



Artículos para el Bicentenario

Las danzas de las tertulias en la primera mitad del siglo XIX

María Angélica Ovalle Gana¹

En las siguientes páginas abordaremos algunos aspectos de las danzas que se bailaron al interior de los salones aristocráticos en Santiago de Chile durante la primera mitad del siglo XIX. Trataremos el tema de la importancia social de las danzas al interior de la sociedad decimonónica, continuando con una mirada hacia los beneficios físicos y espirituales del baile. Luego analizaremos las formas correctas de bailar en cuanto a la importancia de los maestros y tratados de baile, así como también con respecto a algunas convenciones, usos y costumbres que tienen relación con el fenómeno del baile en sociedad. Finalmente llevaremos a cabo un intento de sistematización de las danzas practicadas en los salones santiaguinos entre los años 1800 y 1850, abordando las danzas en su dimensión musical y coreográfica y estableciendo, en la medida de lo posible, algunas comparaciones con la práctica de las danzas en Europa.

En general, todos los pueblos célebres y no célebres tuvieron grandes ideas proteccionistas para el baile, destaca Alfredo Franco Zubicueta en su *Tratado de baile* publicado en 1908. Ya en la antigua Grecia se observa a Sócrates diciendo “gracias al baile tenemos oportunidad de acercarnos *fin a acertadamente* a la familia en la cual deseamos buscar nuestra compañera (sic)”² y Platón, por su parte, defiende al baile como la ocupación más noble de la juventud, dando para su ejecución variadas reglas e instando a los jóvenes a aprenderlas para desenvolverse correctamente en la sociedad³. En la Edad Media, prosigue Franco Zubicueta, los gobiernos estimularon el arte de la danza fundando escuelas, protegiendo a los mejores maestros y haciendo el baile obligatorio en ciertos segmentos sociales. En los tiempos modernos sólo se observan adelantos en este arte, configurándose Europa como el lugar que más protección presta a la danza pero siendo este arte considerado como fundamental en todo el mundo, dada su importancia al interior de la alta sociedad. “El progreso que ha venido gradualmente notándose en el baile, lo ha hecho ser cada día más estimado i adoptado por las

¹ María Angélica Ovalle Gana es licenciada en Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile y cursa actualmente el Magíster en Humanidades, mención Música, en la Universidad Adolfo Ibáñez. Correo electrónico: angeovalle@gmail.com.

² Franco Zubicueta, Alfredo: *Tratado de Baile*, Santiago, Chile: Impr. La Ilustración, 1908, p. VII. Las cursivas son mías.

³ *Ibid.*, pp. 12-13.



Artículos para el Bicentenario

naciones civilizadas del universo entero (sic)⁴”, dice Franco Zubicueta, y cita al propio Voltaire, quien considera que “el baile se impone a la Sociedad como la policía a los pueblos (sic)”⁵.

Como explica Cristina Mendoza en su artículo *Entre maestros y manuales: la tradición de la enseñanza de la danza*, ya desde el Renacimiento la danza cortesana constituyó una de las prácticas distintivas de la cultura aristocrática, por lo que fue un comportamiento necesario para todo aquel que se preciara de provenir de buena cuna. Por ello, “los nobles se esmeraron en aprender y practicar las danzas de moda, invirtiendo tiempo, dinero y mucho esfuerzo en adquirir esta habilidad”⁶. La danza fue desde entonces una parte esencial de la educación de los miembros de la clase alta, fenómeno que se observa todavía en el siglo XIX. En América, “el código de las finas maneras se implantó a través de los maestros que migraron, o bien de los manuales que se importaron o que fueron publicados en el nuevo continente (...). En México, el *Manual de danzas* de don Domingo Ibarra, publicado en el siglo XIX, es claro ejemplo de la ferviente inclinación de los sectores sociales en el poder hacia este comportamiento heredado de las costumbres cortesanas europeas”⁷.

Tanto el recorrido por la historia que realiza Franco Zubicueta como los hechos presentados por Cristina Mendoza nos hablan de una marcada inclinación por parte de la aristocracia de todos los tiempos por diferenciarse del pueblo a través de una elegancia aprendida en el andar y en el bailar. El Chile decimonónico no queda fuera de este esquema: en las tertulias que se organizaban en las casas de los miembros de la clase alta el baile era una actividad central: “la danza y el arte de andar, sobre todo este último, eran mirados en la sociedad santiaguina como partes indispensables de la educación. Había profesores que educaban a sus alumnos con el mayor cuidado posible. Era muy difícil encontrar una dama que hubiera olvidado el especial talento que puso en bailar y andar bien”⁸.

⁴ Ibid., p. 13.

⁵ Ibid., p. VIII.

⁶ Mendoza, Cristina: *Entre maestros y manuales: la tradición de la enseñanza de la danza*. Revista Casa del Tiempo, Universidad Autónoma Metropolitana (México), Vol. VIII, Época III, N° 90- 91, Julio-Agosto, 2006, p.55.

⁷ Idem.

⁸ Feliú Cruz, Guillermo: *Santiago a comienzos del siglo XIX: crónicas de los viajeros*, Barcelona: Andrés Bello, 2001, pp. 178- 179.



Artículos para el Bicentenario

De esta manera, las máximas que expresa Franco Zubicueta a principios del siglo XX pueden aplicarse retrospectivamente a la sociedad decimonónica, en cuanto se observa una continuidad con el pasado que no es posible obviar. El baile, para Franco Zubicueta, consigue al interior de la sociedad “el cultivo de la inteligencia i de la buena moral i costumbres para todos los actos sociales (sic)”⁹, y es “un complemento obligado de la educación i un compañero inseparable de la juventud social, i sin su compañía persona alguna debe presentarse a un salon (sic)”¹⁰.

Tanto Pierre Rameau como Zubicueta enfatizan los beneficios físicos y espirituales que acarrea consigo la práctica regular del baile. Para Rameau, “al regular los movimientos del cuerpo y al fijar las posiciones adecuadas, la danza agrega gracia a los dones que la naturaleza nos ha deparado. Y si no llega a eliminar por completo los defectos con que hemos nacido, por lo menos los mitiga o disimula. Este solo ejemplo es suficiente para explicar su utilidad y para fomentar el deseo de adquirir destreza en este arte”¹¹.

Franco Zubicueta es aún más enfático y dedica todo el prefacio de su obra a demostrar que el baile es una actividad indiscutiblemente necesaria para el buen funcionamiento del cuerpo, lo que redundará a su vez en el buen funcionamiento de la sociedad entera. El autor comienza su discurso diciendo: “Está probado de una manera irrefutable que todo ser humano necesita hacer ejercicio diario, a fin de conservar las fuerzas necesarias que son indispensables para el buen funcionamiento de nuestro organismo, i que sus resultados serán tanto más fructíferos cuanto mas oportunos i relativos sean los ejercicios, *siempre que sean hechos de una manera recreativa i que se sienta satisfacción i placer en su ejecución*. La falta de ejercicio atrofia nuestros órganos, desordena sus funciones i, por consiguiente, trae las mortales consecuencias del caso (sic)”¹². Franco Zubicueta considera que no tomar en cuenta la importancia del ejercicio físico es “labrar la ruina i sacrificar la salud de nuestro ser, sembrando de este modo en los años de la infancia un jérmén fecundo de infelicidad, que bien pronto ha

⁹ Franco Zubicueta, Alfredo: Op. Cit., p. V.

