferencial entre España y América.

*Dios puso en hombre su nombre.  
Y en la cruz puso hombre y Dios,  
que para salvar al hombre  
fueron menester los dos.  
Cuando Adán perdió la vida  
en aquel huerto jocundo  
fué la culpa tan crecida,  
que derribó su caída  
toda la parte del mundo.  
Remediar mal tan extraño  
era lo imposible al hombre,  
por ser a Dios hecho el daño,  
mas, deshaciendo el engaño,  
Dios puso en hombre su nombre.*

Este sentido divino en la poesía popular o humano en la poesía religiosa, no es algo circunstancial o esporádico en el arte lírico poético, sino una actitud psíquica y social que ha estudiado con originales puntos de vista, el Profesor norteamericano Bruce W. Wardropper, quien en su libro "Historia de la Poesía lírica a lo divino en la Cristiandad occidental" ha tratado "nada menos que escribir la historia de las divinizaciones líricas y de las actitudes espirituales que dieron lugar a ellas durante los dos milenios del cristianismo y por todo el ámbito occidental"<sup>5</sup>.

Estas divinizaciones son enunciadas en diversa forma en los diversos países, pues el proceso no es únicamente hispánico, sino que ha florecido en las demás naciones europeas: Italia, Alemania, Inglaterra, etc.

"En castellano existe una manera de enunciar las divinizaciones. Antiguamente los títulos rezaban "villancicos" (o el que fuera el metro del poeta), *vuelto a lo divino o contrahecho a la dicho*. Otros idiomas carecen de término propio para caracterizar el fenómeno. En inglés, por ejemplo, sólo hay términos sintéticos, o sea, inventados por los histo-

<sup>5</sup>Publicado por Revista de Occidente, Madrid, 1958.

riadores literarios, tales como *Anti-Parody* o *Sacred-Parody*. Lo mismo puede decirse de las lenguas románicas. Los italianos dicen *travestimenti spirituali* o *rifacimenti*; los franceses, *travestissements spirituels* o *imitations pieuses*.

"No hay nada tan exacto ni tan tradicional como la vieja expresión castellana, comparable a la fórmula alemana: *die geistliche Kontrafaktur*"<sup>6</sup>.

El autor utiliza a lo largo de su libro la palabra *contrafactum* para designar esta substitución, "del sentido profano de una obra por otro sagrado".

La historia de los contrafactum está ligada a la música. Casi todos los contrafactos se compusieron para ser cantados sobre melodías populares, utilizándose la retención del verso inicial, que sirve de alusión tácita al *tono* o melodía con la cual se ha de cantar. El auge del proceso de esta divinización poética-lírica coincide, tanto en España como en algunos otros países europeos, con el Renacimiento.

Al producirse en el siglo xv la expansión ultramarina de España, los conquistadores trajeron consigo los cantares tradicionales de la Madre Patria. Y las glosas de contrafactum dieron nacimiento a una tradición poética enraizada en todo el continente y cuya evolución han seguido los historiadores nacionales desde la época inicial de la nacionalidad hasta nuestros días. Este sistema curioso de composición poética, escribe uno de sus más fervientes recolectores, el fallecido investigador argentino Juan Alfonso Carrizo, consiste en comentar a lo divino un cantar que, como puede ser inocente suele ser hasta obsceno. Su origen hispánico puede deducirse "cotejando los romanceros y cancioneros sagrados de la Península, con los que se han recogido en los diversos países de América"<sup>7</sup>.

En nuestro libro "Los Orígenes del Arte Musical en Chile", hemos estudiado el proceso general del transplante y aculturación de los géneros líricos españoles en nuestro país<sup>8</sup>. Los agentes de este proceso fueron: el hombre y el libro. En los años del Descubrimiento y de la Conquista hemos podido ubicar algunas personalidades que pueden figurar honrosamente como los introductores de la música occidental en Chile. Estos

<sup>6</sup>Bruce W. Wardropper, obra citada, pág. 264.  
págs. 5-6.

<sup>7</sup>*Cancionero Popular de Tucumán*, Alfonso Carrizo. Buenos Aires, MCMXXXVII, 1,

<sup>8</sup>*Los Orígenes del Arte Musical en Chile*. Santiago, 1941, págs. 168-175.

hombres fueron calificados y agrupados dentro de la terminología de la época en tres grupos, a saber: *los cantores, los músicos y los copleros*.

Con don Diego de Almagro vino el cantor primerizo, aquel *Muñoz cantor*, que consignan los documentos, el que consolaba, tal vez, la decepción almagrista, con melodías hispanas, heroicas y alentadoras.

