

La procesión de Próspero Bisquertt: instituciones y mediaciones en torno a una obra chilena en proceso de canonización y la trayectoria de su compositor¹

Cristián Guerra Rojas

Facultad de Artes, Universidad de Chile

cguerrar@uchile.cl

Resumen

En este artículo se busca dilucidar de qué manera la *Procesión del Cristo de Mayo* del compositor Próspero Bisquertt Prado (1881-1959) ingresó en un proceso de canonización dentro de la música académica chilena y cómo este proceso estuvo vinculado directamente con mediaciones de personas y de instituciones con las que el compositor se relacionó durante su trayectoria. Para ello se recurre a la interpretación del cruce de información extraída de textos, libros y publicaciones periódicas conocidos en la literatura musicológica o musicográfica chilena, pero también a fuentes hemerográficas y algunos textos historiográficos menos conocidos que aportan nuevas luces para el tema que se expone.

Palabras clave: Próspero Bisquertt Prado, música académica chilena del siglo XX, instituciones musicales, mediaciones musicales.

Próspero Bisquertt's Procession: Institutions and Mediations around a Chilean Work on its Canonization Process and the Trajectory of its Composer

Abstract

This article seeks to elucidate how Chilean composer Prospero Bisquertt Prado (1881-1959)'s *Procesión del Cristo de Mayo* entered into a canonizing process inside Chilean academic music and how this process was directly linked to mediations of people and institutions with which the composer established relationships during his career. In order to do this, I resort to the interpretation of cross-referenced information extracted from texts, books and periodical publications known in the Chilean musicological or musicographic literature, but also to some lesser known hemerographical sources and historiographical texts that provide new lights for this subject.

Keywords: Próspero Bisquertt Prado, 20th century Chilean academic music, musical institutions, musical mediations.

1. Este trabajo forma parte del proyecto FONDECYT (Fondo de Ciencia y Tecnología) N° 1160102, "La institucionalización de la modernidad de la música clásica como práctica social entre 1928 y 1973 en el marco de la Universidad de Chile", en el que participa quien firma este texto junto con un equipo de investigadores. Una versión preliminar e inédita fue presentada en formato de ponencia con el título "La *Procesión del Cristo de Mayo* de Próspero Bisquertt: Nuevas luces acerca de una obra musical canónica chilena" en el III Congreso de la Asociación Regional para Latinoamérica y el Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología (ARLAC-IMS) en Santos, Brasil, agosto de 2017.

Introducción, marco teórico y metodológico

Procesión del Cristo de Mayo (1930) del compositor Próspero Bisquertt Prado (1881-1959) es considerada como una obra destacada dentro de la música académica chilena. Ha sido reconocida con esa categoría por autores como Vicente Salas Viu (1952, 164), Rafael Díaz y Juan Pablo González (2011, 67-69), y ha sido reafirmada como tal mediante varios registros fonográficos e interpretaciones en conciertos.

Sin embargo, otros autores como Gustavo Becerra Schmidt (1954, 28) han afirmado que no se trata de la pieza más importante de Bisquertt, y no se conocen análisis que aborden de una manera más detallada la relación entre esta obra y la trayectoria de su compositor. En este aspecto me refiero específicamente al papel que han jugado las mediaciones institucionales y personales en el proceso de circulación, recepción y canonización de la *Procesión*.

En este trabajo busco dilucidar de qué manera la *Procesión del Cristo de Mayo* ingresó en un proceso de canonización dentro de la música académica chilena y cómo este proceso estuvo vinculado directamente con mediaciones de personas y de instituciones con las que el compositor se relacionó durante su trayectoria. En un sentido figurado, me interesa mostrar la relación entre la "procesión" de la *Procesión* (proceso de canonización de la obra) y la "procesión" del propio compositor (proceso de configuración de redes institucionales y mediadoras que favorecieron la difusión de sus obras).

Entiendo aquí "institución" como "una organización, una asociación, un cuerpo corporativo o un establecimiento creado con el propósito de proporcionar al público en general el acceso a interpretaciones de obras musicales" (Blaukopf 1972, 35),² asimilable al concepto de "espacio institucional" que propone Corrado (2005, 24) en relación con la configuración del canon musical. Este último lo comprendo como un repertorio de obras musicales valorado como "representativo por un grupo humano o estrato portador" y en cuya difusión "las instituciones juegan un doble papel: la de la preservación del repertorio canónico y su comunicación a un sector amplio del público" (Merino 2006, 27).

Respecto del proceso de configuración de un canon, sigo la propuesta musicológica de Díaz y González (2011, 22) en cuanto a las condiciones que debe cumplir una obra musical para ser considerada en vías de canonización (al menos en el caso chileno): su puesta en música (en el concierto o en el fonograma), su circulación regular, su recepción recurrente y la generación (y acceso) a discursos en torno a ella.

Sin desconocer la existencia de otros referentes teóricos que podrían aplicarse a este caso,³ aquí complemento estos conceptos de canon y canonización con aquel de "mediación" como lo formulan Hennion (2002, 19 y 2010, 27) y Mansilla (2011, 26). Escojo esta opción dada su eficaz aplicación en el estudio musicológico que Mansilla realiza acerca del compositor Carlos Guastavino. Al igual que estos autores, asumo que no existe un "vacío" entre la obra musical y la audiencia que sea "rellenado" por medios, sino un fenómeno complejo integrado por el contexto, los momentos, las circunstancias, los medios materiales (fonograma, partitura,

2. Traducción al castellano en Merino y Garrido (2018, 83).

3. Como las teorías sociales de Bourdieu o la teoría del actor-red de Latour.

aparatos reproductores de música y otros) y, como en el presente caso, las personas y las instituciones formales o informales, públicas o privadas.

Asumo además que los intérpretes juegan un papel principal en su función de mediadores y, eventualmente, canonizadores de obras (Díaz y González 2011, 18). Y en lo que concierne a los conceptos de circulación, recepción, valoración y preservación de obras musicales, sigo las definiciones propuestas por Merino y Garrido (2018, 83-84).

A partir de estas definiciones, entiendo que no hay canonización posible sin mediación. Sin embargo, no toda mediación conduce a la canonización. Una obra se canoniza cuando la mediación es mayormente positiva en términos de su valoración en el discurso crítico y musicológico, así como de su incorporación regular en el repertorio de los intérpretes o en la acogida favorable que le brinda una institución musical. Pero si la mediación es principalmente negativa, dicha obra no será canonizada. Al respecto, debe aclararse que los valores que sustentan los procesos de mediación o canonización de una obra pueden cambiar en el tiempo. Como señala Citron (1993, 21):

En general, los valores codificados en un canon afirman a uno o más grupos culturales particulares y no son necesariamente significativos para otros grupos. Por tanto, en virtud de su particularidad un canon no es universal. Tampoco es neutral. En su representatividad es parcial, y la parcialidad imposibilita la neutralidad. En otras palabras, su selectividad se traduce como un punto de vista particular. Más aún, un canon no es invariable. Aunque los valores ideológicos representados por un canon pueden ser muy estáticos, los miembros individuales a menudo pueden cambiar. Sin embargo, si una obra es canónica por un largo período de tiempo, los valores que la apoyan tienden a cambiar, lo que resulta en obras que se diferencian en términos de su significado.⁴

Ninguna obra musical, por tanto, tiene méritos inmutables que le permitan alcanzar un estado de canonicidad transhistórica. Porque esos méritos no son intrínsecos a ella, sino atribuidos a partir de ciertos rasgos estructurales que son reconocidos y valorados como significativos por grupos determinados en coordenadas sociohistóricas delimitadas. Desde este punto de vista, la mediación personal e institucional resulta fundamental en estos procesos. Más aún en el caso de la música académica chilena del siglo XX, cuyo máximo galardón institucional y socialmente reconocido, el Premio Nacional de Artes Musicales, ha presentado durante su historia cambios en los criterios que los sucesivos jurados han esgrimido para otorgarlo (Menanteau 2017, 22-27).

Díaz y González (2011, 23-25) buscan “proponer un imaginario de canon sonoro para el Chile del siglo XX” o “construir un relato canónico para la música chilena del siglo XX”. Es decir, estos autores entregan una antología comentada de obras, entre ellas *Procesión del Cristo de Mayo*, que *podrían* constituir un canon dentro de un período de tiempo más prolongado. Si es

4. “In general, the values encoded in a canon affirm a particular cultural group or groups and are not necessarily meaningful for other groups. Thus by virtue of its particularity a canon is not universal. Nor is it neutral. In its representativeness it is partial, and partiality precludes neutrality. In other words, its selectivity translates as a particular point of view. Furthermore, a canon is not invariable. Even though ideological values represented by a canon can be fairly static, individual members can change often. Yet if a work is canonic over a long period of time its supporting values tend to change, resulting in differing works in terms of their meaning”.

así, entonces podemos afirmar que *toda* la música académica chilena del siglo XX aún está en proceso de canonización.⁵

Finalmente, para este estudio he recurrido ante todo a fuentes secundarias, ya que no he tenido acceso a documentos personales del compositor o de intérpretes de su obra que den cuenta de ella en su discurso. Considero, por tanto, textos, libros y publicaciones periódicas que podríamos considerar "clásicos" de la literatura musicológica chilena, pero también algunas fuentes hemerográficas y textos historiográficos menos conocidos. Mediante el cruce de información extraída de estas fuentes y su interpretación se puede aportar, a mi parecer, nuevas luces para el caso que expongo. Con este fin distingo cinco etapas en la trayectoria creativa de Bisquertt, más una etapa *post mortem* para dar cuenta de la circulación y recepción de la *Procesión* hasta la actualidad.