¹⁰ Ibid., p. IV.

¹¹ Rameau, Pierre: *El maestro de danza*. Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1946, p. XVIII.

¹² Franco Zubicueta, Alfredo: Op. Cit., p. III.



de producir los mas grandes i amargos frutos, no solamente para estos desgraciados jóvenes, sino tambien para la sociedad en jeneral i para sus padres (sic)¹³.

Entre todos los tipos de ejercicio físico posibles, Franco Zubicueta considera que el baile es aquél que reúne en sí el mayor número de ventajas, además de tener por compañero al inigualable arte de la música: "el baile (...) es suave rítmico i cadencioso; consta de una verdadera escala de movimientos gimnásticos que hechos al compas de su música respectiva se hacen incansables por recrear enormemente el espíritu, i es de eterna duracion, por cuanto es el encanto de los niños, la pasion de la juventud i el mas puro entretenimiento de la edad madura (sic)¹⁴. De esta forma, "el baile ejerce un gran provecho físico i moral en la niñez: en cuanto al físico, lo hace desarrollarse debida i naturalmente de una manera fuerte i resistente, i en cuanto a lo moral, hace que el niño se prepare i luego lo convierte en gracioso, político i desenvuelto, tanto al accionar, al sentir, como al espresarse, ya sea en público como en privado. En resúmen, lo prepara fácil i naturalmente para la vida misma (sic)¹⁵.

Con respecto a la función del baile en relación a los distintos sexos, Franco Zubicueta señala que es sin duda aplicable a ambos y de una forma permanente, desde la más tierna infancia hasta la tumba. "Como ejercicio para la mujer no tiene rival: a la niña díscola la cambia de carácter, tornándola en una jóven de cuerpo flexible i delicado, con movimientos voluptuosos que atraen las simpatías de la sociedad. Con los ejercicios progresivos del baile facilita el desarrollo de su estructura hasta desplegar toda elasticidad i gracia, sin que se vea molestada por ninguna contraccion ni sacrificio como lo que le impone la gimnasia misma en sus diversas manifestaciones (...) Si los ejercicios atléticos (...) dan robustez a una jóven (...) en cambio en la sociedad no son mui bien miradas esas señoritas- hombres. Todo lo contrario sucede con una señorita que a una fina educación añade el saber bailar con primor i gracia. Ella desempeñará el rol principal en todas las sociedades (...) En cuanto a los jóvenes, (...) la pasion de baile obliga a los jóvenes a ser corteses, insinuantes, amables i caballeros con las señoritas, en particular i con todo el mundo en general (sic)¹⁶. En definitiva, el baile posee múltiples buenas cualidades que le han permitido conquistar un puesto avanzado entre los conocimientos de la gente civilizada de delicada educación. El arte de bailar "educa física i

¹³ Ibid., p. IV.

¹⁴ Idem.

¹⁵ Ibid., pp. IV- V

¹⁶ Ibid., p. V.



Artículos para el Bicentenario

moralmente, facilita i robustece el desarrollo del cuerpo de una manera fuerte i flexible, enseña a ser cortes, gentil i elegante (sic)¹⁷. Pero no sólo eso: al final de su prefacio, el autor hace una afirmación casi humorística cuando señala que “como hijiene, el baile, es un elemento poderoso para destruir todo microbio (...) los perfumes que espiden las damas en una sala de baile son como gases disolventes para los microbios (sic)¹⁸.

Dada la importancia que adquirió la danza cortesana a partir del Renacimiento, se hicieron necesarios los profesores especializados que enseñaran a las personas adineradas los movimientos y coreografías de los bailes de moda. Estos maestros no sólo eran responsables de la enseñanza de los pasos, sino que también realizaban producciones coreográficas propias, con las que aumentaban su fama y su fortuna personal. Esta costumbre sobrevivió hasta el siglo XX, época en que nos encontramos con Alfredo Franco Zubicueta como profesor diplomado en Europa, representante en Chile de la *Academia Internacional de Maestros de Baile, Gimnasia i Buen Tono de París*; profesor de la Escuela Militar, del Instituto Nacional, Internado Nacional, Instituto Moderno, Liceo Isabel Le Brun de Pinochet, Liceo Americano, Instituto Superior de Educación Física y Manual.

Como señala Cristina Mendoza, un maestro de danza destacado podía acceder a un medio social al que difícilmente hubiera podido entrar de no ser por esta profesión. Por esta razón muchos bailarines aspiraban a obtener un puesto de profesor, ya que ello implicaba una relativa seguridad y estatus. Ahora bien, no cualquiera podía dar clases de baile: dada la importancia de este arte, existía un estricto control de la enseñanza, la composición, el montaje y la exhibición de coreografías dancísticas¹⁹.

Los manuales o tratados de danza constituían para los maestros especialistas la herramienta perfecta para plasmar sus conocimientos en papel y así no sólo lograr una mayor fama, sino también apoyar sus clases en un método consistente que podía incluso ser consultado por los propios alumnos. De este modo, la finalidad de los tratados de baile era la enseñanza y difusión de la danza, casi siempre como apoyo a la labor realizada por los profesores especializados. De hecho, si bien existen manuales concebidos como guías autodidactas, no

¹⁷ Idem.

¹⁸ Ibid., p. IX.

¹⁹ Mendoza, Cristina: Op. Cit., p. 56.



memoria chilena

Artículos para el Bicentenario

fue esto común ni se logró erradicar a los maestros; fue más bien una práctica extraordinaria y provocada por el costo que significaba contratar a maestros particulares, así como también por el aumento de la demanda y la carencia de una escuela especializada en cada localidad²⁰. Según Cristina Mendoza, los primeros manuales fueron publicados durante el Renacimiento, como un producto de la conjunción del humanismo, la cultura aristocrática y la creación de la imprenta. De este modo, los manuales constituyen una larga tradición de cuatro siglos de enseñanza del baile y son para nosotros fuentes valiosísimas que permiten conocer y reconstruir las danzas del pasado, así como también indagar en las costumbres de las épocas y contextos que los concibieron.

