DOI 10.20504/opus2025.31.26

De la ventriloquia al concierto de guitarra: Francisco “Paco” Sanz y su espectáculo de variedades en las principales ciudades chilenas de comienzos del siglo XX

Pablo Sebastián **Soto Hurtado**[1]
https://orcid.org/0000-0001-6193-2061
(Pontificia Universidad Católica de Chile, PUC/ Facultad de Artes /Santiago, Chile)

Eileen **Karmy**
https://orcid.org/0000-0003-4174-9694
(Universidad de Playa Ancha, UPLA/ Facultad de Arte/ Departamento de Artes Integradas/ Valparaíso, Chile)

Resumen: Este artículo analiza el contexto de los espectáculos musicales en las principales ciudades chilenas a inicios del siglo XX, tomando como caso de estudio la gira que el guitarrista y ventrílocuo español Francisco Sanz Baldoví realizó en el país en 1913. Este artista ha sido reconocido como una figura clave en el desarrollo de la ventriloquia, sin embargo, sus conciertos de guitarra, que formaban parte de sus montajes artísticos, han sido pasados por alto en la historiografía de la guitarra solista como instrumento de concierto. Esto llama la atención, en particular respecto al medio chileno, donde Sanz desarrolló una extensa actividad de conciertos de gran masividad, contribuyendo a difundir la guitarra de concierto entre un público amplio. En este trabajo se contextualiza el montaje de Sanz en el marco del desarrollo de la industria cultural y musical de inicios del siglo XX. Con información de prensa recabada sobre sus actuaciones en Chile, se analiza cómo lo particular de su presentación artística ayudó a enriquecer el panorama de los espectáculos musicales, al tiempo que tensionó los mecanismos habituales de difusión de la guitarra de concierto.

Palabras claves: Francisco “Paco” Sanz. espectáculos de variedades. guitarristas españoles en Chile. conciertos de guitarra a inicios del siglo XX.

From Ventriloquism to Concert Guitar: Francisco "Paco" Sanz and His Variety Show in Early Twentieth Century Chile

Abstract: This article examines the context of musical performances in major Chilean cities in the early twentieth century, using as a case study the 1913 tour of the Spanish guitarist and ventriloquist Francisco Sanz Baldoví. While Sanz has been recognized as a key figure in the development of ventriloquism, his guitar concerts—integral to his artistic productions—have been largely overlooked in the historiography of the guitar as a solo concert instrument. This omission is particularly striking in the Chilean context, where Sanz gave numerous large-scale concerts that helped to popularize the guitar as a concert instrument among broad audiences. The article situates Sanz’s productions within the broader development of the cultural and musical industry in the early twentieth century. Drawing on press reports of his performances in Chile, it analyzes how the distinctive features of his artistic presentations both enriched the landscape of musical performance and challenged the conventional mechanisms through which the concert guitar was typically disseminated.

Keywords: Francisco “Paco” Sanz. variety shows. Spanish guitarists in Chile. concert guitar in the early twentieth century.

[1] Esta investigación ha contado con el financiamiento de la Agencia Nacional de investigación y Desarrollo (ANID), mediante los proyectos Anillo de Investigación ANIMUPA “Música chilena de arte como patrimonio” (ATE 220041); Fondecyt Nº 11221019 (“Educación musical informal en el Gran Valparaíso, 1890-1930”, 2022-2025) y Fondecyt Nº 1251272 (“Cancioneros populares: artefactos culturales para la práctica musical colectiva”, 2025-2029), ambos dirigidos por Eileen Karmy. Asimismo, este trabajo contó con el apoyo del Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras CMUS (NCS 2022_016) de ANID.

SOTO HURTADO, Pablo Sebastián; KARMY, Eileen. De la ventriloquia al concierto de guitarra: Francisco “Paco” Sanz y su espectáculo de variedades en las principales ciudades chilenas de comienzos del siglo XX. *Opus* (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), Vitória, v. 31, e253126, p. 1-19, 2025. http://dx.doi.org/10.20504/opus2025.31.26
Recebido em 31/1/2025, aprovado em 5/8/2025, publicado em 20/11/2025

En agosto de 1913, llegó a Chile el guitarrista y ventrílocuo español Francisco "Paco" Sanz, con el propósito de realizar una serie de presentaciones artísticas novedosas que combinaban actos de ventriloquia con conciertos de guitarra. ¿Cómo fueron recibidos sus espectáculos por el público chileno? ¿En qué medida esta propuesta de espectáculos de variedades contribuyó a abrir camino a la guitarra solista de concierto en Chile? Este artículo tiene como objetivo develar cómo fue acogida la propuesta artística de Sanz y analizar de qué manera este tipo de espectáculos contribuyó a la aceptación de la guitarra como instrumento solista en el país, en el contexto de una industria musical en crecimiento y diversificación.

La metodología de esta investigación consiste en el análisis de documentos hemerográficos de la época, incluyendo diarios y revistas de circulación masiva, publicados en Santiago, Valparaíso y Concepción, las ciudades donde Sanz presentó su espectáculo. Como el análisis de prensa puede tener limitaciones por el carácter fragmentario y editorialmente condicionado de las publicaciones seleccionadas, hemos buscado subsanar estos problemas, revisando una cantidad importante de fuentes, así como analizándolas con una mirada crítica.

Aquí, entendemos el análisis de prensa como un tipo de análisis de documentos para la investigación cualitativa, histórica. Los documentos de prensa permiten acceder a "información contextual así como a datos históricos" que contribuyan a "comprender las raíces históricas de asuntos específicos y puedan indicar las condiciones que inciden sobre el fenómeno estudiado"[2] (Bowen, 2009, p. 29-30). Para la investigación histórica, la revisión sistemática de la prensa es clave, ya que con ella es posible acceder a información del pasado que permita "acercarse a la vida política, social, cultural y económica" (Acevedo; Villabona, 2020, p. 352). Los periódicos pueden conectar política y culturalmente distintas ciudades de un país, contribuyendo a la circulación de nuevas ideas y hábitos de la vida moderna (Acevedo; Villabona, 2020, p. 359). Asimismo, es importante considerar el doble rol de la prensa como fuente de información al tiempo que como orientadora moral de gustos, "llegando inclusive a señalar la forma de utilizar el tiempo libre" (Acevedo; Villabona, 2020, p. 359, 363).

El periodo temporal con el que trabajamos va desde fines del siglo XIX a inicios del XX, periodo que Barr-Melej conceptualiza como una "turbulenta *belle epoque*" (2001, p. 19-50)[3]. En particular, nuestro análisis se centra en el año 1913, cuando Sanz realiza su gira por Chile, previo al estallido de la primera guerra mundial y su subsecuente crisis. Éste es un periodo de auge y consolidación de las industrias del entretenimiento, que ocurría de manera simultánea al desarrollo del movimiento obrero por la vida de las clases trabajadoras, así como de formación de las clases medias y de diversificación de los públicos, en un contexto de crecimiento económico del país en base a la extracción y exportación del salitre.