1. La formación "autodidacta" de Bisquertt y sus inicios como compositor (1895-1920)

La mayor parte de las fuentes reitera que Bisquertt tuvo una formación autodidacta, sin hacer mención de maestros específicos o áreas de estudios previos (Salas Viu 1952, 159; Claro y Urrutia 1973, 142). Sin embargo, Uzcátegui (1919, 178-179) dice explícitamente que en su niñez Bisquertt tuvo lecciones de violín y de piano con profesores no identificados, que Luigi Stefano Giarda (1868-1952), destacado compositor italiano vecindado en Chile y subdirector del Conservatorio Nacional de Música, le impartió "unas cuantas lecciones provechosas", y que el compositor Alfonso Leng Haygus (1884-1974) era consultado por Bisquertt en su calidad de "amigo y entendido en la materia". El mismo autor afirma que Bisquertt comenzó a incursionar en la composición musical en su adolescencia y así, hacia 1896 o 1897, tanto él como el también joven músico Javier Rengifo Gallardo (1879-1958) tuvieron el privilegio de escuchar el estreno de unas polcas de su respectiva autoría en un concierto realizado en la Plaza de Armas de Santiago, en circunstancias muy particulares.⁶

Pese a su vocación artística manifiesta a temprana edad, Bisquertt no se proyectó inicialmente como un músico de dedicación exclusiva. Estudió algún tiempo en la Escuela Militar, donde se formaron algunos parientes suyos que posteriormente realizaron una carrera destacada.⁷ Después ingresó en la carrera de ingeniería en la Universidad Católica, pero no la terminó. Sin embargo, gracias a sus habilidades y contactos consiguió un puesto como funcionario del

5. Sin embargo, en otro lugar de su texto Díaz y González (2011, 28-35) hablan directamente de un "canon musical chileno (de música académica)". Quizás esta discrepancia en el uso del concepto refleje diferencias de criterio entre ambos autores (cf. González 2013, 279-300). Si la consolidación de la relevancia social o la anidación en el inconsciente colectivo es una condición para hablar de un canon propiamente tal (Díaz y González 2011, 17), entonces resulta más acertado hablar de procesos de canonización y no (aún) de un canon consolidado en la música académica chilena. Pregúntese en Chile a cualesquiera personas fuera del ámbito profesional de la música académica quiénes son Beethoven o Mozart y la mayoría responderá que son músicos o compositores. La obra de ambos está canonizada. Pregúntese a las mismas personas quiénes son Domingo Santa Cruz o Próspero Bisquertt y la mayoría no lo sabrá. La obra de ambos está todavía en proceso de canonización.

6. Probablemente en esa ocasión se estrenó su polca *Laurita*, op. 1.

7. Figueroa 1928, 208-209.

Servicio de Impuestos Internos durante estos años. Esto le permitió sostener una familia⁸ y, posteriormente, gestionar negocios en el rubro de la minería.⁹

En 1907 fue estrenado su *Minueto* para quinteto de cuerdas en el entreacto de una ópera presentada en el Teatro Municipal de Santiago¹⁰ y en 1910 obtuvo mención honrosa con su *Preludio lírico* en el concurso del Centenario de la República. Por esta razón la pieza fue estrenada en el Teatro Municipal en octubre de 1911 bajo la dirección del afamado compositor y director Pietro Mascagni, siendo reestrenada en 1912 y 1917, en esta última ocasión bajo la batuta de Rengifo en un concierto de música chilena (Uzcátegui 1919, 180; Santa Cruz 2008, 56).

Durante esa misma década Bisquertt asistió a algunas de las tertulias realizadas en casa de Luis Arrieta Cañas, instancias donde convergieron otros compositores consagrados o emergentes como Domingo Santa Cruz Wilson (1889-1987), Giarda y Leng (Arrieta 1954, 88-91; Claro 1979, 94). En el contexto de una de estas reuniones, en 1913 presentó *Berceuse*, una pieza para piano (Arrieta 1954, 19).

En 1917, con ocasión del centenario de la Escuela Militar, se estrenó el himno que escribió para esta institución, con texto de Samuel Lillo Figueroa (1870-1958). Ese mismo año, el 31 de mayo, se estrenó su *Poema pastoril* en el Teatro Municipal, con la participación del pianista francés Maurice Dumesnil (1884-1974), discípulo de Debussy. Una reducción para piano del primer tiempo (“Andante”) de esta obra se publicó en el volumen N°9 (1917) de las ediciones de Los Diez. Según Uzcátegui (1919, 180), esta obra marca un hito en la trayectoria de Bisquertt, ya que sus piezas anteriores habrían sido influidas por la escuela lírica italiana y, en cambio, el *Poema pastoril* fue su “primera obra seria” con “instrumentación moderna y emociones debussianas”. Además fue la primera pieza con orquestación del propio compositor, asesorado por Leng (Uzcátegui 1919, 178). El mismo autor cita tanto una nota elogiosa acerca de esta obra en *La Nación* de Buenos Aires como una carta donde Dumesnil expresa interés por el poema sinfónico *Taberna al amanecer* de Bisquertt (Uzcátegui 1919, 182-183), obra que sería estrenada años después.¹¹

De esta manera, se puede apreciar que Bisquertt estableció, en los inicios de su carrera, lazos con algunas de las principales instituciones y agrupaciones tanto artísticas como musicales de aquellos años, como es el caso del Conservatorio Nacional y el Teatro Municipal de Santiago (probablemente por mediación de Giarda), así como el grupo de Los Diez, al que pertenecía Leng. La afinidad de Bisquertt con este grupo se puede explicar además por su interés multiartístico, dado que, desde su adolescencia, el compositor incursionó además en la pintura y consiguió cierto grado de reconocimiento en este rubro (Figueroa 1928, 210).

8. Bisquertt contrajo matrimonio dos veces, la primera en 1903 con Juana Torres Larrañaga (1883-1962) y la segunda con Mercedes Zavala Parga (1909-1993). Tuvo descendencia de ambos enlaces.

9. *Diccionario biográfico de Chile* (1953, 151).

10. Según Merino (2014, 47) fue en 1901. Uzcátegui (1919, 179) afirma que el director fue Armani, pero según el *Diccionario biográfico de Chile* (1953, 151) fue Arturo Padovani.

11. La fecha de esta carta, según Uzcátegui, es el 5 de enero de 1918. Esto indica que *Taberna al amanecer* debió ser compuesta al menos en 1917, para ser estrenada recién en 1924.

Si a esto sumamos los contactos que posiblemente estableció con asistentes a las tertulias de Arrieta Cañas, podemos suponer que desde estos años, Bisquertt impulsó una mediación positiva de su obra mediante esta estrategia. Un elemento fundamental fue su amistad temprana con Javier Rengifo, músico que se trasladó a Europa en 1904 y que logró hacerse miembro de la Sociedad de Autores, Compositores y Editores Musicales de Francia (SACEM) en 1912 (Uzcátegui 1919, 189). Sin duda Rengifo fue también el nexo mediador entre Bisquertt y Dumesnil, lo que tendría importantes proyecciones.

2. De la Sociedad de Compositores Chilenos a la comisión ministerial para la reforma de la enseñanza musical (1920-28)

La inclusión de Bisquertt y de otros músicos (compositores e intérpretes, varones y mujeres) en el libro de Uzcátegui de 1919 constituyó otro paso en el proceso de canonización de su obra. En 1920, a partir de la información aportada por Uzcátegui, el crítico y compositor Henri Collet publicó en la revista *Comoedia* un artículo acerca de la música en Chile dentro de la sección "La musique chez soi". Allí menciona a Dumesnil y a Bisquertt, al que presenta "como nuestro Georges Migot,¹² a la vez músico y pintor".¹³

El 14 de octubre de 1920 un grupo de compositores fundó la Sociedad de Compositores Chilenos (SCCH, llamada también Sociedad de Compositores Nacionales), institución que buscaba "la solidaridad y ayuda mutua entre sus asociados, la vigilancia de los intereses artísticos chilenos y el enaltecimiento de la actividad artístico-musical, en toda la república, si ello fuere posible".¹⁴ Su primer directorio estuvo constituido por Celerino Pereira Lecaros (presidente), Pedro Humberto Allende (vicepresidente), Aníbal Aracena Infanta (secretario), María Luisa Sepúlveda (tesorera), Alfonso Leng, Eleodoro Ortiz de Zárate y Próspero Bisquertt (directores).¹⁵

Varios miembros de la SCCH tenían vínculos con el Conservatorio Nacional en calidad de profesores, exprofesores o exalumnos. De hecho en esos años se fundó un Centro de Exalumnos del Conservatorio que, al igual que la SCCH, organizó veladas musicales donde se interpretaron obras del mismo grupo de compositores. En ese contexto, Bisquertt tuvo la satisfacción de asistir a la ejecución y circulación en Chile de piezas como *Berceuse*,¹⁶ *Primavera helénica*¹⁷ o el estreno de su *Taberna al amanecer* en 1924 bajo la dirección de Armando Carvajal Quiroz (1893-1972).¹⁸

El 21 de julio de 1927 el militar Carlos Ibáñez del Campo (1877-1960) asumió la Presidencia de la República en un proceso políticamente complejo, implantando una dictadura (Vial 1996) e iniciando un período de reformas en diversos campos, entre ellos la música académica

12. El francés Georges Elbert Migot (1891-1976) fue efectivamente compositor, poeta y pintor.

13. *Comoedia* 14 (2825), 10 de septiembre de 1920, 2. Bisquertt es mencionado junto a Arrau, Allende, Soro, Lavín, Aracena, Rengifo, Pereira Lecaros y Ortiz de Zárate.

14. *Música* 1 (10), octubre de 1920, 8.

15. *Música* 1 (12), diciembre de 1920, 7-8.

16. *Música* 2 (8), agosto de 1921, 9; 4-5, 1923-24, 2-3.

17. *Música* 2 (11), noviembre de 1921, 9.

18. *Música* 4-5, 1923-24, 39.

chilena, como se verá a continuación. El 3 de diciembre del mismo año contrajo segundas nupcias con Graciela Letelier Velasco (1883-1969), quien solicitó expresamente la ejecución de *Primavera helénica* de Bisquertt en la ceremonia realizada en la iglesia de San Agustín de Santiago (Vial 1996, 19).