La estructura de los manuales era la siguiente: en primer lugar aparecía una dedicatoria o agradecimiento a alguna persona influyente a la que se debía la publicación; luego seguía una parte teórica (que incluía reflexiones sobre la danza, las descripciones de las posiciones básicas, algunas reglas de comportamiento, críticas al trabajo de otros maestros u otros comentarios pertinentes) y otra práctico- descriptiva (que contenía las coreografías, la notación, los trazos en el piso o la descripción detallada de las danzas)²¹. Los tratados de Rameau y Franco Zubicueta nos muestran precisamente esta estructura que Cristina Mendoza describe para la mayoría de los manuales. En palabras de Rameau, *El Maestro de Danza* “es una fuente de información inestimable (...) como guía para conocer la etiqueta social contemporánea en la sala de baile, las danzas en boga, las distintas formas de saludar, los diferentes pasos y movimientos de brazos en uso y la forma de ejecutarlos”²². Por su parte, Franco Zubicueta comienza su obra con una detallada lista de reglas *de etiqueta y buen tono*²³ referidas al comportamiento esperado en sociedad, entre las cuales aparece que “se debe ser atento, afectuoso i cariñoso con todas las personas que nos rodean (sic)”, “se debe abstenerse en absoluto de fumar cuando hai señoras presentes (sic)”, y “el marido debe evitar tener conversaciones libres de amigos delante de su esposa”. También se dan algunas directrices sobre el modo de comportarse en el baile, como por ejemplo que es “de estricta buena delicadeza no invitar a una misma [dama] a danzar bailes seguidos”, que es “poco delicado solicitar a una dama cuando esté del brazo de otro caballero”, o que “bajo ningun pretesto una dama puede manifestar fingido cansancio al caballero, mucho ménos cuando sea para cederle

²⁰ Idem.

²¹ Idem.

²² Rameau, Pierre: Op. Cit., p. XII.

²³ Franco Zubicueta, Alfredo: Op. Cit., pp. 21- 24; 32.



memoria chilena

Artículos para el Bicentenario

ese mismo baile a otro (sic)". Sólo después de dar varias decenas de indicaciones de este tipo el autor comienza a detallar aspectos referidos al baile propiamente tal, para finalmente dar a conocer las coreografías de los bailes de moda en su época.

Para el caso de Chile, algunas fuentes bibliográficas nos hablan de la existencia de maestros y manuales de baile en el siglo XIX. André Haas, en su artículo *La Escuela de Danza del Instituto de Extensión Musical*²⁴ destaca que en 1839 José Joaquín Mora propuso la creación de una escuela de baile con fines formativos y moralizantes, donde debían enseñarse no sólo los pasos de baile sino también las "buenas costumbres". Indagaremos dentro de poco sobre esto.

Por su parte, Charles Benner en su *Ensayo sobre la Danza y el Ballet en Chile*²⁵ cuenta de la fortuita llegada a Chile en 1843 del maestro de baile parisino Monsieur Charrière, quien luego de sobrevivir a un naufragio ocurrido a la altura de Cartagena se radicó en Santiago ofreciendo clases de baile a través del periódico *El Progreso*. Benner hace alusión al hecho de que en el mes de junio del mismo año Monsieur Charrière se asoció con otro maestro de danza, de apellido Allende, junto al cual abrió una escuela de baile donde ambos enseñaban los bailes de moda. Según Benner, la asociación parece no haber dado frutos ya que un mes después Charrière abrió una nueva escuela de baile donde enseñaba los bailes que se practicaban en París y las posturas básicas. A los niños, por su parte, les enseñaba en pocos meses la gavota, el minué y la escocesa. En noviembre Monsieur Charrière creó una nueva escuela de danza en la Plaza de Armas de Santiago, sin embargo Benner da cuenta de que hacia finales de 1843 su nombre desaparece de los periódicos, por lo que posiblemente se marchó del país. No obstante, el autor menciona que dos años después un artículo publicado en *El Mercurio de Valparaíso* da cuenta de la presencia de Monsieur Charrière en el puerto, donde se encontraba dando clases y bailes de sociedad.

Charles Benner también menciona a otro maestro ilustre de aquella época, llamado Fernando Orozco, quien a su vez aparece en el trabajo que realizó Mario Milanca en base a la revisión del

²⁴ Haas, André: *La Escuela de Danza del Instituto de Extensión Musical*, en *Revista Musical Chilena*, Vol. 56, Número Especial 2002, pp. 28- 36.

²⁵ Benner, Charles: *Ensayo sobre la Danza y el Ballet en Chile*. En www.consejodelacultura.cl/impulsos/areadanza/opinion/ensayo.doc. Consultado el 24 de octubre de 2007.



Artículos para el Bicentenario

periódico chileno *El Ferrocarril* entre los años 1855 y 1865²⁶. En la sección dedicada a los bailes, Milanca da cuenta de algunos maestros de baile que ofrecían a mediados del siglo XIX sus servicios tanto a mujeres como a hombres. Además de Orozco, que al parecer era el más famoso de su época, Milanca menciona también a Pedro Arena y José Dolores Rodríguez.

En cuanto a los manuales que se pudieron haber utilizado en Chile durante el siglo XIX tenemos poca información. Según Pereira Salas existió un *Álbum Coreográfico Musical*, que fue anunciado en la prensa como labor del bailarín R. Corby, a mediados del siglo XIX. Esta obra no se encuentra disponible, y tampoco se cuenta con otros manuales que antecedan la labor de Zubicueta. Ahora bien, es posible que sí hayan existido trabajos de este tipo para reforzar la enseñanza de la danza en nuestro país, por lo que queda pendiente para el futuro indagar sobre estas fuentes. Sólo de esta forma lograremos un panorama más completo sobre los maestros y manuales de baile al interior de la sociedad chilena.

Según se infiere de los manuales con que contamos, más importante que el acto mismo de bailar correctamente las danzas en boga era la forma de estar de pie y caminar, las posiciones básicas, los saludos de baile y los modos de tomar a la dama.

Sobre los modos de estar de pie y caminar correctamente, los dos primeros capítulos de *El Maestro de Danza* de Pierre Rameau se titulan respectivamente *De la manera de mantener el cuerpo* y *De la manera de caminar bien*. Para el autor, resulta esencial que el alumno “sepa cómo mantenerse con gracia”²⁷, lo que se logra de la siguiente manera: “la cabeza debe tenerse erguida, sin ninguna apariencia de dureza, los hombros bien echados hacia atrás, pues esto dilata el pecho y agrega más gracia al cuerpo. Los brazos deben caer a los costados, las manos ni completamente abiertas ni cerradas del todo, la cintura firme, las piernas derechas y los pies apuntando hacia afuera”²⁸. Además de ilustrar gráficamente esta descripción, para que el alumno no tenga dudas de cómo llevar a cabo correctamente esta primera exigencia, Rameau añade que “nadie será tan tonto de parecer tieso o torpe, faltas que son tan graves como la afectación; la buena educación exige ese modo agradable y fácil que solamente

²⁶ Milanca Guzmán, Mario: *La música en el periódico chileno "El Ferrocarril" (1855-1865)*. RMCH, Vol. 54, N° 193, 2000, pp. 17-44.

²⁷ Rameau, Pierre: Op. Cit., p. 2.