Nuestro argumento es que, en este contexto de crecimiento de las industrias culturales los espectáculos de variedades de Sanz, en los que incluyó la ventriloquia y la guitarra, fueron un arma de doble filo para la difusión de la guitarra solista de concierto y su reputación como concertista en guitarra. Por una parte, estos espectáculos contribuyeron a dar a conocer este instrumento en formato solista y de

[2] Ésta y las demás traducciones son de los autores. Original: "Bearing witness to past events, documents provide background information as well as historical insight. Such information and insight can help researchers understand the historical roots of specific issues and can indicate the conditions that impinge upon the phenomena currently under investigation" (Bowen, 2009, p. 29-30).

[3] Original: "A Troubled Belle Epoque" (Barr-Melej, 2001, p. 19-50).

concierto, entre un público familiar, masivo y popular, favoreciendo su amplia difusión y aceptación. Por otra parte, la inclusión de la ventriloquia en sus espectáculos mermó la imagen y prestigio de Sanz como intérprete solista de guitarra de concierto. Esto porque, a pesar de su vínculo con la escuela de Tárrega y las críticas favorables sobre sus conciertos, Sanz no alcanzó el reconocimiento por parte del medio musical español. Sostenemos que esto se debió a su dedicación compartida entre la guitarra de concierto y la ventriloquia.

En las siguientes páginas, examinaremos el modo en que sus espectáculos favorecieron la difusión y aceptación de la guitarra solista de concierto en el Chile urbano de comienzos del siglo XX. Para esto, presentamos en primer lugar, una contextualización de los principales cambios en las industrias culturales y los espectáculos musicales en América del Sur de fines del siglo XIX a comienzos del XX. En segundo lugar, describimos el contexto de la guitarra en Chile para situar el marco general en el que Sanz se presentó en el país. Luego, analizamos los espectáculos de Sanz, en tanto variedades, y sus implicancias en el contexto de la guitarra en Chile. Finalmente, abordamos los conciertos de guitarra de Sanz y su impacto en la difusión de la guitarra solista de concierto.

1. Industria cultural y espectáculos musicales del cambio de siglo

Los espectáculos de Sanz en Chile se insertan en un proceso de desarrollo de una industria cultural que, desde el siglo XIX venía creciendo en América Latina. Desde mediados del siglo se instalan sucursales de casas editoras de partituras en las principales ciudades latinoamericanas que van cambiando rápidamente el mercado "desde un lugar subordinado y sostenido por casas europeas, a una organización de mercado latinoamericano y local con sus propias necesidades" (Izquierdo, 2024, p. 150). En los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX, comienzan a consolidarse las industrias musicales en América Latina a través de distintos medios, en las cuales se inserta la realización y difusión de los espectáculos musicales de Paco Sanz en Chile. Por una parte, se encuentran los impresos "de vocación masiva", como "libretos, periódicos y programas teatrales, además de cancioneros y hojas sueltas" que evidencian una ampliación y diversificación de públicos (Cornejo, 2023, p. 102). Por otra, la proliferación de agrupaciones musicales diversas y de solistas instrumentales, mientras "ocurren las primeras manifestaciones de una cultura musical de masas" que, poco a poco, evidenciaron el desarrollo de las industrias discográfica, radiofónica y cinematográfica" (González; Rolle, 2005, p. 39). Junto con este desarrollo comercial, creció el consumo cultural, "lo que significó que el auge de la producción teatral y musical en América del Sur, estuvo fuertemente conectado con el crecimiento económico y las dinámicas migratorias" (Paoletti, 2020, p. 8)[4].

El cambio de siglo del XIX al XX fue una época de profundas transformaciones sociales y políticas donde se desarrolló un rápido proceso de urbanización y migración campo-ciudad, junto con una incipiente industrialización que dio pie a la cuestión social, es decir, las consecuencias sociales, laborales e ideológicas de la revolución industrial (Grez, 1995, p. 9-10). En este contexto, se marcó una distancia entre lo que se conoce como alta y baja cultura: "las diferencias de clase se caracterizaban por divisiones culturales perceptibles", especialmente evidentes en las prácticas culturales entre las clases

[4] Original: "which meant that the rise of theatrical and musical production in South America was strongly connected to economic development and migration dynamics" (Paoletti, 2020, p. 8).

altas y trabajadoras, pero no necesariamente con las clases medias emergentes, que podían mezclarse, pasando desapercibidas entre los otros dos sectores sociales (Barr-Melej, 2001, p. 44)[5]. Los sectores acomodados disfrutaban la asistencia a los teatros de las principales ciudades, a la ópera, a conciertos, al cine y tertulias. En estos espacios el piano fue uno de los instrumentos protagonistas y que contó con una legitimidad social con la que sería difícil competir, tal como observan González y Rolle: "[a] comienzos del siglo XX se había multiplicado la práctica del piano en las casas chilenas, alimentada por una prolífica producción editorial, una alta demanda de partituras y por un siglo de presencia del instrumento en el país" (2005, p. 58). Los sectores populares, por su parte, fueron articulando un movimiento obrero que fue tomando fuerza con manifestaciones sociales y protestas de gran impacto, al tiempo que desarrollaron una vida musical cotidiana, con espectáculos y veladas que incluían "obras de teatro, recitales de poesía, interpretación de canciones obreras, actos de magia, prestidigitación e hipnosis" (Navarro, 2023, p. 159). Estos eventos musicales contribuyeron a fortalecer la sociabilidad obrera, la solidaridad y las redes de apoyo entre las y los trabajadores, incluidos los músicos, quienes formaron también sus propias organizaciones gremiales para "enfrentar colectiva y colaborativamente sus problemas cotidianos dados por sus condiciones de vida y trabajo" (Karmy, 2021, p. 34).

Por otra parte, es interesante advertir cómo las innovaciones tecnológicas y la publicidad se insertan en el ámbito musical, "creando mecanismos publicitarios que habrían sido inimaginables en su tamaño o sofisticación hace aproximadamente un siglo" (Bashford; Marvin, 2016, p. 2)[6]. Por ejemplo, podemos observar en la Fig.1, la manera en la que se anunciaba la novedad tecnológica de las fonolas, o pianos automáticos, en Chile, resaltando la idea de que "todo el mundo tocará piano sin saber música" (NO SE CONCIBE…,1906, p. 16). Esto puede tener dos lecturas. Por una parte, la publicidad pudo haber buscado vender el producto a la mayor cantidad de personas posible, pero también pudo haber sido interpretada como algo amenazante para la exclusividad del arte musical, en la que para tocar algún instrumento sí era necesario saber música.



Fig. 1: Publicidad de fonolas de C. Kirsinger y Cía. Fuente: *Sucesos*, Valparaíso, 13 dic. 1906.

[5] Original: "Differences in class were characterized by the presence of discernible cultural cleavages. This certainly holds true when considering variations in cultural practices between the upper and working classes, but it should not be overstated that people of the highest reaches of the middle class could mingle in the elite's social circles [...]" (Barr-Melej, 2001, p. 44).