En 1928 la biografía de Bisquertt apareció en el segundo tomo del *Diccionario histórico, biográfico y bibliográfico* de Virgilio Figueroa. Esta obra, a juicio de su autor, fue la primera de su especie y envergadura en abarcar biografías de personajes destacados en Chile en la primera mitad del siglo XX. Ese mismo año, sea por su prestigio, por la preferencia de la primera dama hacia su obra o por la mediación de Leng, Bisquertt fue convocado por el ministro de Educación, Eduardo Barrios (escritor y antiguo miembro del grupo de Los Diez) para integrar, junto con Enrique Soro, Domingo Santa Cruz y otros personajes clave del mundo musical, una comisión encabezada por el ministro y destinada a diseñar una reforma de la enseñanza musical en Chile. Esta iniciativa desembocó en la reforma del Conservatorio y su incorporación a la Universidad de Chile como parte de la nueva Facultad de Bellas Artes (Santa Cruz 2008: 264 y ss). Aunque tanto Santa Cruz como Bisquertt asistieron a tertulias en casa de Arrieta Cañas y seguramente Bisquertt estaba enterado de la labor que venía realizando la Sociedad Bach bajo el liderazgo de Santa Cruz, todo indica que comenzaron a tratarse con mayor asiduidad a partir de esta instancia.¹⁹

3. La estancia en Francia (1929-1933): poiesis y estreno de la *Procesión del Cristo de Mayo*

El 21 de septiembre de 1929, bajo la dirección de Armando Carvajal,²⁰ se estrenó la ópera *Sayeda* de Bisquertt en el Teatro Municipal, instancia costeadada por el compositor con su jubilación como consignatario de empresas mineras (Orrego Salas 2012, 109). Salas Viu (1952, 159) apunta que gracias al éxito de esta ópera, en cuyo estreno estuvo presente el presidente Ibáñez (Grandela 1999, 486),²¹ el gobierno le otorgó una beca para “ampliar estudios y dar a conocer sus obras” en Francia. Sin embargo, según Orrego Salas (2012, 109), Bisquertt “permaneció cuatro años allí componiendo, participando de la vida musical, observando, relacionándose con muchos artistas, pero sin recurrir al ejercicio de una formación académica”. Otra fuente informa que el objetivo principal del viaje y estadía en París era gestionar la difusión de *Sayeda* en los teatros franceses,²² mientras la entrada de Bisquertt en el *Diccionario biográfico de Chile* de 1953 menciona que “fue comisionado para que diera a conocer su música en Europa”.²³ Como sea, sin duda el pianista Dumesnil (y la amistad previa con Rengifo) jugó un papel clave en la mediación para esas relaciones que Bisquertt estableció con el medio parisense, con tal

19. De hecho Bisquertt es nombrado por primera vez tanto en documentos de la Sociedad Bach (Centro de Documentación e Investigación Musical de la Universidad de Chile CEDIM, Fondo Domingo Santa Cruz, Libro de Actas, Acta de la 1ª Sesión de 1928, 22 de marzo, p. 190) como por Santa Cruz (2008, 264) al referirse a la constitución de esa comisión. Por tanto, Bisquertt nunca habría sido miembro ni representante de la Sociedad Bach como plantean Peña y Poveda (2010, 103).

20. *La Nación* 13 (6632), 29 de septiembre de 1929, 2.

21. De acuerdo a Santa Cruz (2008, 753, 755), Bisquertt recicló *Primavera helénica* en un número de *Sayeda*. Esto pudo muy bien favorecer la recepción de *Sayeda* por parte de Ibáñez (y de su esposa que probablemente también estuvo presente en el estreno).

22. *Cultura Musical* 1 (5), octubre de 1937, 7.

23. *Diccionario biográfico de Chile* 1953, 151.

éxito que fue aceptado como miembro de la SACEM,²⁴ tal como lo había sido Rengifo varios años antes.

Hasta donde sabemos, fue en París donde Bisquertt escribió la *Procesión del Cristo de Mayo*.²⁵ Las fuentes de motivación pudieron ser múltiples. Una de ellas quizás fue el recuerdo de esta tradición religiosa, generado por la nostalgia de su tierra natal, en la que probablemente participó en su niñez o juventud. La procesión del Cristo de Mayo, imagen albergada en la iglesia de San Agustín en el centro de la capital, es una costumbre que se remonta a la época colonial. Se vincula con catástrofes naturales frecuentes en Chile como es el caso de los terremotos, específicamente aquel que destruyó Santiago el 13 de mayo de 1647 y que dio origen tanto a la procesión como a la reconstrucción de una ciudad mejor organizada (Onetto 2007).²⁶

El contexto de esta tradición, específicamente el lugar y la fecha en que se realiza, pudo ser significativo para Bisquertt. La fecha de la procesión, 13 de mayo, está muy cerca de aquella del estreno de su *Poema pastoril* de 1917, el que se llevó a cabo un 31 de mayo en el Teatro Municipal de Santiago, recinto que se ubica tan solo a una cuadra de la iglesia de San Agustín. Y fue en esta iglesia donde se efectuó en 1927 el matrimonio del presidente Ibáñez con Graciela Letelier, en cuya ceremonia se ejecutó la *Primavera helénica*.

Sin embargo, otra fuente de motivación pudo ser la opción de escuchar en París piezas como *Rapsodia Española* (especialmente el primer movimiento, "Preludio a la noche", con su ostinato característico) de Ravel o *Procesión nocturna* de Henri Rabaud (1873-1949). Este último era director del Conservatorio de París en esos años y la obra citada tiene un esquema formal tripartito similar al de la pieza de Bisquertt, donde se alcanza un punto climático aproximadamente pasando los dos tercios de duración total.

De este modo, es posible que varios factores hayan convergido en la génesis de *Procesión del Cristo de Mayo*, tanto circunstancias vinculadas con la vida personal del compositor en Chile como vivencias propiamente musicales que experimentó en París.²⁷ No deja de ser significativo que el título de la obra en la partitura preservada tanto en la Biblioteca Nacional como en la Universidad de Chile esté en francés, *Procession du Christ de Mai*.

Según Slonimsky (1945, 212) el cuadro sinfónico *Procesión del Cristo de Mayo* fue estrenado el 15 de enero de 1931 en París,²⁸ mientras el crítico "A.A." especifica que fue bajo la dirección

24. *Diccionario biográfico de Chile* 1953, 151.

25. El antecedente de *Taberna al amanecer* (ver nota 11) me conduce a considerar que quizás la *Procesión del Cristo de Mayo* pudo haber sido escrita o esbozada antes del viaje a Francia, lo cual habría que corroborar.

26. Asimismo, la leyenda en torno a esta imagen, el Señor de Mayo, se relaciona con la legendaria y temida Quintrala, personaje que según cierta tradición albergó la imagen del Cristo en su casa por algún tiempo. Esta procesión parte desde la iglesia de San Agustín, avanza por las calles hasta la Plaza de Armas, frente a la Catedral de Santiago, y desde allí regresa por otra ruta hasta San Agustín. El 13 de mayo de 2017 acudí como observador. La ruta que siguió fue: salida de la iglesia hacia el sur por calle Estado, viraje al poniente por calle Moneda, viraje al norte por calle Ahumada, viraje al oriente por calle Compañía (deteniéndose frente al portal Fernández Concha, de espaldas a la Catedral), viraje final al sur por Estado regresando a la iglesia.

27. El 9 de enero de 1930 hubo un temblor grado 7 en Vannes, Bretaña, lo que pudo traer también recuerdos al compositor.

28. Salas Viu (1952, 164) afirma que el estreno fue en febrero de 1931.

de Lucien Wurmser (1877-1967) y “con éxito”.²⁹ Es posible que Wurmser haya dirigido el conjunto que después se llamó Asociación Orquestal de Músicos Franceses³⁰ y el lugar del estreno haya sido la Salle de Concert de Magio, instancia donde se ejecutó *Taberna al amanecer* a cargo del mismo director (Grandela 1999, 486).

A fines de 1932 Bisquertt ya estaba de regreso en Chile e integró el jurado del primer Concurso Anual de Composición de la flamante Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile (FBA), junto con Santa Cruz, Carvajal y Luis Mutschler (Santa Cruz 2008, 423; Bustos y Cullell 2016, 35). Una nueva institucionalidad para la música académica estaba cimentándose, bajo la conducción de Santa Cruz y el apoyo de Juvenal Hernández Jaque, rector de la Universidad de Chile.

El estreno de la *Procesión* en Chile se realizó en el marco de un festival extraordinario de homenaje de la Asociación Nacional de Concierdos Sinfónicos (ANCS) a Carvajal, con motivo del 150° concierto bajo su dirección. Este concierto se llevó a cabo el 6 de septiembre de 1933 en el Teatro Municipal, con la orquesta de la ANCS bajo la dirección de Carvajal (el mismo que estrenara *Taberna al amanecer* y *Sayeda*), en un programa que incluyó además obras de Beethoven, Wagner y Ravel.³¹ El 24 de diciembre de ese año fue presentada nuevamente en un concierto con la misma orquesta, pero bajo la dirección de Víctor Krüger en la Terraza del Parque Forestal de Santiago.³²

Con ocasión del estreno en Chile de la obra, encontramos el siguiente comentario:

El Cuadro Sinfónico de Bisquert [sic] es una obra, en la cual hay bellezas pero sin unidad, sin lógica; se oyen pequeños fragmentos desprendidos, a los que falta una forma definida. La obra fue estrenada con éxito en París en 1931, bajo la dirección de Lucien Wurmser. Carvajal puso su mejor empeño en la ejecución de esta composición.³³

Este comentario está firmado por “A.A.”, quizás el crítico Adolfo Allende Sarón (hermano del compositor Pedro Humberto Allende) y cuya opinión fue compartida por Santa Cruz (2008, 421) al referirse a ella como “fragmentaria, falta de organización”. Por su parte, el compositor Jorge Urrutia afirmó respecto del poema sinfónico *Destino* que “es lo más acabado que le conocemos hoy: con mejor material que la *Procesión de Mayo* [sic], con madurez muy superior a la *Taberna en el amanecer* [sic], y sin el lirismo un tanto efectista de *Sayeda*”.³⁴ En otro comentario se elogió a *Taberna al amanecer* frente a otras obras “un poco fragmentosas en su desarrollo”.³⁵

29. *Aulos* 1 (7), enero-febrero de 1934, 25.

30. *La Semaine à Paris* 561, 24 de febrero-3 de marzo de 1933, 51.

31. *Aulos* 1 (7), enero-febrero de 1934, 25. Dichas obras fueron: Beethoven: *Sinfonía N°1*; Wagner: “Da voi lontan” (*Lohengrin*) y “Treislied” (*Los Maestros Cantores*), para tenor y orquesta (Renato Zanelli, solista); Ravel: *Bolero*.

32. En dicha ocasión se incluyeron piezas de J. Strauss, Léhar y otros, un “solo de arpa” con Clara Pasini y bailables en los intermedios a cargo del “Jazz” (conjunto dirigido por Pablo Garrido). Programa conservado en CEDIM, Fondo Domingo Santa Cruz.

33. *Aulos* 1 (7), enero-febrero de 1934, 25.

34. *Revista de Arte* 1 (6), 1935, 50.

35. *Revista de Arte* 2 (9), 1936, 46.