²⁸ Idem.



puede conseguirse por la danza”²⁹. Así, nos damos cuenta de que la práctica de la danza, tal como se la concebía en ese entonces, no sólo se refería a realizar pasos y coreografías, sino que era la base que permitía a las personas lograr permanecer de pie con gracia y elegancia. Con respecto al caminar, Rameau explica que el largo del paso no debe superar los treinta centímetros; que el talón debe apoyarse en el suelo antes que la punta para que el cuerpo no se eche hacia atrás; que las piernas se deben extender bien, con las caderas y las rodillas bien rotadas hacia afuera; y que la velocidad de la marcha debe ser moderada, ya que si el caminar es muy rápido indica descuido, y si es muy lento muestra indolencia. Las detalladas y minuciosas explicaciones de Rameau reflejan todavía en el siglo XVIII la influencia del pensamiento renacentista que había originado la danza cortesana. Según este pensamiento, y tal como hace notar Cristina Mendoza, el cuerpo humano debía reproducir la perfecta armonía del universo. Así, “el maestro debía examinar a su alumno y, de encontrar defectos en él, conminarlo a rectificarlos con sustitutos de tipo artificial”³⁰.

Franco Zubicueta también describe en su manual las formas de mantenerse correctamente en pie y de caminar, pero da menos detalles que Rameau con respecto a estos temas. Esto no necesariamente implica que la sociedad decimonónica le haya dado una menor importancia a estos asuntos, sino que puede deberse a un mayor grado de conocimiento de las reglas básicas del comportamiento en sociedad, considerando que a comienzos del siglo XX ya existían diversos manuales que trataban estos temas.

Rameau, por su parte, y Franco Zubicueta en menor grado, tratan también con detalle otros temas complementarios a la danza. Éstos son: los saludos y las reverencias en general, los modos de ponerse y quitarse el sombrero (los hombres) y de manejar el abanico (las mujeres). Cada uno de estos asuntos se encuentran sometidos a una serie de situaciones particulares. Así, existen por ejemplo diferentes saludos según el lugar donde las personas se encuentren, el sexo, las edades, el número de los involucrados, etc. Hacemos alusión a todos estos temas ya que muchas veces estas habilidades fueron consideradas de mayor utilidad que la destreza misma del baile, por ser utilizadas no sólo al interior de las danzas sino también en la vida diaria³¹.

²⁹ Idem.

³⁰ Mendoza, Cristina: Op. Cit., p. 58.

³¹ Idem.



Con respecto a las posiciones básicas, tanto Rameau como Franco Zubicueta describen las cinco posiciones que sustentan todo baile. Éstas requieren que la persona se mantenga erguida y en equilibrio, sin aparentar dureza y con el peso del cuerpo bien asentado sobre ambos pies. Esto último es importante porque permite a la persona levantar un pie apoyando el peso sobre el otro sin ningún movimiento forzado. Aunque las diferentes posiciones involucran pies y brazos, describiremos a continuación sólo la postura de los primeros, ya que de la lectura de los manuales que utilizamos para realizar este trabajo no queda claro cómo poner los segundos.

- Primera posición: los pies se colocan en una línea recta, con los talones juntos y los dedos apuntando hacia afuera. Las piernas deben permanecer rígidas.
- Segunda posición: estando los pies en la primera posición, éstos se separan unos veinte centímetros (un pie de espacio) de taco a taco.
- Tercera posición: a partir de la primera posición, uno de los pies se corre por el frente hasta la mitad del otro.
- Cuarta posición: estando la persona en la tercera posición, el pie que se encuentra adelante avanza hacia el frente veinte centímetros. Esta posición es clave, ya que es la que se exige a los danzantes para empezar casi todos los bailes. Cuando esto ocurre, el hombre debe colocar delante el pie derecho para dar el primer paso con el pie izquierdo. La mujer debe hacerlo a la inversa.
- Quinta posición: a partir de la tercera posición, el pie que está adelante se corre por el frente hasta juntar la punta con el talón del pie contrario.

Entre la cintura y los pies Rameau distingue tres tipos de movimientos: el de cadera, rodilla y empeine. El primero es el que dirige el paso, mientras el último es el que da ligereza a la ejecución del baile. Con respecto a los brazos, también existen tres movimientos entre el hombro y las manos: el del hombro, codo y muñeca. Éstos deben realizarse en armonía con los movimientos de cadera, rodilla y empeine, y siempre en oposición: a la pierna derecha se opone el brazo izquierdo, tal como lo hacemos inconscientemente al caminar.

Por otra parte, como señala Franco Zubicueta, "el saludo es una parte integrante del baile, i su ejecución debe ser hecha con gracia, elegancia i compostura. Un saludo bien hecho,



Artículos para el Bicentenario

manifiesta el grado de cultura (sic)³². Al igual que sucede con los saludos de la vida diaria, los manuales nos muestran varias formas de saludar en el baile, según la edad y el sexo de la persona y el tipo de baile. Por ejemplo, “para los bailes de cuadro, se usan saludos cortos i reverentes (sic)³³.

Los saludos de baile aparecen como similares a las reverencias de la vida diaria. Al estar de pie frente a la mujer, el hombre (siempre con el pie derecho adelante, en cuarta posición) se quita el sombrero con la mano izquierda y le ofrece su mano derecha a su pareja (sólo es correcto ofrecer la mano y brazo derechos a la mujer), dirigiéndole la mirada³⁴. Luego siguen una serie de reverencias y saludos estrictamente coreografiados por parte ambos bailarines, para finalmente quedar hombre y mujer de frente a la concurrencia esperando a que la música de inicio al baile.

Respecto de cómo tomar a la dama, Franco Zubicueta nos entrega también alguna información. Lo principal es que “el caballero enlaza la dama tomándola del talle con la mano derecha, i con la izquierda la derecha de ella (...) la dama coloca la mano izquierda sobre el antebrazo derecho del caballero (sic)³⁵. La postura, por su parte, debe ser cómoda y elegante, evitando juntar los cuerpos y volviendo la cara a uno y otro lado al ritmo de la música.

Con el fin de sistematizar las danzas practicadas en los salones decimonónicos entre 1800 y 1850 hemos revisado las obras de Samuel Claro y Jorge Urrutia Blondel, Emilio Casares (coord.), Guillermo Feliú Cruz, Juan Pablo González y Claudio Rolle, Luis Merino, Mario Milanca y Eugenio Pereira Salas³⁶, elaborando a partir de ellas un panorama general de las danzas practicadas en los salones santiaguinos de la primera mitad del siglo XIX. Con esto pretendemos comenzar a comprender los procesos vividos en el ámbito de la danza a lo largo de dicho período. Consideraremos también aquellas danzas que se practicaron durante el

³² Franco Zubicueta, Alfredo: Op. Cit. p. 27.

³³ Ibid., p. 28.

³⁴ Rameau, Pierre: Op. Cit., p. 45.