[6] Original: "support systems for the promotion and advertising of musical goods developed, creating publicity mechanisms that would have been unimaginable in their size or sophistication a century or so earlier" (Bashford; Marvin, 2016, p. 2).

A comienzos del siglo XX los espectáculos conjugaron diversas artes y expresiones, como la proyección de una vista, acompañada de un número musical, antecedido por alguna declamación de poesía y finalizando con un acto de magia, entre muchas otras. Un ejemplo de esto lo podemos ver en el anuncio de la reapertura del Teatro Nacional en Santiago el día 4 de julio de 1914, que incluía desde una presentación de luchadoras hasta bailes españoles:

> Hoy tiene lugar la reapertura de este teatro con un cuadro de variedades en el que se destaca el número de la troupe de señoritas luchadoras [...]. Concurren en el programa de la noche una pareja de bailes españoles y los hermanos Dres, renombrados patinadores (TEATRO NACIONAL, 1914, p. 15).

Como nos muestra la prensa, la denominación de teatro o cuadro de variedades, fue el concepto aglutinador de este tipo de espectáculos populares en los cuales se daban cita diferentes manifestaciones artísticas y de entretención. Según señala Ortúzar Fernández, este tipo de eventos "pertenece a la cultura popular al definirse como un entretenimiento mediatizado, masivo y moderno" (2023, p. 7). Esto permite contextualizar el teatro de variedades, al menos en su inserción en Chile, en:

> […] un mundo urbano en constante movimiento, así como también dentro de la sociedad del espectáculo en su sentido más comercial e industrial, pudiendo identificar en esta práctica escénica una fuerte tensión entre lo tradicional y lo novedoso que da cuenta de las transgresiones y resistencias sociales del primer tercio del siglo XX (Ortúzar Fernández 2023, p. 14).

Si bien estos espectáculos eran concurridos y favoritos de la cartelera teatral, no eran siempre aceptados por las élites locales. Por ejemplo, ya en 1903, la revista *Sucesos* publicaba una irónica columna al respecto:

> Hoy nadie se pierde. Y si no que lo digan los empresarios de circos que han escogido a Valparaíso para cosechar morlacos. Se nos vienen tres, tres compañías de acróbatas con sus respectivos payasos, como si escasearan los idem en este bendito puerto, principalmente en la época de elecciones. Cada circo trae una especialidad; uno de ellos anuncia un caballo amaestrado que fuma y que canta en la escena. […] Otro trae un autómata, para la atención de invitados a bailes y soirées (E-Y-O Alv-On-lil, 1906, p. 15).

Diez años antes de que Sanz incluyera a "autómatas" en sus espectáculos de ventriloquia en su gira por Chile, la prensa local criticaba ácidamente esta clase de espectáculos, aludiendo a que este tipo de elementos solo buscaban llamar la atención entre el público. Junto con la crónica iba, entre otras, una ilustración (Fig. 2) en la que se observa un "caballo amaestrado que fuma y que canta" acompañado por una orquesta que seria y esforzadamente acompaña musicalmente su espectáculo, como si el animal dominara la escena y su desarrollo.



Fig.2: Una de las ilustraciones que acompaña la nota "La semana" que comenta sobre uno de los circos en Valparaíso que anuncia "un caballo amaestrado que fuma y canta en la escena". Fuente: *Sucesos*, Valparaíso, 16 ene. 1906.

Si bien estas publicaciones son anteriores a la gira de Sanz por Chile, es importante tener en cuenta el contexto que antecede su espectáculo, ya que los públicos pudieron haber sido influenciados por estas críticas a cierto tipo de montajes de variedades, así como a una reticencia a las novedades tecnológicas para el mundo del arte. Más aun tratándose de un espectáculo de variedades que incluía un concierto de guitarra, un instrumento con características muy particulares de inserción en la sociedad chilena de la época, como veremos a continuación.

2. La guitarra en Chile

La guitarra como ningún otro instrumento musical, tenía presencia de forma transversal en los distintos estratos sociales del país. Dependiendo del contexto, tenía diferentes roles y usos, los cuales expresaban los gustos, intereses y expectativas de dichos grupos. Es decir, podemos considerar a la guitarra como un artefacto cultural que promovía la representación o identidad, en el mismo sentido que comprueba Dawe, cuando señala que "los instrumentos musicales son tan simbólicos y emblemáticos de pueblos y de lugares como cualquier otro fenómeno musical" (2012, p. 195)[7].

La guitarra era un instrumento versátil capaz de ejecutar repertorios variados. Por ejemplo, en espacios rurales o campesinos, se interpretaba principalmente música de raíz folclórica. En lugares de esparcimiento característicos de la época, como cantinas o quintas de recreo, la guitarra era el principal instrumento de animación, con un repertorio de canciones populares y de raigambre folclórica. La guitarra tuvo también una importante presencia en el ámbito del salón, un espacio privado de socialización vinculado a la clase media emergente (González; Rolle, 2005, p. 58). Aquí la guitarra cumplía un rol similar al del piano, en cuanto a la similitud del repertorio (danzas de origen europeo, fantasías o arreglos de óperas, entre otros); y en relación a su función como instrumento de instrucción y socialización para las mujeres burguesas (González; Rolle, 2005, p. 55). Es destacable la gran cantidad de música que se publicó para ser interpretada en estos espacios, especialmente de compositores como Francisco Rubí, Carlos Pimentel y Antonio Alba, entre otros. La mayoría de estas obras fueron publicadas

[7] Original: "musical instruments are as symbolic and emblematic of peoples and of places as any other musical phenomenon" (Dawe, 2012, p. 195).

por las casas editoras de Carlos Brandt y de Carlos Kirsinger. Fue esta última la que, entre 1890 y 1916 "mantuvo la delantera en la publicación de obras para guitarra de salón" (González; Rolle 2005, p. 59).

Desde fines del XIX proliferaron en el país las estudiantinas en espacios populares, especialmente de la clase trabajadora. Diversos gremios obreros, filarmónicas y organizaciones vecinales organizaron sus propias estudiantinas para amenizar paseos y fiestas, como una manera de potenciar la sociabilidad y solidaridad, desarrollando una práctica musical aficionada y colectiva. Por ejemplo, encontramos a la Estudiantina La Aurora, formada en Santiago en 1901 por jóvenes del gremio tipográfico o la Estudiantina Germinal que organizó el dirigente obrero Luis Emilio Recabarren durante su residencia en Iquique entre 1911 y 1914 (Andreu 1995, p. 125, 158). La guitarra estuvo fuertemente asociada a este tipo de repertorio y agrupaciones, junto a otros instrumentos de cuerda pulsada, como mandolinas y bandurrias. Aquí también tuvieron influencia músicos españoles asentados en Chile, como el catalán Antonio Alba señalado anteriormente, a quien la prensa local destacaba por su contribución musical y pedagógica, señalando que este guitarrista generaba "grandísimo alboroto en los Clubs, en las Filarmónicas, en los Centros Musicales, en fin, en todo lo que huele á fusas y semi-fusas" (LOS DIARIOS LOCALES, 1903, p. 10) y que, entre otras, organizó la Estudiantina Porteña de Beneficencia (González; Rolle 2005, p. 59).