Como contraste, en varios programas de la orquesta de la ANCS donde se ejecutaron piezas de Bisquertt se repite el siguiente comentario acerca de la *Procesión*:

Esta obra es un poema sinfónico en que predomina una estricta lógica musical, sin poseer un riguroso enlace académico en los temas; elaborado con gran riqueza de medios expresivos. Sobre todo, Bisquertt se manifiesta como un orquestador que maneja hábilmente las masas instrumentales, en sus posibilidades colorísticas, encuadrado siempre en una modalidad de impresionismo que acusa un temperamento refinado y de notable y original personalidad.

De este modo, se puede apreciar que la *Procesión* no fue una obra unánimemente valorada por la opinión crítica de la época en los comienzos de su circulación en Chile. Es posible que esto se haya debido a que el material temático de la obra, como comentaría Salas Viu (1952, 164), no es sometido a un desarrollo melódico-armónico elaborado pero, en cambio, es una muestra de la destreza que Bisquertt adquirió en el manejo de los colores instrumentales de la orquesta, lo que será destacado en años posteriores (Becerra 1954, 20, 23, 28-29; Díaz y González 2011, 68).

La reinscripción de Bisquertt en el panorama musical chileno ocurrió en el marco de la instalación de un paradigma *monoinstitucional* en la música académica chilena (Merino y Garrido 2018, 82).³⁶ Con el fin de insertarse en esta nueva institucionalidad, Bisquertt tomó la decisión de renunciar a la SCCH (Santa Cruz 2008, 352)³⁷ por motivos que se explican a continuación.

4. El vínculo con la nueva institucionalidad musical: la Asociación Nacional de Compositores y el Instituto de Extensión Musical (1936-1945)

En 1936 Bisquertt participó como miembro fundador de la Asociación Nacional de Compositores (ANC),³⁸ institución que surgió para contrapesar, y con el tiempo reemplazar, a la SCCH. En esta última, bajo el liderazgo de Carlos Melo Cruz³⁹, se nuclearon músicos que por diversas razones se enemistaron con Santa Cruz y, pese a que la SCCH obtendría representación en el Consejo y después en la Junta Directiva del futuro Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile (IEM), su principal líder siempre mantuvo una relación tensa con Santa Cruz.

36. La palabra "monoinstitucionalidad" no significa inexistencia de otras instituciones vinculadas con la música académica durante la vigencia de este paradigma (1929-1973). Ciertamente las hubo. Lo que significa es que el Estado chileno otorgó oficialmente a una institución, la Universidad de Chile, la *hegemonía* en el cultivo y difusión de este tipo de música, en un proceso que abarca desde el Decreto N°4807 (18 de noviembre de 1929, Estatuto Orgánico de la Enseñanza Universitaria) y el Decreto-Ley N°6348 (23 de diciembre de 1929) que crea la FBA, hasta la Ley N°6696 (2 de octubre de 1940) que crea el Instituto de Extensión Musical.

37. Santa Cruz afirma que Bisquertt se retiró junto a Allende, Leng y Samuel Negrete de la SCCH cuando Rengifo, declarado partidario de Ibáñez, asumió la presidencia de esta institución. Sin embargo, esta afirmación no se condice con datos como la amistad entre Bisquertt y Rengifo desde su adolescencia o la relación de Ibáñez con hitos clave en la trayectoria de Bisquertt. Todo esto indica que si Bisquertt se retiró de la SCCH al menos no fue porque Rengifo fuera ibañista.

38. *Revista de Arte* 2 (11), 1936, 51; cf. Claro y Urrutia 1973, 127, y Santa Cruz 2008, 475.

39. Carlos Melo Cruz (1897-1974), pianista, compositor y profesor formado en el Conservatorio Nacional, fue calificado por Santa Cruz (2008, 351-352) como "el personaje más negativo e incapaz que la vida musical chilena haya jamás conocido".

Uno de los primeros organismos generados por la nueva institucionalidad fue la FBA, la que a su vez creó la *Revista de Arte* como publicación oficial.⁴⁰ En esta revista se publicaron dos partituras de Bisquertt: *Tres trozos para piano*⁴¹ y *Misceláneas*.⁴² Y en otro número⁴³ se consigna su participación en un concurso de músicaailable en Valparaíso, donde obtuvo el segundo premio. Estas referencias en un órgano de la institucionalidad oficial muestran la acogida que esta brindó a Bisquertt.

Respecto de la *Procesión*, Santa Cruz (2008, 551) menciona que la obra volvió a ejecutarse el 8 de junio de 1936 con la orquesta de la ANCS dirigida por Theo Buchwald⁴⁴ y en la misma temporada se presentaron *Taberna al amanecer* y *Noche Buena*. En otro número de *Revista de Arte* de ese mismo año,⁴⁵ Eduardo Lira Espejo la menciona también como parte de la temporada, pero valora *Noche Buena* como mejor obra que la *Procesión*. Otro comentarista en la misma revista la considera “un tanto densa” junto a *Taberna* frente a *Noche Buena* y *Misceláneas*.⁴⁶

Entre 1935 y 1937 Wilhelm Mann (1874-1948), pedagogo de origen alemán avocinado en Chile desde 1903, publicó *Chile: luchando por nuevas formas de vida*. Este libro ha sido calificado como “el más importante ‘estado de la cuestión’ de esa década” y “la mejor radiografía de Chile de la década de 1930” (Fernandois 2011, 14). Mann dedica algunas páginas a la música académica chilena y al hablar de Bisquertt lo menciona entre los compositores de “orientación modernista”, nombrando tres de sus obras: *Sayeda*, *Taberna al amanecer* y *Noche Buena* (Mann 1937, 133). En el mismo año William Berrien, académico de la Universidad de California en Los Ángeles que visitó Chile, publicó un artículo pertinente a compositores latinoamericanos donde menciona cinco creadores chilenos distinguidos: Allende, Leng, Isamitt, Negrete y Bisquertt (Berrien 1937, 10).

Por sugerencia de su amigo Alfonso Letelier (Santa Cruz 2008, 750), entre 1940 y 1945 Bisquertt asumió el cargo de Administrador del IEM (Salas Viu 1952, 159; Merino y Garrido 2018, 85), otro organismo fundamental en la nueva institucionalidad musical chilena. Santa Cruz dice: “Eran amigos, y Bisquertt estaba realmente muy necesitado. No me pareció mal, ya que tenía alguna fama de financista; había trabajado en Impuestos Internos y poseía relaciones en las esferas de Hacienda”.

Al año siguiente fue uno de los compositores ganadores del festival por el Cuarto Centenario de Santiago con distintos premios (Santa Cruz 2008, 640). Asimismo, en 1941 fue uno de los seis creadores favorecidos con la primera grabación profesional de obras chilenas en el sello RCA (en el caso de Bisquertt fue *Noche Buena*), con interpretaciones a cargo de la recién nacida Orquesta Sinfónica de Chile (OSCH) dirigida por Carvajal (Santa Cruz 2008, 647). En

40. *La Revista de Arte* fue heredera de *Aulos*, mencionada anteriormente. Pero a diferencia de *Aulos*, iniciativa personal de Santa Cruz, la *Revista de Arte* fue generada en el marco de la FBA (Santa Cruz 2008, 412, 518-519).

41. *Revista de Arte* 2 (12), 1936, suplemento.

42. *Revista de Arte* 3 (14), 1937, suplemento.

43. *Revista de Arte* 3 (18), 1938, 36.

44. Salas Viu afirma en notas de programas de 1943 y 1945 que dicha ejecución fue en 1935.

45. *Revista de Arte* 2 (10), 1936, 46-47.

46. *Revista de Arte* 3 (14), 1937, 49.

1943 la OSCH dirigida por Erich Kleiber presentó nuevamente la *Procesión* en el 6° concierto de su segunda temporada, el 13 de agosto de 1943 en el Teatro Municipal en un programa dedicado a obras chilenas.⁴⁷

Vicente Salas Viu (1911-1967), musicólogo español vecindado en Chile desde 1939 e integrado en el IEM, escribió en 1944 el breve texto *Músicos modernos de Chile*. Allí menciona a Bisquertt y seis de sus obras sinfónicas (*Taberna al amanecer, Destino, Noche Buena, Misceláneas, Metrópolis y Procesión*), valorando en ellas su orquestación y caracterizándolas como "estilizaciones del folklore criollo realizadas con el mayor acierto (Salas Viu 1944, 13-14)".

En 1945 la ANC solicitó a la Junta Directiva del IEM la realización de un concierto especial dedicado a Bisquertt por tres razones: 1) por cumplir cuarenta años de compositor,⁴⁸ 2) porque nunca había tenido la posibilidad de presentar un conjunto de sus obras, 3) y porque era el momento de hacer esta deferencia no solo a compositores extranjeros, sino a chilenos. Enrique Soro, integrante de la Junta, se opuso a esta iniciativa (Santa Cruz 2008, 786). Bisquertt respondió en los siguientes términos:⁴⁹

El hecho de que un colega se oponga, no puede menos que desalentar a todo compositor, tanto a los que han cumplido ya una tarea como a los que están en la demanda. No se puede desconocer que la única recompensa del compositor es oír su obra, y si en su mano estuviera el poder facilitar una orquesta a todos los que cuentan a su haber con una sólida producción artística, no se opondría y aun escribiría artículos en su honor. Agrega [Bisquertt] que si el Instituto ha hecho conciertos dedicados a músicos americanos, no ve por qué no se ha de adoptar igual temperamento con los músicos chilenos.

Finalmente la Junta (integrada por miembros de la ANC como Santa Cruz y el propio Bisquertt) aprobó la propuesta y se programó un "Festival Bisquertt" para fines de ese año.

Debe añadirse en este período la inclusión de Bisquertt, aunque frecuentemente reducida a una mención fugaz, en textos de autores extranjeros y de circulación continental, escritos en el marco del americanismo musical (Pérez 2010, 107-108). Dentro de párrafos que se refieren a Chile, Bisquertt es mencionado, junto con otros compositores, en *Historia de la música latinoamericana* de García, Croatto y Martín (1938, 192), en el segundo volumen de *Enciclopedia de la música* de Mayer- Serra (1943, 426) y en *La música en América Latina* de Slonimsky, autor que lo califica como "romanticista" y menciona la *Procesión* entre sus obras, aunque considera más importante *Metrópolis* (Slonimsky 1945, 35, 213).