³⁵ Franco Zubicueta, Alfredo: Op. Cit. p. 30.

³⁶ Todas estas obras están detalladas en la bibliografía al final del trabajo.



Artículos para el Bicentenario

último período de la Colonia, ya que muchas de ellas continuaron bailándose luego de la independencia.

A fines del período colonial se practicaban al interior de la sociedad santiaguina danzas de origen español, como el fandango, la seguidilla, el zapateo, el bolero y la tirana; danzas criollas, como las lanchas, yaravías, tonos, el verde y el chocolate o sombrerito y danzas de origen francés o inglés, como el minuet, que había sido traído por los marinos franceses a comienzos del siglo XVIII, la contradanza, la gavota y el passpiéd.

La apertura provocada por la independencia trajo consigo múltiples nuevas danzas, que se fueron incorporando a las tertulias desplazando con el tiempo a aquellos bailes que se practicaban durante la Colonia. Ahora bien, debe tenerse en cuenta que aquí estamos frente a *procesos*, en los cuales las pervivencias y yuxtaposiciones se hacen notar. Una nueva danza no entra a desplazar a otra sin más, sino que convive por algún tiempo con ella para finalmente ocupar su lugar. Así, el minuet, las contradanzas, la gavota y el passpiéd se bailaron también durante el siglo XIX, por lo menos en sus inicios.

A principios del siglo XIX nos encontramos con el surgimiento del *cuando*, la solita y la jurga. El *cuando* fue bailado tanto en las chinganas como en las tertulias. Su estructura nos muestra el cruce entre lo foráneo y lo nacional, ya que comenzaba con un lento minué para terminar en un alegre zapateo. A pesar de la evidente influencia extranjera (francesa) que se advierte en su estructura, el *cuando* fue considerado la danza nacional por excelencia durante las primeras décadas del siglo XIX. Con el tiempo este baile fue desterrado tanto de las chinganas como de las tertulias y se lo reemplazó por la zamacueca. De la solita y la jurga no tenemos por ahora más antecedentes.

Con el Ejército de Los Andes llegaron desde Argentina el cielito, la sajuriana y el pericón, bailes que al parecer no penetraron en los salones sino que se practicaron solamente en las fondas populares. Según José Zapiola, en 1824 llegó desde Lima la zamacueca, la que pasó a ser un ícono nacional y fue bailada tanto en los ambientes populares como al interior de las tertulias, sobreviviendo en ambos lugares hasta finales del siglo XIX.



Artículos para el Bicentenario

Las crónicas de los viajeros recopiladas por Guillermo Feliú Cruz nos hablan también de otras danzas locales practicadas en los salones durante los inicios del siglo XIX. Éstas son el aire y la perdiz, que generalmente se ejecutaban después del *cuando*.

Con respecto a los bailes llegados desde Europa, ya en la década de 1810 arriba aquél que sería el protagonista de los salones durante todo el siglo XIX: el vals. Por otra parte, los documentos revisados nos hablan también del rin (derivado del "reel" inglés), que era bailado a comienzos del XIX, pero no es claro si comenzó a practicarse durante la Colonia o recién en el siglo XIX. Lo que sí sabemos es que su llegada se concretó a través de los marinos ingleses que arribaban al puerto de Valparaíso.

En la década de 1820 aparece un nuevo personaje, que al igual que el vals también sería practicado a lo largo de todo el siglo con gran éxito. Nos referimos a la cuadrilla, cuya forma deriva de la antigua contradanza. Vale la pena destacar que a finales del XIX se crean diversas cuadrillas nacionales, las cuales mezclan figuras de las cuadrillas inglesas y francesas, incorporando incluso finales de zamacueca. Ejemplo de esto es la cuadrilla *La República*, creada por Franco Zubicueta. Por otra parte, al parecer la cuadrilla se relaciona en su forma coreográfica con el pericón que mencionamos anteriormente como proveniente de Argentina.

Hacia 1840 los salones observan la incorporación de la polka, baile que se popularizará rápidamente y tendrá mucha aceptación, manteniéndose vigente durante todo el siglo. Aproximadamente una década más tarde aparecen la polka alemana (que pasará a llamarse schottisch), la redowa, la varsoviana, la mazurka y los lanceros. Éstos últimos corresponden a un tipo de cuadrilla, la cuadrilla inglesa.

A fines del siglo XIX, además de bailes como el vals, la polka y la cuadrilla, se revitalizaron formas antiguas como el passpied, la gavota y el minuet.

Nos detendremos a continuación en las formas coreográficas del minuet, el *cuando* y la polka. Sobre el baile en general, Franco Zubicueta da algunas indicaciones³⁷:

³⁷ Franco Zubicueta, Alfredo: Op. Cit., pp. 26- 36.



Artículos para el Bicentenario

- La elección de la compañera debe hacerse antes de que empiece a tocar la orquesta. Obtenida la respuesta afirmativa, el caballero le ofrece a la dama la mano derecha. Una vez de pie, le ofrece el brazo derecho y la pasea un momento antes de comenzar a bailar, saludándola reverentemente al momento de empezar el baile.
- Tanto en el paseo como en el baile los danzantes pueden entablar conversación.
- En los bailes de cuadro los danzantes deben estar atentos para ejecutar las figuras a su debido tiempo y guiados siempre por la música.
- Una vez terminado el baile, el caballero paseará un momento a la dama, la cual le expresará sus agradecimientos y le ofrecerá sus respetos.

Hechas estas precisiones, analicemos en primer lugar el minuet. Nos basaremos en la obra de Curt Sachs y en el tratado de Rameau, ya que la explicación que realiza Franco Zubicueta de este baile asume que la danza se ha reformado en sus pasos, movimientos y figuraciones, como consecuencia del nuevo espíritu de finales del siglo XIX.

Como señala Curt Sachs, "la enseñanza [del minuet] es un misterio; los libros requieren a veces más de mil doscientas páginas con el objeto de tratar todos los matices y la gama de movimientos y posibilidades. Cada detalle parece revestir importancia tremenda, y se espera del estudiante que aplique toda su atención a la enseñanza"³⁸. Por esta razón, intentaremos simplificar al máximo la estructura coreográfica de este baile considerando las indicaciones que da Rameau. Este último, según Sachs, es quien mejor explica cómo ejecutar el minuet. El minuet (cuyo compás es de $\frac{3}{4}$) es un baile de parejas abiertas que se basa en el *pas de menuet*, el cual se compone de cuatro pasos menores: un *demi- coupé*³⁹ con el pie derecho, otro con el izquierdo, un *pas marché* sobre la *demi- pointe*⁴⁰ con el derecho, con las rodillas rígidas, y un *demi- coupé échappé*⁴¹. Ahora bien, Rameau destaca que este *pas* es complejo y

³⁸ Sachs, Curt: *Historia universal de la danza*. Adolfo E. Jascavevich, trad. Buenos Aires: Ediciones Centurión [primera edición alemana, 1933], 1944, p. 401.