En el tránsito del siglo XIX al XX, se hace latente un constante proceso de validación de la capacidad artística y expresiva de la guitarra como instrumento solista de concierto, especialmente en lo que concierne a su capacidad de ejecutar un repertorio europeo o de tradición escrita. Es posible configurar este proceso a partir de la interacción de diferentes discursos que versaban sobre el instrumento. Por una parte, dada su vinculación con espacios rurales, populares o campesinos, la guitarra era rechazada y no concitaba el interés de la élite social y cultural, habituada a asistir a recitales de música docta o europea. El instrumento era considerado, principalmente, como una manifestación de la cultura popular y, por lo tanto, incapaz de interpretar música escrita por compositores europeos. Esto se refleja, por ejemplo, en la siguiente cita a propósito de los primeros conciertos de Miguel Llobet en 1912: "[a]sistimos al concierto de Llobet con una verdadera incertidumbre. No es la guitarra un instrumento que nos atrayese [sic], que nos encantara, no veíamos que nadie pudiera interpretar en ella trozos de grandes autores que hubiéramos aplaudido en piano […]" (EL CONCIERTO LLOBET, 1912, p. 4).

Sin embargo, y como deja entrever la cita anterior, a partir de los conciertos de guitarristas españoles en Chile, sucedidos desde finales del XIX, se comenzaron a establecer nuevos discursos que, poco a poco, valoraban positivamente al instrumento. La circulación de estos guitarristas propició la difusión en el contexto chileno y latinoamericano de repertorios, técnicas de ejecución y estéticas modernas que la guitarra solista de concierto venía desarrollando en España. Antonio Jiménez Manjón, Miguel Llobet, Andrés Segovia, Josefina Robledo, entre otros, fueron configurando con sus recitales, entrevistas en prensa y actividades de docencia, un espacio nuevo de escucha y práctica de la guitarra solista en América Latina, contribuyendo a la familiarización de esta manifestación específica del instrumento.

En este contexto, se inserta la gira realizada por Francisco Sanz en Chile en 1913. Como hemos señalado, este artista era reconocido por presentar un espectáculo que integraba dos disciplinas artísticas, en apariencia, tan diferentes como la ventriloquia y la interpretación en guitarra solista. Esta fue una de las características de Sanz destacadas por Domingo Prat en su famoso *Diccionario de Guitarristas*: "[a]l final de sus habilidades con su 'compañía de marionetas', una de éstas le pedía una pieza cualquiera

en la guitarra. Y Sanz ejecutaba obras del mejor repertorio guitarrístico, de Tárrega, especialmente, de quien fuera admirador y amigo" (1934, p. 284).

A continuación, revisaremos antecedentes inéditos de su circulación por Chile, focalizando nuestro análisis en el impacto que sus presentaciones tuvieron en el proceso de instalación y difusión de la guitarra solista de concierto.

3. Sanz en Chile: espectáculo de variedades y sus implicancias para la guitarra de concierto

Procedente de Buenos Aires y contratado por la influyente empresa de espectáculos teatrales, musicales y artísticos "Ansaldo" (EL AFAMADO ARTISTA, 1913, p. 3), Sanz llegó a Chile el 1 de agosto de 1913 en medio de una alta expectativa, publicándose incluso la hora de su embarco rumbo a Santiago[8]. La prensa local, replicando la información publicada en medios internacionales, lo presentó como: "[…] el creador de la ventriloquia […] pues en su perfeccionamiento ha alcanzado a establecer la última palabra" (EL AFAMADO ARTISTA, 1913, p. 3). Asimismo, se destacaron sus habilidades como ventrílocuo, señalando que dominaba "[…] quince tonalidades de voces completamente distintas una de otra, cuando los mejores ventrílocuos que hasta la fecha han visitado la América, solo hacen tres mutaciones" (EL AFAMADO ARTISTA, 1913, p. 3). Se reconocía también su trayectoria como concertista en guitarra y su vínculo con Francisco Tárrega: "[a]demás de ventrílocuo, Sanz es un guitarrista de fama en España, y su nombre ha sido colocado al lado de los de Llovet, [sic] Tárraga [sic] y Manjón"; "[e]s un verdadero concertista que ha llamado la atención en todos los círculos artísticos de América y España" (EL AFAMADO ARTISTA, 1913, p. 3). Y, finalmente, se hacía alusión a su éxito en Europa, "asombrando a los públicos con su arte prodigioso y con sus conciertos clásicos de la guitarra", para publicitar que en el programa de estreno, una de las tres secciones que haría Sanz, sería "un concierto de guitarra, con repertorio clásico" (PACO SANZ, 1913, p. 9).

Su estreno en la capital tuvo lugar en el Teatro Santiago el 2 de agosto de 1913 y la prensa resumió el éxito de su espectáculo de la siguiente manera: "[s]e presentó anoche Sanz ante el público de Santiago en su doble carácter de ventrílocuo y de guitarrista, triunfando en ambos en forma indiscutible" (TEATRO SANTIAGO, 1913, p. 7). En esa ocasión, tal como se anunció y sucedió posteriormente en todas sus presentaciones en Chile, su espectáculo se dividió en tres partes: al principio y al final realizó actos de ventriloquia; y, en el acto intermedio, ofreció un concierto de guitarra solista.

[8] "Ayer a las 8 de la mañana, en combinación internacional, salió de Buenos Aires con dirección a Santiago el célebre ventrílocuo Paco Sanz, artista a quien la prensa europea califica como el creador de su género. En todos los países de Europa este ventrílocuo ha hecho grandes temporadas, asombrando a los públicos con su arte prodigioso y con sus conciertos clásicos de la guitarra. El debut de este artista se verificará, como se ha anunciado, el sábado próximo en la capital. En el programa de estreno se darán tres secciones completamente distintas, una de las cuales será un concierto de guitarra, con repertorio clásico" (PACO SANZ, 1913, p. 9).

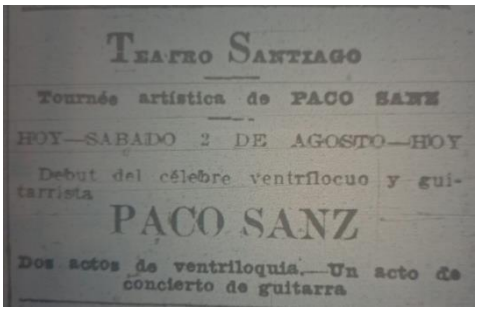

Fig. 3: Anuncio del debut de Sanz en Santiago. Fuente: *El Mercurio*, Santiago, 2 ago. 1913.

Entre el 2 de agosto y el 6 de octubre, Sanz realizó con su espectáculo de variedades una intensa gira que lo llevó a recorrer Santiago, Valparaíso, Viña del Mar, Concepción y Talcahuano. Posteriormente, se presentó nuevamente en Valparaíso desde la última semana de diciembre hasta el 1 de enero de 1914, luego de una pausa que comenzó a inicios de octubre. De acuerdo con los datos recopilados, realizó aproximadamente ochenta funciones[9]. La siguiente tabla (Fig. 4) muestra el detalle de su itinerario.