47. Dicho programa incluyó además *Pastoral de Alhué (Homenaje a Ravel)* de Urrutia, *Suite de Isamitt, El huaso y el indio* de Casanova, *Soneto de la Muerte* de Letelier, *Andante apasionato* y *Danza fantástica* de Soro. Programa conservado en CEDIM, Fondo Domingo Santa Cruz.

48. Según Uzcátegui (1919, 178), Bisquertt se inició en la composición musical a los catorce años, es decir, hacia 1895. Entonces en 1945 el compositor cumpliría cincuenta años de labor creativa y no cuarenta. Quizás fue en 1905, cuarenta años antes de los hechos relatados aquí, cuando escribió el *Minuetto* o el *Preludio lírico*, obras estrenadas algunos años después y que le otorgaron relevancia.

49. CEDIM, Fondo Domingo Santa Cruz, Libro de Actas de la Junta Directiva del IEM, Acta de la 87a Sesión Ordinaria, 19 de abril de 1945, fol. 326-327. Soro se opuso porque se podía sentar un precedente que obligaría al IEM a facilitar la OSCH cada vez que un músico cumpliera cuarenta años de labor.

Sin embargo, a fines de 1945 las tensiones entre Bisquertt y la Junta Directiva fueron en aumento, debido a continuas discrepancias de gestión. Estas alcanzaron su punto cúlmine cuando Bisquertt logró insertar en las representaciones del ballet *Coppelia* un número extraído de *Sayeda*, lo que usó como argumento para cobrar derechos de autor.⁵⁰ Santa Cruz (2008, 755-757) plantea que Bisquertt estaba apremiado por compromisos bancarios y esto lo habría inducido a desconocer las políticas y lineamientos de la Junta Directiva en estas materias. Pero aunque esta situación condujo finalmente a su cese de funciones en el IEM, aun así el 14 de diciembre de 1945 se realizó el Festival Bisquertt en el Teatro Municipal. La OSCH bajo la dirección de Víctor Tevah interpretó cinco obras del compositor, entre ellas la *Procesión*.⁵¹

Se observa que durante los años en que Bisquertt estuvo directamente vinculado con la nueva institucionalidad de la música académica, no dejó pasar la oportunidad de promover la circulación de su obra en el marco de una mediación mayormente positiva que esta nueva institucionalidad le otorgó. Incluso parece ser que consideró la idea de vivir de la composición musical. En estos años prosiguió la circulación en Chile de la *Procesión* y de otras obras suyas, pero también se aprecia que aquellas piezas anteriores a *Taberna al amanecer* desaparecen de los registros. Quizás Bisquertt optó por dejar atrás piezas que a su entender resultaban muy “juveniles” o que, al estar relacionadas con la “escuela lírica italiana” como en su momento dijo Uzcátegui, se enmarcaban en coordenadas estéticas ajenas o minusvaloradas en el nuevo contexto (Salas Viu 1952, 20, 14-25; Santa Cruz 2008, 32, 148).

5. El Premio Nacional de Arte mención Música de 1954 y la consagración de Bisquertt como compositor (1945-1959)

Después de su salida del IEM, Bisquertt se alineó con Melo Cruz y otros músicos que engrosaron “la lista de perseguidos” (Santa Cruz 2008, 757, 865-6, 870, 876). No presentó piezas a los Premios por Obra creados en 1947, pero en el primer Festival de Música Chilena en 1948 obtuvo una mención honrosa por su *Poema Sinfónico 1945*, dedicado a Carlos Ibáñez del Campo (Merino 1980, 99; Peña 1999; Díaz y González 2011, 68).

Eugenio Pereira Salas (1951, 73), en un artículo acerca de la música chilena en la primera mitad del siglo XX, incluye a Bisquertt dentro del “simbolismo impresionista”. Y en su libro seminal *La creación musical en Chile (1900-1951)*, Salas Viu (1952, 86) define su música en términos de “hermosa realización y transparencia orquestal –sobre la que el ejemplo de Ravel es manifiesto– que resalta tanto como lo débil de su proceso constructivo”. Este comentario puede relacionarse con aquel hecho por “A.A.” en 1934, así como con el vínculo de Salas Viu con Santa Cruz y el IEM. En el mismo texto, Salas Viu menciona algunas obras sinfónicas anteriores a *Taberna al amanecer* y lleva a cabo un sucinto análisis de la *Procesión*, limitándose a una descripción técnica (1952, 164).⁵²

50. Según Santa Cruz (2008, 755), se trataría de aquel número donde reutilizó o readaptó *Primavera helénica*, la pieza favorita de Graciela Letelier de Ibáñez.

51. *Revista Musical Chilena* 1 (9), enero de 1946, 36-37.

52. En estricto rigor, esta descripción de Salas Viu fue redactada en 1943 para el programa del concierto del 13 de agosto, donde la pieza fue ejecutada por la OSCH bajo la dirección de Kleiber, y republicada en el programa del Festival Bisquertt realizado en 1945.

En 1953 Santa Cruz, debido a una serie de razones (entre ellas una campaña de desprestigio que habría sido instigada, entre otros, por Bisquertt⁵³), renunció a todos sus cargos en la Universidad de Chile, dejando la responsabilidad de preservar su obra institucional en manos de Letelier (quien asumió el decanato de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación⁵⁴), Salas Viu y Juan Orrego Salas (Santa Cruz 2008, 891-892). Ese mismo año, Ibáñez reasumió la Presidencia de la República y nombró ministro de Educación a Juan Gómez Millas, quien al poco tiempo asumió la rectoría de la Universidad de Chile.

En 1954 Bisquertt fue galardonado con el Premio Nacional de Arte mención Música (PNA).⁵⁵ El jurado en ese año estuvo conformado por el rector Gómez Millas y los compositores René Amengual, Héctor Melo Gorygoitia, Carlos Melo Cruz y Héctor Carvajal.⁵⁶ De este modo, Bisquertt fue el cuarto compositor favorecido con este premio después de Pedro Humberto Allende (1945),⁵⁷ Enrique Soro (1948)⁵⁸ y Domingo Santa Cruz (1951).⁵⁹

La *Revista Musical Chilena*, publicación creada por el IEM en 1945 con Salas Viu como primer director, había establecido como tradición dedicar un número especial como homenaje al galardonado, con artículos escritos por compositores, críticos o musicólogos como Letelier, Orrego Salas, Salas Viu, Gustavo Becerra Schmidt o Daniel Quiroga.⁶⁰ Así ocurrió con Allende, Soro y Santa Cruz, pero en el caso de Bisquertt fue diferente. En la edición N°9 (46) de 1954⁶¹ se publicó la noticia del otorgamiento del premio y se anunció que en el N°9 (47) aparecerían "extensos estudios sobre Bisquertt por musicólogos chilenos". Sin embargo, en ese número se publicó solamente un estudio acerca del compositor, firmado por Becerra. Este autor reconoce algunas de las críticas técnicas hechas a Bisquertt (1954, 19):

De él se podrá decir que, su forma no es lo suficientemente equilibrada, o que sus obras puedan no convencer a tal o cual, pero un hecho quedará siempre en pie: Bisquertt tiene una personalidad inconfundible a los pocos compases de oír su música.

53. Santa Cruz 2008, 876.

54. En 1948 la FBA se dividió en dos: la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación (FCAMR) y la Facultad de Artes Plásticas.

55. El Premio Nacional de Arte fue instituido en 1942 y otorgado por primera vez en 1944 al pintor Pablo Burchard. Cada año debía alternarse la mención entre pintura o escultura, música y teatro. En el caso de la mención en Música, el jurado debía estar integrado por el rector de la Universidad de Chile y representantes de la FBA (posteriormente FCAMR), el Ministerio de Educación (MINEDUC) y dos entidades musicales gremiales. Desde 1992 fue sustituido por los Premios Nacionales de Artes Plásticas, Artes Musicales y Artes de la Representación o Audiovisuales.

56. Representantes, respectivamente, de la FCAMR, de la ANC, de la SCCH y del MINEDUC.

57. Jurado integrado por el rector Hernández, Samuel Negrete (FBA), Carlos Isamitt (ANC), Javier Rengifo (SCCH) y Eugenio Pereira Salas (MINEDUC). Ver Santa Cruz 2008, 732.

58. Jurado integrado por el rector Hernández, René Amengual (FCAMR), Alfonso Leng (ANC), Carlos Melo Cruz (SCCH), Julio Arriagada Augier (MINEDUC). Ver *Revista Musical Chilena* 4 (29), junio-julio de 1948, 25-26.

59. Jurado integrado por el rector Hernández, Juan Orrego Salas (FCAMR), Alfonso Letelier (ANC) y Enrique Soro (MINEDUC). Según *Revista Musical Chilena* 7 (41), otoño de 1951, 85, el quinto integrante fue Abraham Rojas, trombonista de la OSCH, pero según Santa Cruz (2008, 732) fue Manuel Villaseñor, integrante de la Orquesta Sinfónica de Concepción.

60. Así ocurrió con Allende en el N°1 (5) de 1945, Soro en el N°4 (30) de 1948, Santa Cruz en el N°7 (42) de 1951, Leng en el N°11 (54) de 1957 o Acario Cotapos en el N°15 (76) de 1960. Esta tradición continúa vigente.

61. *Revista Musical Chilena* 9 (46), julio de 1954, 45.

Respecto de la *Procesión* Becerra afirma (1954, 28-29):

Otra de las obras que, aunque no es de las más importantes es una de las más características, es su *Procesión del Cristo de Mayo*, obra que contiene sus aspectos fundamentales constructivos, sean estos armónicos, rítmicos o melódicos y aún colorísticos. Es muy característica de Bisquertt por su tendencia a los obstinatos, sus melodías de ritmos sencillos, su construcción estrófica y sus ocasionales secciones polifónicas, cuyo prototipo vendría a ser el solemne fugato que se incluye en la obra que comento y que cumple con la función de preparar el final desembocando en un coral para ir a la reexposición del material temático.

Becerra concluye su texto con estas palabras (los destacados son míos):

Aprovecho la oportunidad de manifestar que no se aleja del buen sentido el haberle otorgado el Premio Nacional de Arte, galardón que merece sin lugar a dudas, pese a todas las consideraciones que sobre su obra puedan hacerse, *aun aceptando la posibilidad de que su producción no sea transcendental, permanente o “maestra”*. Basta que su vida no ha conocido otro horizonte más importante que la música y su labor de compositor, y que a través de ella ha demostrado tener los atributos del artífice experto y serio. Atributos que lo destacan como uno de los primeros ejemplos de compositores de oficio en esta tierra.