³⁹ El *demi- coupé* se realiza de la siguiente manera: se lleva el pie derecho junto al izquierdo en primera posición y se doblan ambas rodillas, manteniendo el peso del cuerpo sobre el pie izquierdo. Luego se adelanta el pie derecho hasta la cuarta posición, transfiriéndole el peso del cuerpo, y se eleva sobre la *demi- pointe* (media punta) derecha, manteniendo rígida la rodilla. Con la rodilla izquierda también rígida, debe juntarse el pie izquierdo con el talón derecho. Para terminar el paso, se baja el talón derecho hasta el suelo. Rameau, Pierre: Op. Cit., pp. 55- 56.

⁴⁰ *Pas marché* sobre la *demi- pointe*: paso de marcha sobre la media punta, con las rodillas rígidas. Ibid., pp. 57- 58.

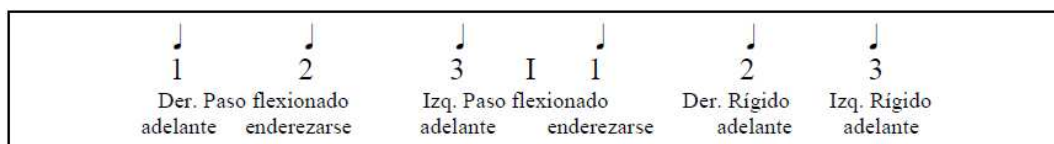
⁴¹ No tenemos claro cómo se realiza exactamente este paso. Creemos que se trata de adelantar un pie a la cuarta posición estirando ambas rodillas al mismo tiempo.



poco apropiado para la mayoría de la gente, por lo que su ejecución se ha simplificado a dos *demi-coupés* (pasos flexionados que se realizan en dos tiempos cada uno) seguidos de dos *pas marchés* (pasos rígidos que se realizan en un tiempo cada uno). Así, si cada *demi coupé* debe ocupar dos tiempos, mientras los *pas marchés* se realizan en un tiempo cada uno, se completan con un *pas de menuet* dos compases de música.

Con respecto al tempo, Sachs señala que el minuet nació como *allegro* y que sólo en el siglo XIX comenzó a ser interpretado como *adagio*⁴².

El esquema del *pas de menuet* queda entonces de la siguiente manera:



Realizando este solo paso en diferentes direcciones (adelante, al lado, atrás) se realizan las figuras del minuet. Las figuras se suceden de la siguiente forma: en el inicio hombre y mujer se encuentran enfrentados y se acercan el uno al otro realizando un semicírculo. Una vez reunidos, avanzan uno al lado del otro hacia delante en línea recta, la mujer a la derecha. A continuación realizan una especie de círculo, la mujer hacia la izquierda y el hombre hacia la derecha, cruzándose y terminando nuevamente enfrentados. La cuarta y principal figura consiste en una Z que realizan hombre y mujer, partiendo cada cual de un extremo, mirándose. Por último se forma una especie de espiral, en el cual los bailarines se acercan y se alejan varias veces. Cada una de estas figuras puede repetirse tantas veces como permita la música y las reglas del baile. Por otra parte, aunque al parecer muchos opinan que el minuet es mejor cuanto más sencillo, Rameau incluye en su tratado varios adornos que ha observado que se agregan al minuet para hacerlo más elegante y agradable. No trataremos estos últimos en este ensayo por carecer del espacio suficiente.

¿Cómo se bailaba el minuet en la sociedad santiaguina de finales del siglo XVIII y principios del XIX? Feliú Cruz nos da algunas luces sobre esto. La recopilación de diversas crónicas de viajeros que realiza este autor da cuenta de que la tertulia comenzaba con el minuet, que “se

⁴² Sachs, Curt: Op. Cit., p. 407.



Artículos para el Bicentenario

parecía al solemne y majestuoso que se veía entonces en Europa. Era grave, sin duda, pero incorrecto y descuidado; no había en él elegancia, finura, nada, en una palabra, en que el famoso capitán Nash de Beth hubiera podido reconocer los graciosos momentos de las danzas que presidió durante tanto tiempo y con tanta maestría⁴³.

El *cuando*, por su parte, fue considerado por algún tiempo como el baile nacional, a pesar de lo cual sólo se bailaba al final de la tertulia y cuando el ambiente era jovial y propicio. La música y el canto de este baile tratan de un conflicto amoroso que termina en una reconciliación. El baile, como ya hemos dicho, consta de dos partes: un lento minuet y un tradicional zapateo final, que el danzante debe realizar con firmeza y suma rapidez. La letra de la primera parte dice: *Anda, ingrata, que algún día/ Con las mudanzas del tiempo/ Llorarás como yo lloro/ Sentirás como yo siento/ ¿Cuándo? ¿Cuándo?/ ¿Cuándo, mi vida, cuándo?* Luego viene el zapateo, acompañado por versos que suponen la reconciliación entre la pareja: *Cuándo será ese día/ De aquella feliz mañana/ Que nos lleven a los dos/ El chocolate a la cama.* Llegado este punto "las parejas se adelantaban una hacia otra, volviendo en seguida al lugar de partida. Daban vuelta dos a dos zapateando a compás, agitando el pañuelo con la mano derecha y apoyando la izquierda en la cintura; inclinaban la cabeza y el cuerpo hacia delante con la vista fija en el suelo, hasta que, por fin, el caballero, haciendo un airoso cupé [*coupé*] con el pié, cogía la mano de la dama, se deslizaba por debajo de su brazo y los dos ocupaban sus asientos en medio de los aplausos de los concurrentes"⁴⁴.

Podemos notar que el *cuando* es un baile muy simple, jamás comparable al complejo minuet del que dimos cuenta antes. Más que prolijidad en los pasos, se exige a los danzantes del *cuando* interpretar la historia con gracia y simpatía. Es posible que esta misma simpleza haya llevado a la aristocracia a erradicar esta danza de sus salones. Para bailar el *cuando* no se necesitaban manuales ni profesores, por lo que la aristocracia no se sentía diferente al pueblo, cosa que sabemos no es de su agrado. Así, el *cuando* desapareció de los salones a comienzos del siglo XIX no sólo porque se vio reemplazado por la zamacueca, sino porque no cumplía con las expectativas de la clase alta, la cual sólo lo practicaba a modo de "humorada".

⁴³ Feliú Cruz, Guillermo: Op. Cit., pp. 180- 181. Las cursivas son mías.

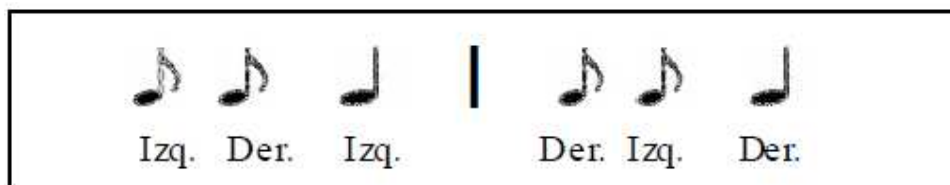
⁴⁴ Ibid., pp. 182- 186.