Ciudad	Fecha	Teatro
Santiago	2 al 26 de agosto	Teatro Santiago
Valparaíso	30 de agosto al 9 de septiembre	Teatro Victoria
Viña del Mar	10 y 11 de septiembre	Teatro Olimpo
Valparaíso	12 al 14 de septiembre	Teatro Victoria
Concepción	27 al 30 de septiembre	Teatro Concepción
Talcahuano	1 y 2 de octubre	Teatro Colón
Concepción	3 al 6 de octubre	Teatro Concepción
Valparaíso	24 de diciembre al 1 de enero 1914	Teatro Novedades

Fig.4: Tabla de las presentaciones de Francisco Sanz en Chile (elaboración propia).

En las siguientes tres ilustraciones, podemos observar los anuncios de su espectáculo en las ciudades de Viña del Mar, Talcahuano y Valparaíso.



Fig. 5: Anuncio de la presentación de Sanz en Viña del Mar. Fuente: *El Mercurio*, Valparaíso. 10 sept.1913.

[9] En varias ocasiones realizó más de una función el mismo día.



Fig.6: Anuncio del espectáculo de Francisco Sanz en Talcahuano. Fuente: *El Sur,* Concepción. 1 oct. 1913.



Fig. 7: Anuncio del espectáculo de Francisco Sanz en Valparaíso. Fuente: *La Unión*, Valparaíso, 4 sept. 1913.

Las presentaciones obtuvieron siempre una recepción y crítica positiva por parte de la prensa, resaltando su ingenio y su doble faz artística: "[l]os injeniosos números que forman los programas de estas veladas, y los conciertos de guitarra que ejecuta Sanz, interesan de tal modo que en su compañía se pasan sin sentir las tres horas que dura el espectáculo"; (EL VENTRÍLOCUO SANZ, 1913, p. 4). Otra cita que recoge una impresión similar es la siguiente, a propósito de su estreno en la ciudad de Viña del Mar:

> Mui animada resultó la velada que con sus artistas autómatas dio anoche en el Olimpo de Viña del Mar el aplaudido ventrílocuo Francisco Sanz. El público que favoreció la sala en mui buen número, pasó un rato divertidísimo con el orijinal trabajo que el artista realiza. Su concierto de guitarra fue también muy aplaudido (TEATRO OLIMPO, 1913, p. 4).

De este modo, sus funciones contaron con una alta convocatoria de público, como se ilustra en los medios locales: "[l]a matineé de ayer en el Victoria y la función de anoche, ambas a cargo del célebre ventrílocuo español don Francisco Sanz, realizáronse con la sala llena, literalmente, de espectadores" (EL VENTRÍLOCUO SANZ, 1913, p. 3). "Muy buena concurrencia hubo anoche en este teatro, donde Paco Sanz y sus muñecos hacen las delicias del público" (VICTORIA, 1913, p. 12).

Esta popularidad se tradujo en un importante éxito económico para Sanz en su gira por el país. Según señala Izquierdo Anrubia, un comentario del propio artista cifraba "[...] en 200.000 pesos de la época las ganancias obtenidas, únicamente, en sus actuaciones en el mes de agosto y septiembre en Chile en las ciudades de Santiago, Valparaíso y Concepción, que vienen a representar una pequeña parte en el total de la gira" (2014, p.103). Si consideramos que un trabajador calificado que se desempeñaba,

por ejemplo, en las oficinas de correo en 1910, podía ganar anualmente entre $600 y $1.400, la suma obtenida en solo dos meses de conciertos de Sanz, es altísima (Correa; Monckeberg; Rivas, 1999, p. 59). Debido a esta alta demanda y rentabilidad de su espectáculo, los empresarios realizaron gestiones para extender su permanencia, como lo corrobora la siguiente cita encontrada al final de su extensa gira:

> [l]as sesiones de ventriloquia de este orijinal artista y sus conciertos de guitarra han hecho las delicias del público que ha favorecido al Novedades, a tal punto que visto este éxito por los empresarios han resuelto prolongar la temporada, anunciada solo para cinco funciones, hasta el 1 de enero próximo, inclusive (EL VENTRÍLOCUO SANZ, 1913, p. 3).

Este éxito permitió a Sanz alcanzar una enorme popularidad y un reconocimiento más allá del ámbito artístico. Ejemplo de esto fue su aparición en la portada de la Revista Sucesos, uno de los medios escritos más populares y modernos, que se publicaba en Valparaíso y que circulaba también en otras ciudades como Santiago. Como podemos ver en la Fig. 8, se vincula su actuación como ventrílocuo a asuntos de política nacional.



Fig. 8: Caricatura de Sanz en portada de *Sucesos*. Fuente: *Sucesos*, Valparaíso, 14 ago. 1913.

Sostenemos que la popularidad alcanzada por Sanz se explica, en parte, por su capacidad de presentar un producto de entretención que integraba, en un alto nivel de destreza, dos manifestaciones artísticas diferentes, lo que provocaba la atención de distintos tipos de públicos. De esta manera, relacionamos su espectáculo con el sentido y objetivo que tenían las actuaciones de variedades,

las cuales se encontraban en pleno auge en la industria cultural de comienzos del siglo XX, como hemos visto al inicio.

Esta relación del espectáculo de ventriloquia y de los conciertos de guitarra solista de Sanz con el teatro de variedades, nos ha permitido observar un ejemplo de cómo la industria del entretenimiento se fue desarrollando en las principales ciudades chilenas de inicios del siglo XX. Al mismo tiempo, esta relación nos invita a reflexionar acerca del impacto que tuvo el espectáculo de Sanz en el incipiente contexto de la guitarra de concierto solista en Chile.

En la siguiente sección, analizamos, entonces, las implicancias que tuvo el hecho de que sus conciertos de guitarra se hayan realizado en el marco de un espectáculo de variedades y que, por lo tanto, hayan sido tan populares y masivos.

4. Conciertos de Sanz en Chile y su impacto en la difusión de la guitarra solista de concierto

Pese a lo particular del contexto en el cual se insertaba el recital de guitarra de Sanz, el repertorio que interpretaba era muy similar al programa de otros guitarristas que se presentaron en el país en esas mismas fechas, como Miguel Llobet, Agustín Barrios o Antonio Jiménez Manjón[10]. Este repertorio estaba compuesto principalmente por obras de autores españoles, además de algunas transcripciones de piezas de compositores como Mendelssohn y Verdi. En la siguiente tabla (Fig. 9) resumimos el repertorio ejecutado y que ha sido posible identificar en la prensa analizada.