Estas palabras de Becerra, en mi opinión, dejan una interrogante acerca de los méritos de la obra de Bisquertt. Su mediación en este sentido resulta ambigua, ya que no emite un juicio de valor asertivo acerca del legado creativo de Bisquertt, pese a destacar su orquestación. En cambio, justifica el otorgamiento del PNA más bien porque Bisquertt ha dedicado su vida a la composición, ha sido uno de los primeros “compositores de oficio” en Chile y sus obras tienen una “personalidad inconfundible”.

Creo que el círculo más cercano de Santa Cruz, y que este había dejado instalado en la institucionalidad, estuvo mayoritariamente disconforme con el otorgamiento del premio a Bisquertt. Esto pudo deberse tanto a criterios técnicos y artísticos como a la enemistad generada desde fines de 1945 entre Bisquertt y la institucionalidad liderada por Santa Cruz. Esto explicaría por qué ninguno de los críticos o compositores que participaron en números de homenaje de *Revista Musical Chilena* a otros galardonados, con excepción de Becerra, estuvo dispuesto a contribuir con algún estudio acerca del compositor.

En cambio, el hecho de que Santa Cruz estuviera fuera de Chile y que el jurado estuviese conformado mayoritariamente por partidarios de Ibáñez (el rector Gómez Millas,⁶² Melo Cruz) o enemigos de Santa Cruz (los dos mencionados y eventualmente Héctor Carvajal, hijo de Armando Carvajal, enemistado con Santa Cruz desde 1946) favoreció que Bisquertt recibiese el premio en ese año. Sin embargo, es interesante que el propio Santa Cruz (2008, 825) hablase de un “grupo de los seis” para referirse a la primera generación de compositores chilenos que él reconocía como tales y que ejercieron su oficio en las primeras décadas del siglo XX: Allende, Soro, Leng, Acario Cotapos, Carlos Isamitt y Bisquertt.⁶³ Todos ellos, sumando a

62. Santa Cruz 2008, 892, 902.

63. Cf. Merino 2014, 39-41, 70.

Santa Cruz, fueron los primeros compositores galardonados con el PNA. Por ello creo también que, aunque el círculo de Santa Cruz hubiese preferido que Leng o Cotapos recibieran el premio en 1954,⁶⁴ quizás habría aceptado que Bisquertt lo recibiera más adelante.⁶⁵ Tanto la posterior "procesión" de Bisquertt como de su obra nos dan un indicio de ello.

En 1957, siendo Letelier aún decano de la FCAMR y Salas Viu director del IEM, *Procesión del Cristo de Mayo* y *Noche Buena* fueron incluidas en un elepé grabado por convenio entre el IEM y el sello RCA, con la OSCH dirigida por Tevah. El registro se realizó en el teatro Astor.⁶⁶ Ese mismo año Leng fue distinguido con el PNA y Salas Viu (1957, 20) en su estudio "En torno a la muerte de Alsino", desliza un elogio a Bisquertt junto con Cotapos, Allende y Leng por su "heroicidad". En 1958 Gilbert Chase publicó *Introducción a la música americana contemporánea*, donde nombra a Bisquertt y lo califica como "post-romántico" (Chase 1958, 79).

Si Bisquertt no hubiese recibido el PNA en 1954, su única opción posterior habría sido 1957, ya que falleció en Santiago el 15 de marzo de 1959.⁶⁷ En un texto donde rinde homenaje tanto a Bisquertt como a Allende (fallecido en agosto del mismo año), Letelier (1959, 3-4) expone un aprecio más claro hacia la obra del primero:

Su paleta orquestal, que manejó con suma destreza, logra efectos muy hermosos y de poderosa sugerencia, como por ejemplo, en sus poemas sinfónicos 'El Cristo de Mayo' [sic.] y 'Taberna al amanecer' [...]. Nos queda, a los que continuamos trabajando en la música, la obligación de difundir la obra de estos compositores [Allende y Bisquertt] [...]. El concierto no es suficiente y debemos impulsar, como el medio más eficaz, para la divulgación de nuestra música, la grabación de discos.

Las últimas frases de Letelier resultan significativas ya que fue durante su ejercicio como decano de la FCAMR (1953-1962) cuando se realizó esa grabación de 1957. Por su parte, Urrutia (1959, 58-59) afirmó lo siguiente:

Estas obras [los poemas sinfónicos], donde pudo desplegar su gran dominio de la orquestación, como hemos dicho, constituyen el grueso de su creación. Allí se encontraba en su elemento. [...] Es solo una conjetura, que su notable facilidad natural en los dominios sinfónicos, la natural fluidez de su invención melódica lo llevaran a no poner especial énfasis en sutilezas formales, polifónicas o de tratamiento instrumental. [...] Debe esto también interpretarse como una lógica

64. En 1951, al ser galardonado con el PNA, Santa Cruz (2008, 860) esperaba que el premio se otorgara a Leng.

65. Un apoyo a esto es el hecho de que Isamitt también se disgustó con Santa Cruz durante varios años (Santa Cruz 2008, 866, 886-887), tal como lo estuvo Soro durante décadas después de la reforma de 1928, pero siendo nuevamente Santa Cruz decano de la FCAMR (1962-1968), Isamitt recibió el PNA en 1965. También es interesante que Santa Cruz no haga ningún comentario a la concesión del galardón a Bisquertt en su autobiografía (2008).

66. *Revista Musical Chilena* 11 (55), octubre-noviembre de 1957, 74.

67. Bisquertt era el mayor de "los seis" en edad. Orrego Salas (2012, 109) consigna que "su mujer y sus hijas asistieron a la soledad de su entierro en la fosa común, después de un funeral bien concurrido y discursos pronunciados ante un mausoleo ajeno prestado para la ocasión, considerado por ellas a la altura de su vida y su obra". Esto confirmaría que en sus últimos años, incluso desde su paso por el IEM, Bisquertt enfrentó serias dificultades financieras. Quizás el apoyo de Letelier para grabar sus obras en 1957 haya constituido un intento de proporcionarle indirectamente ayuda económica.

fidelidad con el lenguaje musical que habló su época y del cual fue, incluso, un vanguardista entusiasta y combatiente, por razones cronológicas. Tal lenguaje no era adicto a la polifonía y ávido, en cambio, del colorismo “acórdico”.

Los comentarios de Letelier y Urrutia, al afirmar de modo más asertivo que Becerra la orquestación y no la elaboración temática o constructiva como criterio de evaluación, muestran una valoración mucho más positiva de la obra de Bisquertt. Esto se traduciría además en la difusión y circulación posterior de piezas como la *Procesión* más allá de la etapa monoinstitucional, alcanzando la etapa del paradigma *multiinstitucional*⁶⁸ en la práctica de la música académica en Chile (Merino y Garrido 2018, 82).

6. La Procesión y Bisquertt después de Bisquertt

Entre las evaluaciones globales del legado de Bisquertt posteriores a su fallecimiento, podemos mencionar, en primer lugar, la de Roberto Escobar (1971, 133-135), quien, junto con ubicar a Bisquertt dentro de la generación de los “iniciadores” (compositores nacidos entre 1880 y 1901), solo menciona entre sus obras *Sayeda* y la *Procesión* por su “temática de raigambre chilena, por costumbrismo”. Claro y Urrutia (1973, 137; cf. Claro 1979, 117), por su parte, lo ubican entre los compositores que “han seguido las tendencias nacionalistas o impresionistas”.

Béhague (1983, 260), al referirse al nacionalismo en la música académica latinoamericana, sitúa a Bisquertt junto a Soro y Letelier entre los “neorrománticos o impresionistas” que “se han remitido a menudo a fuentes locales”. Orrego Salas (2012, 109) lo llama “un narrador en el espacio de un impresionismo musical más chileno que francés” y menciona a la *Procesión* junto a *Noche Buena* como confirmación de su “imaginativo manejo de la orquesta” y su cualidad de “narrador impresionista”. Santa Cruz (2008, 552) afirma que “aseguró su estilo siempre en las fronteras de Debussy y Ravel junto a Puccini” y que “cercano a Allende, tratará siempre la nota nacionalista”. Por último, en la entrada que escribió para el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Julia Inés Grandela (1999, 488) sintetizó sus principales fuentes estilísticas:

El estilo de Próspero Bisquertt se nutre principalmente de tres fuentes: del postimpresionismo raveliano manifestado en el aspecto colorístico y en ciertas modalidades constructivas armónicas, del lirismo italiano, fundamentalmente de Puccini, y del folklore chileno, elemento que constituye la sustancia misma de la mayor parte de su música. Aparte de esas influencias, su estilo es definido y personal.

De acuerdo a la información de crónica en *Revista Musical Chilena*, varias obras de Bisquertt, incluso durante el segundo decanato de Santa Cruz (1962-1968),⁶⁹ han seguido en circulación. En cuanto a la *Procesión*, fue presentada en un concierto en el teatro Astor el 9 y 11 de agosto de

68. Etapa a partir de 1973 en que el Estado de Chile pasa a otorgar la responsabilidad del cultivo de la música académica a distintas instituciones y no solo a la Universidad de Chile.

69. Desde que Santa Cruz se marchó de Chile en 1953, los cargos de Decano de la FCAMR y de Director del IEM (que Santa Cruz ejerció simultáneamente) se separaron. Durante su segundo decanato, la dirección del IEM estuvo a cargo sucesivamente de Gustavo Becerra, León Schidlowsky y Carlos Riesco.

1968 bajo la dirección de Choo Hoey.⁷⁰ En junio de 1973 se presentó como parte de la XXXII temporada de la OSCH, bajo la dirección de Gyula Nemeth en el Astor, en un programa que incluyó el *Concierto para trompeta en Mi bemol* de Haydn y la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven.⁷¹ Dos años después, Tevah dirigió nuevamente la obra junto a la OSCH el 22 de agosto en el 13º concierto de la XXXIV temporada de la OSCH.⁷²

En 1983 la grabación del elepé de 1957 se reeditó en una casete auspiciada por la Facultad de Artes,⁷³ junto con *Noche Buena* y *Poema Sinfónico* 1945. Asimismo, el registro grabado en vivo por la OSCH dirigida por Tevah en 1975 fue incorporado en 2001 como parte de la serie de discos compactos *Música chilena del siglo XX*.