Artículos para el Bicentenario

Sobre la polka, llegada a Chile en la década de 1840, Curt Sachs señala que “el nombre checo *pulka* (mitad), igual a medio paso o sobrepaso, señala a Bohemia, y se cuenta que fue una niña campesina bohemia, la primera que bailó una *polca*, aproximadamente entre 1830 y 1835. La nueva danza se trajo a Praga hacia 1835; a Viena, en 1839 y a París en 1840, por un maestro de danza, de Praga”⁴⁵. De esta manera, Sachs señala que hacia 1825- 1830 comienza a declinar en Europa la supremacía absoluta del vals en el campo de la danza de parejas constituyéndose la polka en un serio rival.

La polka es una danza de pareja y de giro, en compás de 2/4 y con un tempo *andante*, donde el movimiento se da de la siguiente manera:



Franco Zubicueta hace un análisis detallado de sus pasos, según cómo la polka se bailaba todavía a fines del siglo XIX. El primer paso consiste en deslizar un pie (el hombre el izquierdo, la mujer el derecho) hasta unos 20 centímetros más adelante que el otro. Luego el pie que quedó atrás se acerca unos 10 centímetros al primero, e inmediatamente el pie que dio el primer desliz avanza 10 centímetros más hacia adelante. Cada uno de estos pasos se realiza siguiendo la música en la manera que señalamos anteriormente.

Con respecto a las figuras de la polka, Sachs destaca que ésta estaba originariamente formada por diez figuras, de las cuales sólo cinco se usaban en el salón, a saber:

1. *Promenade*
2. *Valse*
3. *Valse à rebours o à gauche*
4. *Valse roulée o tortillée*
5. *Pas Bohémien*

⁴⁵ Sachs, Curt: Op. Cit., p. 435.



Artículos para el Bicentenario

Sachs señala que *valse* significa meramente *danza de giro* y que todas las figuras se ejecutaban basándose en el paso de la *polka*. Ahora bien, con el tiempo fueron apareciendo diferentes combinaciones de figuras, de lo que resultan las múltiples polkas abordadas por Franco Zubicueta a fines del siglo XIX. *Polka alemana, polka rusa, polka rusa imperial, polka militar y polka de figuras* son algunos de los nombres que tomó este baile originario del centro de Europa a medida que se expandió por el mundo.

Franco Zubicueta también señala, para todos los bailes en general, que "la coreografía, tiene reglas fijas y completamente armónicas entre el baile y la música, hasta tal punto perfectas i comprensibles que hacen inseparable al baile de la música"⁴⁶. Examinaremos a continuación una partitura de polka, fijándonos especialmente en su aspecto formal y rítmico, para analizar la exactitud de esta afirmación. Tomaremos la polka *Alaide*⁴⁷, compuesta por Antonio Neumane para piano y publicada en el N° 10 del *Semanario Musical*, el día 12 de junio 1852. Llama la atención que la partitura es bastante temprana, si se considera que la polka se popularizó en París hacia 1840. Por esta razón, creemos que es perfectamente posible que tal como dijimos anteriormente la polka haya llegado a Chile en la década de 1840.

Como de bailes se trata, es la forma y la rítmica lo que más nos interesa a la hora de abordar la partitura que hemos escogido. Con respecto a la forma, si realizamos un análisis de la obra nos damos cuenta de que ésta se divide en dos partes, cada una de las cuales se subdivide a su vez en dos. Podríamos decir que el esquema de la obra es: A, A', B y B'. Ahora bien, la doble barra al principio y final de cada una de estas cuatro partes nos indica que cada una de ellas se repite una vez.

El número de compases para cada una de estas subdivisiones es el siguiente:

A: 8 compases

A': 16 compases

B: 8 compases

B': 8 compases

⁴⁶ Franco Zubicueta, Alfredo: Op. Cit., p. 36.

⁴⁷ Ver anexo.



Si consideramos que cada una de estas partes se repite, la obra completa consta de 80 compases efectivos. Dijimos que la polka de salón comprendía 5 figuras diferentes, de lo que se desprende que para cada una de ellas los bailarines podían contar con 16 compases y por ende con 16 pasos de polka si así lo querían. Esto nos va dando una idea de la duración que tenía cada figura al interior del baile. Además, de ejecutarse 16 pasos de polka por cada figura coreográfica el resultado final es una danza en la que para cada parte musical existe una figura de baile correlativa (ver cuadro a continuación).

Coreografía de la polka/ Estructura formal de *Alaide*

Figura Nº 1: A con su repetición

Figura Nº 2: A'

Figura Nº 3: repetición de A'

Figura Nº 4: B con su repetición

Figura Nº 5: B' con su repetición

La rítmica la analizaremos de acuerdo a un comentario que realiza Curt Sachs, quien señala que "el paso de polka era un animado movimiento en el que los pies de ambos compañeros volaban, y la cabeza, el tronco y los brazos prestaban su colaboración"⁴⁸. ¿Posibilita esta ligereza la partitura de *Alaide*? Creemos que sí, e intentaremos demostrarlo. Ya vimos que la polka tiene un metro de 2/4 y que la base de cada compás es una doble corchea seguida de una negra. Ahora bien, en *Alaide* se juega bastante con la suma o subdivisiones de las figuras básicas, de la siguiente manera:

En la parte que hemos llamado A casi todos los compases comprenden la doble corchea inicial, pero a continuación se observa que la negra se divide en una doble corchea, cuartina o en alguna de las derivaciones de esta última, como la galopa o la galopa inversa. También es recurrente el silencio de semicorchea seguido de tres semicorcheas. En A' se invierten las figuras y generalmente nos encontramos con cuartinas seguidas de dobles corcheas, intercalándose algunos compases con dos galopas inversas. La parte B nos muestra un ritmo mucho más regular, manteniéndose dos dobles corcheas por compás a lo largo de los 8 compases. Por último, B' reanuda el juego rítmico incluyendo en casi todos sus compases una galopa seguida de una doble corchea.

⁴⁸ Sachs, Curt: Op. Cit., p. 435.



Artículos para el Bicentenario

Vemos por lo tanto que el autor de *Alaide* juega simple pero vivazmente con las figuras para generar un ritmo ágil, apto para ser bailado en la forma señalada por Curt Sachs. Las diferentes partes contrastan entre sí, identificándose cada cual con un ritmo específico, lo que permite al bailarín acomodar las figuras coreográficas fácilmente. Por otra parte, la partitura nos muestra numerosas apoyaturas que acentúan más aún esa liviandad que debía llevar a los bailarines a “volar” sobre la pista de baile. De esta manera, la misma música permite esa ligereza que se pide a los bailarines de polka. Finalmente, el uso de numerosos acentos que marcan los tiempos 1 y 2 facilitan al bailarín, de ser interpretados correctamente, la ejecución del baile.