Compositor	**Obras**
Francisco Tárrega	*Capricho Árabe – Recuerdos de la Alhambra – Danza Mora – Variaciones sobre un tema español – Variaciones sobre la Jota – Nocturno*
Joaquín Malats	*Serenata Española*
Isaac Albéniz	*Granada*
Félix Mendelssohn	*Góndola Veneciana*
Giuseppe Verdi	*Aria*
¿Moravett?	*Minueto*
¿Eduardo Ocón y Rivas?	*Recuerdos de Andalucía*
Antonio Cano	*Fantasía*
Julián Arcas	*Gran vals de concierto*

Fig. 9: Tabla del repertorio ejecutado por Sanz en Chile (elaboración propia)

Las obras de Francisco Tárrega ocupaban un lugar central en su repertorio. En ese sentido, tal como sucedió con una cantidad importante de guitarristas españoles de principios del siglo XX, Sanz recurrió a Tárrega con el objetivo de perfeccionar su ejecución guitarrística:

[10] Véase Soto 2020.

> para mejorar su técnica y formación musical, se encomendó al maestro castellonense Francisco Tárrega […] que pasaba con frecuencia por la capital valenciana, donde contaba con un numeroso grupo de seguidores y amigos. Y desde ese primer encuentro entabló una buena amistad con Tárrega (Ramos, 2010, p. 13).

Como ha sido tratado en otros estudios[11], el vínculo con Francisco Tárrega implicó para aquellos guitarristas que fueron sus estudiantes, contar con un dispositivo discursivo de validación muy potente para promover sus giras, especialmente en Sudamérica que recibió a muchos de estos artistas. La pertenencia a la tradición de la denominada "Escuela de Tárrega", concebía un estatus de presentación que en estos países era altamente reconocido.

El caso de Sanz no fue distinto. Además de haber sido su alumno, se consideraba su seguidor y, como tal, perteneciente a este grupo de guitarristas vinculados con su escuela:

> [n]o solo siguió fielmente sus enseñanzas técnicas e interpretativas a partir de entonces, sino que incorporó enseguida a su repertorio las obras para guitarra de Tárrega y sus transcripciones de música clásica compuesta por autores españoles y europeos como Albéniz, Malats, Mozart, Mendelssohn o Verdi" (Ramos, 2010, p. 13).

Sin embargo, el caso de Sanz es particular en este sentido, pues pese a estar vinculado con Tárrega y su escuela y a haber obtenido críticas positivas como guitarrista, su dedicación compartida con la ventriloquia le restó reconocimiento por parte del medio musical español. Esto conspiró en su valoración y trascendencia como intérprete, lo cual tiene relación con el escaso conocimiento que se tiene actualmente sobre su figura en ese ámbito. Ahora bien, este posicionamiento como un guitarrista fuera del canon de los concertistas españoles de la época, promovió la configuración de un artista ampliamente reconocido en públicos no vinculados con el incipiente contexto de la guitarra solista o con la música europea de tradición escrita:

> [s]u apuesta decidida por las variedades, paradójicamente, a medida que le alejaba de los *"cenáculos de la guitarra clásica"*, le permitía a través de su espectáculo aproximar al gran público el virtuosismo que como instrumentista atesoraba Sanz interpretando el repertorio de su maestro (Izquierdo, 2014, p.51)[12].

En el caso de la gira por Chile, resulta interesante notar, cómo esta amplitud de público incluía a familias, niños y niñas, como se verifica en las siguientes notas de prensa:

> [e]n la segunda parte dio Sanz un concierto de guitarra, con repertorio clásico, que fue muy aplaudido por las familias que llenaban la sala del Santiago. Al final de cada número, el público lo aplaudía estrepitosamente, y lo obligó a repetir algunos de ellos (TEATRO SANTIAGO, 1913, p. 7).

> [c]on lleno completo se verificaron ayer en este teatro las dos funciones de Paco Sanz. En la matinée ocupaban las localidades infinidad de chicos que reían con risa sana, conmoviendo la sala entera sus alegres carcajadas. Producía la más agradable sensación ver ese sin número de cabecitas divirtiéndose con las maldades de Juanito y Pepito, los niños precoces de Sanz. El concierto de guitarra fue otro éxito del programa (TEATRO SANTIAGO, 1913, p. 13).

[11] Véase Soto 2022.

[12] Cursivas en el original.

Según la prensa, el público disfrutaba del concierto y del repertorio, pese a la existencia de ciertos prejuicios a aceptar que obras como las que ejecutaba Sanz pudieran ser objeto de una escucha atenta por parte de una audiencia masiva: "[a]demás ciertas piezas de su repertorio son naturalmente gustadas por los amantes del arte musical y a un público heterogéneo no se le puede pedir que tenga una fácil comprensión de estas obras" (FRANCISCO SANZ, 1913, p. 14).

Si comparamos la asistencia, la cantidad de funciones y la amplitud del público en los recitales de Sanz con lo acontecido con Antonio Jiménez Manjón y Miguel Llobet, advertimos diferencias notables. Por ejemplo, los conciertos de estos últimos artistas contaron generalmente con una buena convocatoria. Sin embargo, hubo varias excepciones que fueron destacadas por la prensa. Entre éstas, destaca el debut de Manjón en Valparaíso en 1893; "[u]na concurrencia apenas regular asistió anoche al estreno del guitarrista señor Manjón. Brilló por su ausencia la high life porteña, sin duda por sonarle mal al oído eso de la guitarra" (TEATRO DE LA VICTORIA, 1893, p. 2). Miguel Llobet, por su parte, realizó dos exitosas giras en Chile en 1912 y 1918. En la segunda visita, en Concepción, la prensa destacó que el público no fue el esperado: "[e]l inimitable guitarrista catalán que anoche volviera a presentarse ante un público conocido y admirador suyo, pero ahora enormemente inferior en número, como si esto fuera elocuente muestra de la decadencia que se viene esperimentando [sic] en las aficiones artísticas […]" (EL CONCIERTO LLOBET, 1918, p. 3). De manera similar, encontramos antecedentes de su primera visita en 1912 que informan algunos momentos similares: "[s]eguramente que la prodigalidad de espectáculos que hubo anoche en nuestros teatros fue la causa principal que influyó para que la sala del Valparaíso no congregara el público que debiera en el concierto del célebre guitarrista señor Llobet (EL CONCIERTO LLOBET, 1912, p. 3).

Esta comparación del impacto social entre estos guitarristas y Sanz, se menciona incluso en las crónicas de prensa: "[t]al sucedió con el guitarrista Llovet [sic] y lo mismo ha sido con Sanz. Y como este artista trabaja en dos jéneros tan distintos, ventriloquia y conciertos, su labor es mayor aun y doblemente avalorada" (DESPEDIDA DE SANZ, 1913, p. 3).

Posiblemente esta diferencia con Llobet se reproduce también en los retratos publicados de dichos artistas en la prensa local. Como se observa en la imagen que circuló mediante la revista *Sucesos* (Fig. 10), Sanz aparece posando con las máquinas de las marionetas en su mano y no con su guitarra, como solían posar los guitarristas en la época (ver Fig. 11).



Fig. 10: Retrato de Francisco Sanz. Fuente: *Sucesos*, Valparaíso, 7 ago. 1913.



Fig.11: Retrato de Miguel Llobet. Fuente: *Sucesos*, Valparaíso, 22 ago. 1912.