Entre los músicos, los más antiguos, figuran Pedro Bejarano, Juan de Estrada, el vihuelista Francisco Marciano Diáñez, Agustín Ramírez y Juan Vásquez, maestro de danza, amén de los ministriles del gobernador García de Mendoza, señalados por Lohman Villena: Juan Sánchez Maldonado y Alonso de Morales.

Consideramos los más importantes para establecer una genealogía chilena de los cultores de la poesía popular a los "copleros". En el alba del Descubrimiento vinieron algunos copleros, cuya huella ha sido posible rastrear en los documentos de esa época. Anotaremos, en primer lugar, a Diego de Silva, quien, según una declaración contemporánea: "vino a la batalla e hizo unas necias e maliciosas coplas de buen capitán anichillando del dicho mi padre<sup>9</sup>. Se cita también en otro proceso al licenciado León "como hombre demasiado bullicioso y tiene por costumbre, según su liviandad, de hablar siempre en copla"<sup>10</sup>. Famoso fue también, el heroico viscaíno Martín de Ibarra, que sabía cantar y tocar cítara y vihuela, danzar y cantar"<sup>11</sup>.

Podemos inferir que el repertorio de estos copleros, además de las improvisaciones de rigor, fueron los romances, las coplas y las glosas, lazos que atan la poesía hispanoamericana primitiva a su secular tronco hispánico.

Los copleros desempeñaron un papel de importancia en los pasquines, la poesía repentista y satírica muy en boga en esa época turbulenta. En la sorda contienda de Gerónimo de Quiroga contra el Gobernador Martín de Poveda, quien al parecer había impedido los merecidos ascensos del Conquistador, encontramos un curioso ejemplo de ese tipo de pasquines y de la actuación de los poetas. Se había atribuido al maestre de campo unas coplas, "en que tantas lindezas se decían de don José de Garro y de otros señores y hasta de un sacerdote".

En su defensa alegaba Quiroga "que el mismo Corregidor y todo el pueblo está cierto de que yo no soy coplista y que los malos poetas

<sup>9</sup>José T. Medina. *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de Chile*, Vol. 6, pág. 416.

*ra la H. de Chile*. Vol. 7, pág. 172.

<sup>11</sup>Citado en nuestro folleto: *Aires tradicionales y Folklóricos de Chile*. Santiago.

<sup>10</sup>*Colección de Documentos Inéditos pa-*

que hay en los pueblos los tienen todos asalariados en el Palacio: uno, con una compañía de caballos; otros con el corregimiento de herreros; otros con una leva que ha de ir a hacer a Santiago; y así como el modo de ganar el pleito de un mayorazgo grande escoger a todos los Abogados, así han cogido a todos los poetas para hacer cuanto quisiere y culpar a quién quisiere”.

Gerónimo de Quiroga agraviado compuso unos versos satíricos contra Marín de Poveda, que manos “amigas”<sup>12</sup> llevaron al Gobernador. Cuentan los cronistas —escribe Vicuña Mackenna que un día le encontró en un lugar público estando Quiroga ya viejo, embebido en sus pensamientos, con los ojos fijos en el suelo, por lo que llegándose a aquél le dijo con donaire:

—Señor Quiroga, está Ud. haciendo versos a sus pies —y el anciano cuanto agudo maestro, descubriéndose con reverencia contestóle sin turbarse:

—Señor, quien le ha hecho versos a su cabeza, bien puede hacérselos a sus pies<sup>13</sup>.

Estas tradiciones literarias se deslizan por dos planos diferentes; el uno culto, cortesano, con los versos de capitán, las improvisaciones, repentismo y retruécanos, amén de la poesía enigmística; el otro popular, estrechamente unido a la música, pero que deriva indudablemente de modelos superiores hispánicos, aceptados por las generaciones criollas<sup>14</sup>.

El cultivo de la décima glosada en Chile, a la manera de la contrafactura humanista, podemos remontarlo con seguridad documental hasta comienzos del siglo XVII. El delicioso cronista Alonso de Ovalle nos asegura que en las fiestas en honor de la Virgen, que salían anualmente desde el Convictorio Carolino, desparramándose alegremente por las polvorientas calles de la capital, “salía la procesión cantando aquellas coplas que fueron en aquellos tiempos célebres y repetidas y eran glosa de ésta:

Todo el mundo en general  
a voces, Reina escogida,

<sup>12</sup>José Toribio Medina, Biblioteca Hispano-Chilena, Santiago, MCM, Vol. 3, páginas 125-126. El expediente lleva fecha de 19 de enero de 1654.

<sup>13</sup>Benjamín Vicuña Mackenna, *Historia de Santiago*, Santiago, 1869.

<sup>14</sup>La rama repentista puede estudiarse en los breves estudios de Black, *Improvisadores de Chile*, Santiago, 1902. Más bibliografía en E. P. S., *Guía para el estudio del Folklore Chileno*. Santiago, 1952.

diga que sois concebida,  
 sin pecado original<sup>15</sup>.