Con respecto a la armonía, vemos que cada una de las dos partes principales está definida por una tonalidad propia. Así, A y A' están escritas en *Mi bemol* mientras B y B' se encuentran en *La bemol*. Creemos que este cambio de tonalidad contribuye, junto con la rítmica, a que si bien el paso base de la polka es siempre el mismo, la obra en su conjunto de música y baile no sea en absoluto monótona. Si nos detenemos en cada secuencia de compases, podemos ver que en A se juega continuamente con los pilares armónicos; A' juega con la cadencia auténtica para luego modular transitoriamente volviendo a la tónica original a través de un acorde disminuido. En B la obra modula en forma definitiva a una cuarta justa de la tonalidad original (de *Mi bemol* se pasa a *La bemol*), y vuelven a utilizarse solamente los pilares armónicos en la nueva tonalidad. B' hace también esto mismo, para terminar la obra en la tónica.

Este final en el cuarto grado de la tonalidad inicial produce una extraña sensación en el auditor. Llama la atención que no se retome el motivo principal de la obra, lo que nos hace pensar en la posibilidad de que la partitura no esté completa, si bien sería curioso que esto fuera así considerando que en el *Semanario* se da un aviso a los intérpretes que permite pensar que la partitura está de hecho completa. Dicho comentario a los intérpretes dice: “Para algunas personas no será fácil su ejecución; pero estudiándola con un movimiento moderado repetidas veces vencerán esta dificultad. En las dos últimas partes toca la mano derecha en *dobles notas*. En este caso hai personas que por evitarse trabajo suprimen la nota baja. Si tal cosa se hace en esta Polka, pierde todo su mérito que precisamente consiste en esa nota baja



Artículos para el Bicentenario

(sic)⁴⁹. Las dobles notas de que nos habla este aviso se encuentran precisamente en las partes B y B'.

Con respecto a la melodía, ésta es alegre y carece de dramatismo, en cuanto está basada principalmente en notas pertenecientes a los acordes que sustentan la pieza. En A no se observan tensiones; en A' aparecen algunos cromatismos y tensiones, pero son pocos y resuelven rápido. Recién en B y B' aumentan las notas cromáticas, tendencia que se mantiene hasta el final, pero en conjunto las tensiones son pocas y no dominan la obra. Por otra parte, la melodía tiene un gran sentido rítmico; llama por sí sola al baile.

En definitiva, si consideramos tanto la partitura de *Alaide* como las instrucciones para bailar polka que dan Sachs y Zubicueta podemos ver que se da una concordancia entre la música y el baile, la que se observa especialmente en la forma y el aspecto rítmico de la polka. Así damos por concluido este trabajo que antes que nada pretende abrir nuevas líneas de investigación en torno a las danzas que se desarrollaron en los salones decimonónicos, dando algunas pistas sobre cómo puede estructurarse un análisis de este tipo.

⁴⁹ Revista *Semanario Musical*, Año 1, nº 10, 12 de junio de 1852, p. 4.



Artículos para el Bicentenario

Bibliografía y fuentes

- Aharonián, Coriún: *Introducción a la música*, Uruguay: Ediciones Tacuabé, 2002.
- Benner, Charles: *Ensayo sobre la Danza y el Ballet en Chile*. En www.consejodelacultura.cl/impulsos/areadanza/opinion/ensayo.doc. Consultado el 24 de octubre de 2007.
- Casares Rodicio, Emilio (director y coordinador general): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, España: Sociedad General de Autores y Editores, 1999.
- Claro Valdés, Samuel; Urrutia Blondel, Jorge: *Historia de la música en Chile*, Santiago, Chile: Orbe, 1973.
- Feliú Cruz, Guillermo: *Santiago a comienzos del siglo XIX: crónicas de los viajeros*, Barcelona: Andrés Bello, 2001.
- Franco Zubicueta, Alfredo: *Tratado de Baile*, Santiago, Chile: Impr. La Ilustración, 1908.
- González Rodríguez, Juan Pablo; Rolle, Claudio: *Historia social de la música popular en Chile, 1890- 1950*. Santiago, Chile: Eds. Universidad Católica de Chile, 2005.
- Haas, André: *La Escuela de Danza del Instituto de Extensión Musical*, en Revista Musical Chilena, Vol. 56, Número Especial 2002, pp. 28- 36.
- Mendoza, Cristina: *Entre maestros y manuales: la tradición de la enseñanza de la danza*. Revista
- Casa del Tiempo, Universidad Autónoma Metropolitana (México), Vol. VIII, Época III, Nº 90-91, Julio- Agosto, 2006, pp. 55- 59.
- Merino Montero, Luis: *La Sociedad Filarmónica de 1826 y los inicios de la actividad de conciertos públicos en la sociedad civil de Chile hacia 1830*. RMCH Año LX, Nº 206, Julio- Diciembre, 2006, pp. 5-27.
- Milanca Guzmán, Mario: *La música en el periódico chileno "El Ferrocarril" (1855- 1865)*. RMCH, Vol. 54, Nº 193, 2000, pp. 17-44.
- Peñín, José (coordinador general): *Música iberoamericana de salón, Actas del Congreso Iberoamericano de Musicología*, Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, 2000.
- Pereira Salas, Eugenio: *Biobibliografía musical de Chile. Desde los orígenes a 1886*, Santiago, Chile: Universidad de Chile, Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones, 1978.
- Rameau, Pierre: *El maestro de danza*. Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1946 (La edición original fue publicada en París en 1725).



Artículos para el Bicentenario

- Revista *Semanario Musical*, Santiago de Chile, Año 1, nº 10, 12 de junio de 1852.
- Sachs, Curt: *Historia universal de la danza*. Adolfo E. Jascalevich, trad. Buenos Aires: Ediciones Centurión [primera edición alemana, 1933], 1944.
- Siepmann, Jeremy: *El Piano*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2003.
- Zapiola, José: *Zapiola y el alba de la música chilena*. RMCH, Año II, Nº 11, 1946.

Sitios en Internet

- www.memoriachilena.cl/mchilena01/temas/dest.asp?id=histdanzaindi



memoria chilena

Artículos para el Bicentenario

ANEXO 1: ALAIDE POLKA, compuesta por Antonio Neumane
(Revista *Semanario Musical*, Santiago de Chile, Año 1, nº 10, 12 de junio de 1852)

ALAIDE POLKA
compuesta por
A. NEUMANE

The image shows a page of musical notation for a piece titled "ALAIDE POLKA" composed by A. NEUMANE. The score is written for piano and consists of six systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings. Key features include:

- First and second endings marked "1.a" and "2.a" in the second system.
- A section labeled "TRIO" starting in the fourth system.
- Dynamic markings such as "pp" (pianissimo) in the fifth and sixth systems.
- The piece concludes with a double bar line and repeat signs.