Valga señalar que Sanz no fue el único guitarrista extranjero que brindó conciertos en espacios o contextos diferentes a las salas de conciertos o teatros. Por ejemplo, conocemos la pequeña gira del guitarrista paraguayo Agustín Barrios Mangoré quien, el mismo año de 1913, realizó recitales en Santiago, Viña del Mar y Valparaíso. Como podemos ver en la Fig. 12, sus conciertos en el Teatro Colón de Valparaíso se anunciaron como parte de un "programa por secciones en combinación en el cinema", lo que nos indica una dinámica parecida a la de Sanz, en tanto el recital de guitarra se insertaba en el contexto de otras actividades.


BARRIOS

Hoi en el TEATRO COLON

El mas célebre guitarrista del mundo, en **primera** y **segunda** secciones de hoi. Combinacion con el Cinematógrafo, que ofrecerá sus mejores estrenos.

Fig.12: Anuncio del concierto de Barrios en Valparaíso. Como se observa, se señala que su concierto se realizará en combinación con los mejores estrenos del Cinematógrafo. Fuente: *El Mercurio,* Valparaíso, 20 nov. 1913.

A diferencia de Sanz, las presentaciones de Barrios no fueron del todo bien valoradas por la crítica, en particular, por su conocida tendencia a ocupar cuerdas metálicas, lo que se juzgó, al menos en la prensa chilena, como una desconsideración a la tradición de la guitarra española y al buen gusto (Soto, 2020, p. 62). Por esta razón, no tuvo mayor impacto en la audiencia ni en la crítica, por lo que claramente no alcanzó la popularidad de Sanz. Asimismo, sus presentaciones en el país fueron pocas, por lo que suponemos que tuvo un alcance de público inferior.

Conclusiones y proyecciones

En este artículo hemos analizado la gira del guitarrista y ventrílocuo Francisco Sanz en Chile en 1913, en la cual desarrolló un espectáculo de variedades que incluía actos de ventriloquia y un concierto de guitarra clásica. Este espectáculo, acompañado de importantes mecanismos de publicidad, probó ser masivo y rentable, como indican las fuentes de prensa consultadas. Además de que el caso de Sanz ofrece un interesante ejemplo de cómo los recitales de guitarra se insertaron en un contexto de desarrollo de las industrias culturales y del entretenimiento de comienzos del siglo XX, su análisis permitió advertir elementos que no habían sido tomados en cuenta en investigaciones anteriores.

Por una parte, dimos cuenta cómo los espectáculos de Sanz tensionaron los mecanismos habituales de difusión que venían desarrollando los guitarristas españoles que giraban en América Latina, muchos de los cuales estaban estrechamente vinculados con la Escuela de Tárrega. Estos intérpretes solían presentarse en diversos espacios de prestigio social, como teatros municipales o salones aristocráticos, cuyos públicos valoraban la ejecución técnica, el repertorio interpretado y la performance escénica. Frente a esto, Sanz propuso una estrategia disruptiva que combinaba el concierto de guitarra clásica con elementos del espectáculo popular, como la ventriloquia, el humor y una puesta en escena diseñada para el entretenimiento masivo. Esta fusión de registros estéticos contribuyó a desestabilizar las convenciones establecidas sobre el lugar de la guitarra solista en el ámbito del arte musical, al tiempo que permitió ampliar considerablemente el público al que este instrumento y su repertorio podían llegar.

La novedosa inserción del concierto de guitarra clásica dentro de un espectáculo de variedades generó un formato híbrido que facilitó su difusión entre sectores sociales que usualmente no accedían a este tipo de conciertos. En este sentido, la propuesta de Sanz amplió las oportunidades de escucha de repertorios solistas, haciendo compatibles ciertas formas de apreciación musical con los códigos y expectativas del entretenimiento urbano. La masividad y frecuencia de sus presentaciones –particularmente en el caso chileno que ha sido objeto de nuestro análisis– puso en circulación un tipo de performance guitarrística distinta a la propuesta por los concertistas españoles de mayor reconocimiento, como Miguel Llobet, Antonio Jiménez Manjón, entre otros.

Por otra parte, con nuestro análisis pudimos advertir cómo, paradójicamente, esta misma popularidad potenciada por el espectáculo de variedades, relegó a Sanz a una posición marginal dentro de la historiografía de la guitarra de concierto. Su figura ha sido escasamente reconocida como parte del contexto histórico de circulación de concertistas extranjeros en América Latina a inicios del siglo XX, probablemente debido a su asociación con formas de espectáculo consideradas menores. Con esto, el análisis de la gira de Sanz en Chile permite repensar las fronteras entre lo popular y lo docto, al tiempo que invita a preguntarse por los mecanismos de legitimación y exclusión que han moldeado el canon guitarrístico.

Nuestra investigación contribuye también a los estudios sobre circulación musical, al revelar cómo prácticas artísticas híbridas –como el cruce entre música de concierto y ventriloquia– posibilitaron nuevas formas de difusión y recepción musical en el espacio urbano latinoamericano. A su vez, nuestro trabajo da cuenta de dimensiones poco exploradas de las prácticas culturales urbanas del período, mostrando cómo los públicos de comienzos del siglo XX respondieron a propuestas escénicas que circulaban por fuera de las categorías convencionales de la música de concierto. En este sentido, el caso de Sanz permite complejizar la historia de la música de concierto en América Latina, integrando experiencias artísticas populares que jugaron un rol clave en la difusión y recepción de repertorios clásicos.

En síntesis, la popularidad de los recitales de Sanz en Chile no había sido analizada previamente, por lo que su contribución al proceso de difusión de la guitarra solista de concierto no había sido objeto de interés en la historiografía de la guitarra de concierto. Con este artículo, evidenciamos el rol que Sanz cumplió en dicho proceso, posicionando la guitarra solista en públicos masivos y heterogéneos. La naturaleza de su espectáculo, sumado a la gran cantidad de funciones realizadas, permitieron el acceso de más personas a un concierto de guitarra que cualquier otro concertista español que haya circulado en esas fechas.

Esperamos que este artículo, y la perspectiva que propone, contribuya a abrir una nueva línea de investigación acerca de la promoción de la guitarra solista de concierto, que no pase por alto los espectáculos populares ni los eventos masivos, puesto que, como hemos planteado, éstos fueron clave para difundir los conciertos de Sanz.

Referencias

ACEVEDO, Álvaro; VILLABONA, Juliana. La prensa como fuente documental para el análisis y la investigación social. *Historia y MEMORIA*, n. 20, p. 347-373, jun. 2020.

ANDREU, Ramón. *Estudiantinas chilenas. Origen, desarrollo y vigencia (1884-1955)*. Santiago de Chile: FONDART, 1995.

BARR-MELEJ, Patrick. *Reforming Chile. Cultural Politics, Nationalism, and the Rise of the Middle Class*. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press. 2001.

BASHFORD, Christina; MARVIN, Roberta M. (ed..). *The Idea of Art Music in a Commercial World, 1800-1930*. Woodbridge: The Boydell Press. 2016.

BOWEN, Glenn A. Document Analysis as Qualitative Research Method. *Qualitative Research Journal,* v.9, n.2, p. 27-40. 2009.