En 2010, la OSCH grabó nuevamente la *Procesión*, esta vez bajo la dirección de Rodolfo Saglimbeni, para el cuarto disco compacto de la serie *Bicentenario de la Música Sinfónica Chilena*. En una reseña de este fonograma, Cristián López (2010, 153) afirma:

En *Procesión del Cristo de Mayo* (París 1931) Próspero Bisquertt (1881-1959) nos invita a una contemplación del mundo desde un prisma romántico-idealista. La nostalgia, estado que cruza a gran parte de la producción musical chilena y que ha sido analizada no solo desde la estética, sino también desde la antropología y la sociología, aparece enmarcada en proporción tripartita de conflicto y conclusión, junto a ese claroscuro armónico propio del clasicismo y romanticismo, que sirve de andamiaje estructural para escribir el relato [...].

En 2011 Díaz y González incluyeron la *Procesión* dentro de los "40 principales" de la música académica chilena que presentan en su libro *Cantus Firmus*.⁷⁴ En un disco compacto adjunto al libro, aparece la versión grabada en 1975. En el libro presentan la obra de la siguiente manera (Díaz y González 2011, 68):

Construida sobre una gran orquesta, se inicia con un ostinato en *pizzicato* en las cuerdas, simulando el cadencioso y tranquilo caminar de los orantes que llevan sobre sus hombros el altar portátil con la imagen. Poco a poco se van sumando los demás timbres, bronces, maderas y percusión, sin interrumpir el ostinato. Así lentamente se va conformando la sonoridad de la gran orquesta que alcanza *tutti* en *fortísimo*. Las campanas y el arpa al final, forman una gran algarabía, celebrando la llegada de la imagen a las puertas de la iglesia. En esta obra se

70. Dicho programa incluyó el *Concierto para piano y orquesta*, op. 54, de Schumann (solista: Malcolm Troup) y la *Sinfonía N°4* de Brahms. Esta ejecución de la *Procesión* no fue incluida en el estudio de Merino y Garrido (2018).

71. *Revista Musical Chilena* 27 (123-124), julio-diciembre de 1973, 65.

72. *Revista Musical Chilena* 29 (132), octubre-diciembre de 1975, 61.

73. La actual Facultad de Artes de la Universidad de Chile es resultado de la reunificación en 1981 de las facultades que se habían separado en 1948.

74. Sin embargo, originalmente Bisquertt y su obra no formaban parte de estos "40 principales". En el sitio web "Guía auditiva de la música chilena del siglo XX" (guiaauditiva.uc.cl, último acceso 27 de abril de 2019), elaborado por los mismos autores, aparecen las mismas cuarenta obras y compositores de *Cantus Firmus* excepto Bisquertt y la *Procesión*. En su lugar está la obra *Oda* de Cristián Morales Ossio. En una comunicación personal, se me informó que al publicarse el sitio web mencionado y difundirse el hecho por los medios de comunicación, una familiar de Bisquertt reclamó por su exclusión. Entonces los autores resolvieron sacar la obra de Morales (considerando que corresponde más bien al siglo XXI) e incluir la pieza de Bisquertt en *Cantus Firmus*.

reconoce la rica paleta de color sonoro de Bisquertt debido a la dúctil amalgama que se logra al conjugar lo melódico con lo tímbrico.

Se puede apreciar así que descripciones de esta obra como las de Salas Viu o Becerra se atienen más a aspectos propiamente técnicos y formales, mientras López establece una vinculación con otros significados (la “nostalgia del ser chileno”, la contingencia histórica). Díaz y González, en tanto, presentan una relación más cercana con la procesión propiamente tal.⁷⁵ Visto así, estas últimas dos referencias se acercan más a interpretaciones que dan cuenta de un significado de la pieza que va más allá de su estructura musical.

Finalmente, en el Tercer Concierto de la Temporada 2016 de la Orquesta Filarmónica de Santiago (OFS), dirigida por Paolo Bortolameolli, nuevamente se presentó este cuadro sinfónico los días 22, 23 y 24 de marzo.⁷⁶ Esto aconteció en el Teatro Municipal, el mismo recinto tan significativo para Bisquertt y ubicado a una cuadra de la iglesia de San Agustín.

Perspectivas

Los vínculos que Bisquertt estableció con instituciones formales o informales, privadas o públicas, fueron fundamentales para la divulgación y mediación de sus obras. Se advierte que el compositor fue una persona pragmática que se acercó o se alejó de algunas de ellas en diferentes etapas con ese propósito. En especial su alejamiento de la SCCH y su acercamiento a Santa Cruz y a la institucionalidad musical que se implementó bajo el liderazgo de este último se pueden interpretar con ese sentido.

El PNA obtenido en 1954 fue un gran hito en este proceso de canonización de su legado creativo musical. Si no lo hubiera recibido, quizás su obra sería menos conocida y estaría en una posición algo más marginal, aunque no tanto como la de compositores como Rengifo o Melo Cruz. Aun así, se puede observar que en la valoración de su legado existen divergencias en cuanto a sus méritos artísticos. Este hecho confirma que los criterios de valoración y, por ende, canonización de una obra musical son cambiantes en el tiempo.

La mediación de músicos como Dumesnil en Francia y directores como Armando Carvajal y Víctor Tevah en Chile fue importante para la promoción de las obras de Bisquertt y en particular parece ser el caso de *Procesión del Cristo de Mayo*. Desde el juicio de “A.A.” en *Aulos* hasta la década de 1950, críticos y “entendidos” en materia musical la consideraban menos importante que otras piezas del compositor. Sin embargo, ya los primeros cronistas admiten que la obra fue bien acogida por el público y, por lo que se puede inferir, por los intérpretes (directores e instrumentistas). Recordemos que Díaz y González (2011, 18) reconocen dentro de “los 40 principales” (entre ellos Bisquertt y la *Procesión*), a aquellos compositores y obras valorados como tales por los *intérpretes*. Aquí postulo que Tevah cumplió un papel mediador clave en el arraigo de esta pieza entre intérpretes y el público. Él fue el director que más veces la ejecutó y quien realizó sus primeros registros fonográficos.

75. Evidentemente la procesión que hoy se realiza es diferente en muchos aspectos a aquellas del siglo XVII o a las que presenció Bisquertt. Por ejemplo, la imagen ya no se lleva sobre los hombros de los orantes (como mencionan Díaz y González), sino en un carro. Sin embargo, la ruta de la procesión ha sido al parecer la misma durante estos siglos.

76. *Revista Musical Chilena* 70 (225), enero-junio de 2016, 145 (edición online).

Asimismo, resulta importante la mediación de Alfonso Letelier, decano de la FCAMR en el mismo período en que Bisquertt recibió el PNA (1954), y durante el cual se hizo la primera grabación a cargo de Tevah y la OSCH (1957). Letelier declaró expresamente la necesidad que el legado de Bisquertt y otros se difundiera mediante la grabación y no solo el concierto.

Se aprecia que la obra ha sido presentada preferentemente por la orquesta de la ANCS y su sucesora la OSCH, primero en forma relativamente continua en 1933 (Carvajal, Krüger), 1936 (Buchwald), 1943 (Kleiber) y 1945 (Tevah), período en que Bisquertt se vinculó con el círculo de Santa Cruz y la nueva institucionalidad musical. A continuación, asistimos a un intervalo de más de veinte años en que, a diferencia de otras obras como *Sayeda*, *Juguetería* o *Noche Buena*, la *Procesión* desaparece de la programación (pero es registrada en elepé de 1957). Hay un retorno en 1968 (Hoey) con presentaciones posteriores en 1973 (Nemeth) y 1975 (Tevah), otro intervalo en que desaparece de la programación de la OSCH por cuarenta años⁷⁷ y finalmente una interpretación de la OFS en 2016 (Bortolameolli).

La partitura de la obra se conserva tanto en la Biblioteca Nacional como en la Universidad de Chile, en este último caso en una copia digitalizada descargable en forma gratuita. Hay además varias grabaciones comerciales de la *Procesión* en distintos formatos, algunas hechas a partir de registros de 1957 y 1975 en cintas magnetofónicas preservadas en la sección Mediateca de la actual Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Allí se preserva además una versión de 1968 grabada en vivo, a cargo de la OSCH dirigida por Hoey. Este es un privilegio que hasta ahora no ha tenido ninguna otra obra de Bisquertt.

Tal vez un factor que ha jugado a favor de esta canonización de la *Procesión* haya sido la riqueza de su "paleta orquestal". Bisquertt era pintor, de aquí que su sentido del *color* orquestal pudo haber sido influido por el desarrollo de su sentido del *color* pictórico. Esta misma razón puede explicar su preferencia por la música orquestal y haber facilitado que tanto su producción en este género como su circulación haya sido superior a la de otros compositores que estuvieron vinculados fuertemente con la Universidad de Chile en la etapa monoinstitucional (Merino y Garrido 2018, 86-87).⁷⁸

Otro factor puede ser esa "nostalgia del ser chileno" que identifica López. Para quienes conocen la tradición, la *Procesión* resultaría evocativa de los orantes que veneran esa imagen, de un pasado premoderno, de catástrofes que regularmente azotan el país y del impulso de reconstrucción. Como dice Onetto (2017, 330), esta obra "representa una representación" al evocar una costumbre que a su vez remite a una de las peores catástrofes en la historia de Chile.

Sin embargo, creo que queda claro que en la canonización de esta obra no se puede desconocer el papel mediador tanto de instituciones musicales que propiciaron la composición, circulación, recepción, valoración y preservación de ella en distintas etapas, como de individuos, incluyendo al propio Bisquertt. Y si este compositor hizo lo que hizo y tomó las

77. Queda abierta la posibilidad que la obra haya sido interpretada por otros conjuntos orquestales aparte de aquellos identificados aquí, así como en el extranjero.

78. *Preludio* de Amengual, *Preludios Dramáticos* de Santa Cruz, *Pastoral de Alhué* de Urrutia o *Juguetería* y *Metrópolis* del mismo Bisquertt han tenido mayor circulación en conciertos, pero no alcanzan ni superan el número de registros fonográficos de la *Procesión*. Asimismo, obras como *Dos emocionales*, *Poema Sinfónico 1945* y *Taberna al amanecer* no han tenido circulación más allá de la etapa monoinstitucional (Merino y Garrido 2018, 88, 90).

decisiones que tomó, sin duda fue impulsado por la misma razón que expuso en 1945 ante la Junta Directiva del IEM al defender la realización de un concierto dedicado a su música: “No se puede desconocer que la única recompensa del compositor es oír su obra”. Quizás pudo agregar: “Y que se siga oyendo después” o en otras palabras, “Que la *procesión* continúe”.