Estos regocijos públicos, con certámenes poéticos, no fueron privativos de las festividades que ordenó en su colonia Felipe III en honor de la Concepción Inmaculada de la Virgen. Otros ejemplos de estos tipos renacentista de recreación lo tenemos en las fiestas organizadas el 28 de agosto de 1633, en honor de San Francisco Solano, declarado segundo patrono de Chile, en que al igual la primera acción y de ingenio fue un certamen poético, en que la redondilla escrita por el docto consejero de Su Majestad don Cristóbal de la Cerda, era:

Solano, Padre Solano  
rara sí fue tu virtud,  
porque tuvo plenitud  
de espíritu soberano<sup>16</sup>.

Imaginamos que en el correr del siglo XVI todavía se siguieron cultivando los romances, pero, sin duda alguna, el proceso que describe Arturo Campa, refiriéndose a la región de Nuevo México, es común al ámbito hispanoamericano y "con el desaparecimiento gradual de la balada tradicional como forma poética popular otra forma vino a reemplazarla"<sup>17</sup>. Es ésta el canto a lo divino, la décima glosada que en Chile tomó importancia lírico-poética. Sin duda alguna, es fácil ver en ella influencias semiliterarias, pero examinadas desde el punto de vista que enfoca el problema Arthur Palmer Hudson, es con propiedad lo que podríamos llamar, la poesía del pueblo<sup>18</sup>.

Ella está unida a la aparición de un nuevo intérprete, descendiente del coplero hispánico y criollo y del cantor. Son los palladores. Su presencia está demostrada en el siglo XVIII por las referencias explícitas que de ellos hacen el historiador jesuita el Abate J. Ignacio Molina, en su *Compendio de la Historia Civil del Reino de Chile*. Estas referencias son, sin duda, recuerdos de su lejana infancia chilena, muy aguda siem-

<sup>15</sup>Alonso de Ovalle, *Histórica Relación del reino de Chile* (Colección de Historiadores de Chile). Ver XII-XIII, Santiago, 1888.

<sup>16</sup>Fray Diego de Córdoba Salinas, *Crónica de la religiosísima provincia de los 12*

*Apóstoles del Perú*. Lima, 1651.

<sup>17</sup>Arthur Campa. *Spanish Folk-Poetry New Mexico*. Albuquerque, 1946.

<sup>18</sup>Arthur Palmer Hudson, *La Poesía Folklórica*, Folklore Américas, Vol. 10, N.os 1-2, 1950.

pre en el *exilio*, pero henchida también de cierto espíritu arcádico, ese amor por la vida del campo que viene reventando mal brote romántico en la literatura del siglo xviii.

“Las gentes del campo, aunque oriundas de la mayor parte de los españoles, visten cuasi enteramente a la araucana. Dispersas por aquellas vastas campañas y lejos de muchas incomodidades, gozan de toda su libertad y pasan una vida tranquila y alegre entre los muchos placeres que inspira aquel delicioso clima. Por eso, son naturalmente festivos y amigos de toda suerte de diversiones. Aman la música y componen versos a su modo, los cuales, aunque rústicos e inelegantes, no dejan de tener una cierta gracia natural, la cual deleita más que la afectada elegancia de los poetas cultos. Son comunes entre ellos los compositores de repente, llamados en su lengua del país *palladores*. Así como éstos son muy buscados, así cuando conocen tener este talento, no se aplican a otros oficios”<sup>19</sup>.

La estructura de la sociedad en el siglo xviii sufrió cambios de importancia, acelerados por el proceso urbanístico de la creación de ciudades intermedias a lo largo del Valle Central. Estas fundaciones alteraron la relación entre lo urbano y lo agrario, provocando, a su vez, una diferenciación más marcada entre los cultores de la poesía lírica popular. Hubo así una rama campesina que se mantuvo fiel a la forma tradicional de la contrafacta y una rama urbana, tronco de los poetas populares y de las cantoras de fonda, quienes al repertorio que iba transmitiéndose de boca en boca, agregan la nota sensacionalista de los acontecimientos nacionales: terremotos, incendios, ejecuciones, asesinatos. Esta dualidad se presenta viva a nuestra vista en la época de la Independencia, a la que nos referiremos en un próximo artículo.

<sup>19</sup>José Ignacio Molina, *Compendio. Colección de Historiadores de Chile*, Vol. xxvi, Santiago, 1901, pág. 324. Sobre el término “payador”, véase el interesante

estudio de Manuel Dannemann, *La voz paya como título de una modalidad folclórica chilena*, Folklore americano. Años vi-vii. N.os 6-7. Lima, Perú, 1959.