CORREA, Mónica; MONCKEBERG, María Olivia; RIVAS, Hugo. *Estadísticas de Chile en el siglo XX*. Santiago de Chile: Instituto Nacional de Estadísticas, 1999.

CORNEJO, Tomás. De las hojas sueltas al libro: impresos musicales populares en América Latina como estrategia editorial (1880-1930). *Literatura y lingüística*, n. 47, p. 99–129, jun. 2023.

DAWE, Kevin. The Cultural Study of Musical Instruments. *In:* CLAYTON, M.; HERBERT, T.; MIDDLETON, R. (ed.). *The Cultural Study of Music. An Introduction*. New York; London: Routledge, 2012. p. 195-205.

DESPEDIDA DE SANZ, sus últimas funciones en el Victoria. *El Mercurio*, Valparaíso, año LXXXVII, n. 26,818, p. 3, 14 sept. 1913.

EL AFAMADO ARTISTA. *El Mercurio,* Santiago, año LXXXVI, n.26,768, p. 3, 26 jul. 1913.

EL CONCIERTO LLOBET. *El Mercurio*. Valparaíso, año LXXXV, n. 26421, p. 3, 13 ago. 1912.

EL CONCIERTO LLOBET. *El Sur,* Concepción, año XXXV, n. 13156, p. 3, 4 ago. 1918.

EL VENTRILOCUO SANZ. *El Mercurio*. Valparaíso, año LXXXVI, n. 26,805, p. 3, 1 sept. 1913.

EL VENTRILOCUO SANZ. *El Mercurio*. Valparaíso, año LXXXVI, n. 26,807, p. 4, 3 sept. 1913.

EL VENTRILOCUO SANZ. *El Mercurio*. Valparaíso, año LXXXVI, n. 26,814, p. 3, 10 sept. 1913.

EL VENTRILOCUO SANZ. *El Mercurio*. Valparaíso, año LXXXVII, n.26,922, p. 3, 27 dic. 1913.

E-Y-O Alv-On-lil. La Semana. *Sucesos*, Valparaíso, año I, n. 21, p. 15, 16 ene. 1906.

FRANCISCO SANZ. *Sucesos,* Valparaíso, año XI, n. 570, p.14, 7 ago. 1913.

GREZ, Sergio. *La "cuestión social" en Chile. Ideas y debates precursores (1804-1902)*. Fuentes para la historia de la república. Vol. VII. Santiago de Chile: Centro de Investigaciones Barros Arana y Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. 1995.

GONZÁLEZ, Juan Pablo; ROLLE, Claudio. *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile. 2005

IZQUIERDO ANRUBIA, José. *Francisco Sanz Baldovi. El prodigioso caballero de la fantasía*. Valencia, España: Ediciones J. Izquierdo Anrubia. 2014

IZQUIERDO, José Manuel. Ricordi, Niemeyer y el negocio de las primeras casas editoras de música en Valparaíso (Chile) y Lima (Perú) a mediados del siglo XIX. *Revista Musical Chilena*, v.78, n. 241, p. 135-52, 2024.

KARMY, Eileen. *Música y trabajo. Organizaciones gremiales de músicos en Chile, 1893-1940*. Santiago de Chile: Ariadna. 2021.

LOS DIARIOS LOCALES. *Sucesos*, Valparaíso, año 1, n. 37, p. 10, 9 mayo 1903.

NAVARRO, Jorge. *Por la emancipación obrera. Clase política, arte y entretenimiento en la cultura socialista-comunista en Chile, 1912-1927*. Santiago de Chile: Planeta. 2023.

NO SE CONCIBE una amena reunión sin la Fonola. *Sucesos*, Valparaíso, año V, n. 223, p. 16, 13 dic. 1906.

ORTÚZAR FERNÁNDEZ, Josefina. *En la variedad está el gusto:* la experiencia de ir al espectáculo de Variedades en Chile entre los años 1900 y 1930. Tesis (Magister). Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2023.

PACO SANZ, *La Unión,* Valparaíso, Año XXIX, n. 9030, p. 9, 1 ago. 1913.

PAOLETTI, Matteo. *A Huge Revolution of Theatrical Commerce : Walter Mocchi and the Italian Musical Theatre Business in South America*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.

PRAT, Domingo. *Diccionario de guitarristas*. Buenos Aires: Casa Romero y Fernández, 1934.

RAMOS, Ignacio. *El mejor ventrílocuo del mundo. Paco Sanz en los teatros de Madrid (1906-1935)* [Ebook]. Madrid: Editorial Club Universitario, 2010.

SOTO, Pablo. Registros de prensa de los conciertos de Antonio Jiménez Manjón, Miguel Llobet y Agustín Barrios en Chile en los albores del siglo XX. *Revista Musical Chilena,* 74, n. 234, p. 48-67, dic. 2020.

SOTO, Pablo. El discurso de Emilio Pujol acerca de Francisco Tárrega y la técnica de ejecución presente en su método Escuela Razonada de la Guitarra. *Opus,* 28, p. 1-11, 2022.

TEATRO DE LA VICTORIA. *El Mercurio,* Valparaíso, año LXVII, n. 19943, p. 2, 23 dic. 1893.

TEATRO NACIONAL. *El Mercurio,* Santiago, año LXXXVII, n. 27,125, p. 15, 4 jul. 1914.

TEATRO OLIMPO. *El Mercurio,* Valparaíso, año LXXXVI, n. 26,815, p. 4, 11 sept. 1913.

TEATRO SANTIAGO. *Diario El Ilustrado,* Santiago, año XII, n. 4,006, p. 7, 3 ago. 1913.

TEATRO SANTIAGO. *El Mercurio,* Santiago, año LXXXV, n. 26, p. 13, 4 ago. 1913.

VICTORIA. *La Unión*, Valparaíso, Año XXIX, n. 9064, p. 12, 4 de sept.1913.

Pablo Sebastián Soto Hurtado es guitarrista y doctor en Artes mención Música. Actualmente es Investigador postdoctoral adjunto a la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, en el marco del Anillo de Investigación ANIMUPA. Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo de Chile (ANID). pablosotohurtado@gmail.com

Eileen Karmy es doctora en Musicología y profesora asociada al Departamento de Artes Integradas de la Universidad de Playa Ancha, en Valparaíso, Chile. Su investigación aborda la relación entre música y política y el trabajo artístico. Es autora del libro *Música y trabajo: organizaciones gremiales de músicos en Chile, 1893-1940* (Ariadna, 2021) y productora del documental *Himno. La vuelta al mundo de El pueblo unido jamás será vencido* (2023). Actualmente es investigadora principal de Animupa, proyecto Anillo de investigación en música de arte y patrimonio (ANID ATE 220041) e investigadora asociada al Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (ANID NCS 2022_016). Su proyecto actual, investiga la práctica musical de las organizaciones gremiales de fines del siglo XIX y comienzos del XX (Fondecyt 11221019). eileen.karmy@upla.cl

A *Opus* está licenciada sob uma licença CC-BY.