Bibliografía

1. Libros y artículos

- Arrieta Cañas, Luis. 1954. *Música. Reuniones musicales (de 1889 a 1933)*. Santiago: sn.
- Becerra-Schmidt, Gustavo. 1954. “Próspero Bisquertt. Premio Nacional de Arte 1954”. *Revista Musical Chilena* 9 (47): 18-29.
- Béhague, Gerard. 1983. *La música en América Latina (Una introducción)*. Traducido por Miguel Castillo Didier. Caracas: Monte Ávila.
- Berrien, William. 1937. “Latin-American Composers and Their Problems”. *Modern Language Forum* 22 (febrero): 24-40.
- Blaukopf, Kurt. 1972. “Musical Institutions in a Changing World”. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 3 (1): 35-42.
- Bustos Valderrama, Raquel y Agustín Cullel Teixidó. 2016. *Armando Carvajal. Artífice del progreso musical chileno*. Buenos Aires: Libros En Red.
- Chase, Gilbert. 1958. *Introducción a la música americana contemporánea*. Buenos Aires: Nova.
- Citron, Marcia Judith. 1993. *Gender and the Musical Canon*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press.
- Claro Valdés, Samuel y Jorge Urrutia Blondel. 1973. *Historia de la música en Chile*. Santiago: Orbe.
- Claro Valdés, Samuel. 1979. *Oyendo a Chile*. Santiago: Andrés Bello.
- Corrado, Omar. 2005. “Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones”. *Revista Argentina de Musicología* 5/6: 17-44.
- Díaz Silva, Rafael y Juan Pablo González Rodríguez. 2011. *Cantus Firmus: mito y narrativa de la música chilena de arte del siglo XX*. Santiago: Amapola.
- Diccionario biográfico de Chile*. 1953. 9a edición. Santiago: Empresa Periodística de Chile.
- Escobar Budge, Roberto. 1971. *Músicos sin pasado. Composición y compositores de Chile*. Santiago: Pomaire.

Fernandois, Joaquín. 2011. "Wilhelm Mann o la visión de un inmigrante chilenizado". En Wilhelm Mann, *Chile: luchando por nuevas formas de vida*, editado por Rafael Sagredo Baeza, 9-27 [ix-xxvii]. Santiago: Cámara Chilena de la Construcción, Pontificia Universidad Católica de Chile y Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.

Figuroa, Virgilio. 1928. *Diccionario histórico, biográfico y bibliográfico de Chile*, tomo 2. Santiago: Balcells.

García, Rolando, Luciano Croatto y Alfredo Martín. 1938. *Historia de la música latinoamericana*. Buenos Aires: Librería Perlado.

Grandela del Río, Julia Inés. 1999. "Bisquertt Prado, Próspero". En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, vol. 2, 486-489. Madrid: SGAE.

González Rodríguez, Juan Pablo. 2013. *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado.

Hennion, Antoine. 2002. *La pasión musical*. Buenos Aires / Barcelona / México: Paidós.

_____. 2010. "Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto". *Comunicar, Revista Científica de Educomunicación* 17 (34): 25-33.

Letelier Llona, Alfonso. 1959. "Editorial". *Revista Musical Chilena* 13 (66): 3-4.

López Sandoval, Cristián. 2010. "Bicentenario de la música sinfónica chilena. Volumen 4. CD. Obras de Próspero Bisquertt, Carlos Isamitt y Fernando García. Orquesta Sinfónica de Chile, director Rodolfo Saglimbeni. Santiago: Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile, SVR Producciones Limitada, ABA-SVR-7000-4, 2009", reseña de disco compacto homónimo. *Revista Musical Chilena* 64 (213): 153-154.

Mann, Wilhelm. 1937. *Chile: luchando por nuevas formas de vida*. Santiago: Ercilla.

Mansilla, Silvina Luz. 2011. *La obra musical de Carlos Guastavino. Circulación, recepción y mediaciones*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

Mayer-Serra, Otto. 1943. "Panorama de la música latinoamericana". *Enciclopedia de la música*, vol. 2, 379-440. México: Atlante.

Menanteau Aravena, Álvaro. 2017. "Vicente Bianchi Alarcón, una biografía musical y las implicancias de haber obtenido el Premio Nacional de Artes Musicales 2016". *Revista Musical Chilena* 71 (228): 11-28.

Merino Montero, Luis. 1980. "Los Festivales de Música Chilena: génesis, propósitos y trascendencia". *Revista Musical Chilena* 34 (149-150): 80-105.

_____. 2006. "Canon musical y canon musicológico desde una perspectiva de la música chilena". *Revista Musical Chilena* 60 (205): 26-33.

- _____. 2014. "La música en Chile entre 1887 y 1928: compositores que pervivieron después de 1928, compositores en las penumbras, compositores olvidados". *Neuma* 7 (2): 32-79.
- Merino Montero, Luis y Julio Garrido Letelier. 2018. "La crisis institucional de la Universidad de Chile y la circulación, preservación, recepción y valoración de la música sinfónica de los compositores chilenos: una propuesta teórico-metodológica". *Resonancias* 22 (42): 79-113.
- Onetto Pavez, Mauricio. 2007. "Entre aporías espaciales y sentidos náufragos: el terremoto de 1647 como catalizador de percepciones y asimilaciones históricas. Chile: siglo XVI-XVII". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Acceso: 30 de abril de 2019. <https://journals.openedition.org/nuevomundo/7442>.
- _____. 2017. *Temblores de tierra en el jardín del Edén. Desastre, memoria e identidad. Chile, siglos XVI-XVIII*. Santiago: DIBAM, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- Orrego Salas, Juan. 2012. *Testimonios y fantasías. Improvisaciones en mi computador*. Santiago: Radio Universidad de Chile / LOM.
- Peña Fuenzalida, Carmen. Notas de librito. 1999. *Música de concierto chilena: Carlos Riesco, Próspero Bisquertt, Jorge Urrutia-Blondel*. Orquesta Sinfónica de Chile. ABA-SVR-900000-2. Disco compacto.
- Peña Queralt, Pilar y Juan Carlos Poveda Viera. 2010. *Alfonso Leng. Música, modernidad y chilenidad a comienzos del siglo XX*. Santiago: LOM.
- Pereira Salas, Eugenio. 1951. "La música chilena en los primeros cincuenta años del siglo XX". *Revista Musical Chilena* 6 (40): 63-78.
- Pérez González, Juliana. 2010. *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Salas Viu, Vicente. 1944. *Músicos modernos de Chile*. Washington DC: Pan American Union.
- _____. 1952. *La creación musical en Chile: 1900-1951*. Santiago: Universidad de Chile.
- Santa Cruz Wilson, Domingo. 2008. *Mi vida en la música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*. Editado y revisado por Raquel Bustos Valderrama. Santiago: Universidad Católica de Chile.
- Slonimsky, Nicolás. 1945. *La música en América Latina*. Traducido por María Eloísa González Kraak. Buenos Aires: El Ateneo.
- Urrutia Blondel, Jorge. 1959. "In Memoriam: Apuntes sobre Próspero Bisquertt". *Revista Musical Chilena* 13 (67): 56-61.
- Uzcátegui García, Emilio. 1919. *Músicos chilenos contemporáneos (Datos biográficos e impresiones sobre sus obras)*. Santiago: Imprenta y Encuadernación América.

Vial Correa, Gonzalo. 1996. *Historia de Chile (1891-1973)*, vol. V, *La dictadura de Ibáñez*. Santiago: Fundación.

2. Publicaciones periódicas

Aulos (Chile), 1932-1934.

Comoedia (Francia), 1920.

Cultura Musical (Chile), 1937.

La Nación (Chile), 1929.

La Semaine à Paris (Francia), 1933.

Música (Chile), 1920-1924.

Revista de Arte (Chile), 1935-1938.

Revista Musical Chilena (Chile), 1945-2018.

3. Fonogramas

Bisquertt Prado, Próspero. *Procesión del Cristo de Mayo*, 1957. En P. Bisquertt: *Noche Buena, Procesión del Cristo de Mayo / J. Urrutia Blondel: Pastoral de Alhué, Dos Danzas* (de la Suite "La Guitarra del Diablo"). Orquesta Sinfónica de Chile, Víctor Tevah (director). IEM/RCA CRL-6, Elepé.

Bisquertt Prado, Próspero. *Procesión del Cristo de Mayo*, 1983. En Próspero Bisquertt: *Nochebuena, Procesión del Cristo de Mayo, Poema Sinfónico 1945*. Orquesta Sinfónica de Chile, Víctor Tevah (director). Facultad de Artes, Universidad de Chile, FA-C-OC5, Casete.

Bisquertt Prado, Próspero. *Procesión del Cristo de Mayo*, 2001. En *Música chilena del siglo XX*, vol. VII. Orquesta Sinfónica de Chile, Víctor Tevah (director). ANC/SVR 6003-7, Disco Compacto.

Bisquertt Prado, Próspero. *Procesión del Cristo de Mayo*, 2009. En *Bicentenario de la Música Sinfónica Chilena*, vol. 4. Orquesta Sinfónica de Chile, Rodolfo Saglimbeni (director). Academia de Bellas Artes /SVR, ABA-SVR-7000-4, Disco Compacto.

Bisquertt Prado, Próspero. *Procesión del Cristo de Mayo*, 2011. Fonograma adjunto a libro *Cantus Firmus: mito y narrativa de la música chilena de arte del siglo XIX*, de Rafael Díaz Silva y Juan Pablo González Rodríguez. Orquesta Sinfónica de Chile, Víctor Tevah (director). Disco Compacto.

4. Partituras

Bisquertt Prado, Próspero. 1931. "Procession du Christ du Mai". Manuscrito. Acceso: 30 de abril de 2019. Biblioteca Digital de la Universidad de Chile. http://biblio.uchile.cl/client/es_ES/search/asset/51292/0.

5. Fuentes en archivos

Centro de Documentación e Investigación Musical de la Universidad de Chile (Santiago),
Fondo Domingo Santa Cruz:

- Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos, Programas de conciertos, 1931-1938.
- Instituto de Extensión Musical, Libros de Actas de la Junta Directiva, 1942-1945.
- Orquesta Sinfónica de Chile, Programas de conciertos, 1942-1975.
- Sociedad Bach, Libro de Actas N°2, 1926-1928.

R

