



**VNiVERSIDAD
D SALAMANCA**

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN MUSICAL, PLÁSTICA Y
CORPORAL

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

La reforma de la música sacra en la Catedral Metropolitana de Santiago de Chile (1850-1939)

TESIS DOCTORAL

Doctorado Internacional

Valeska Paz Cabrera Silva

Directores:

Dr. D. José Máximo Leza Cruz

Dr. D. Alejandro Vera Aguilera

Vº Bº de los Directores

José Máximo Leza Cruz

Alejandro Vera Aguilera

Valeska Paz Cabrera Silva

SALAMANCA, 2016

*A mis padres, Clara y Luis,
y a mi compañero en la vida, Leonardo.*

Agradecimientos

Un trabajo de largo aliento como este no sería posible sin la colaboración de muchas personas e instituciones cuyo aporte quiero reconocer y agradecer.

En primer lugar, agradezco a mis directores de tesis, Dr. José Máximo Leza Cruz y Dr. Alejandro Vera Aguilera, por la confianza puesta en mi trabajo, su paciencia y sus críticas certeras, y por todo lo que he podido aprender de ellos en el transcurso de esta investigación.

Agradezco al deán de la Catedral Metropolitana de Santiago, monseñor Juan de la Cruz Suárez, así como al cabildo, por autorizar la revisión de las Actas Capitulares de principios del siglo XX. Asimismo, a las encargadas del Archivo de la Catedral de Santiago de Chile, Sra. María Elena Troncoso y Sra. Carmen Pizarro, por permitirme acceder al material y por la dedicación desinteresada que han puesto todos estos años, junto a su equipo, por mantener de buena forma este patrimonio tan importante para la historia de nuestro país.

Agradezco sinceramente al personal del Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago, Arlette Libourel, Gladys Valencia, y Pedro Guiñez, por facilitar el acceso y revisión de las fuentes allí conservadas.

Quiero dedicar unas líneas para reconocer la aportación del presbítero Rafael Mendialdúa, maestro de capilla de la Catedral de Vitoria, España, por haberme enseñado las partituras que habían estado guardadas durante años en el Seminario Pontificio Mayor de la ciudad, y que me ayudaron a conocer una parte de la historia del maestro de capilla decimonónico Manuel Arrieta. Del mismo modo, a todos los funcionarios de la biblioteca de dicho establecimiento por admitir que trabajara sobre ese material en sus instalaciones.

Agradezco al organero e investigador Sergio del Campo y a su familia por recibirme en Otxandio y mostrarme lugares claves para mi trabajo, como la parroquia de Santa Marina, el cementerio, la casa de la familia Arrieta, entre otros. También, por aportar con datos relevantes sobre la vida del personaje sobre el que yo estaba averiguando.

Definitivamente este trabajo no hubiera sido posible sin la colaboración entusiasta, seria y profesional de mi colega musicóloga Francisca Meza Bernstein, quien fue mis ojos en los archivos chilenos cada vez que lo necesité.

A mis buenos amigos en Chile, que me alentaron y dieron su apoyo durante todo este proceso, como también a mis queridos compañeros del Coro de la Universidad de Salamanca, por acogerme con tanto afecto como lo hicieron, transformado mi estadía en España en una experiencia aún más positiva. También, al director del coro, Bernardo García-Bernalt, por permitirme continuar vinculada a la práctica musical a través del canto y la dirección del coro universitario.

Esta investigación, así como el grado al que conduce, fue posible gracias al financiamiento del programa Becas-Chile, perteneciente a la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica de Chile (CONICYT), y al aporte del Fondo de la Música, perteneciente al Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes en Chile, en su línea de becas.

Del mismo modo, dos visitas a la Biblioteca del Seminario Pontificio Mayor de Vitoria, así como la asistencia al VIII Congreso de la Sociedad Española de Musicología celebrado en la ciudad de Logroño, España, en septiembre de 2012, fueron realizadas gracias al Fondo de Apoyo del programa de Magíster en Artes de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

A esta institución, en su programa de Doctorado en Artes, debo agradecer particularmente el haberme facilitado la opción de obtener la mención de “Doctorado Internacional” mediante la certificación de mi trabajo en Chile y la lectura e informe de la tesis. Por esta misma razón, extendo mi gratitud hacia los profesores Dr. Daniel Party y Dr. Luis Merino, por su buena disposición, interés, paciencia y apoyo, así como por la lectura de este estudio en su etapa final.

Infinitas gracias a Leonardo, por su inagotable paciencia, su amor incondicional y su apoyo irrestricto. Sin él nada de esto hubiera sido posible. A mi madre, por enseñarme el amor por la lectura y por la música, y a mi padre, por inculcarme el valor del trabajo y la perseverancia.

TABLA DE CONTENIDOS

AGRADECIMIENTOS	5
ABREVIATURAS	13
INTRODUCCIÓN.....	15
I. FUNDAMENTACIÓN Y OBJETIVOS	15
II. ESTADO DE LA CUESTIÓN	19
III. FUENTES Y METODOLOGÍA	30
IV. ORGANIZACIÓN DEL TRABAJO	34

CAPÍTULO I

LA REFORMA DE LA MÚSICA SACRA EN LA IGLESIA CATÓLICA

1. 1 PRINCIPAL LEGISLACIÓN MUSICAL SACRA PREVIA AL SIGLO XIX	38
1. 2 REGLAMENTACIÓN MUSICAL DENTRO DEL PROCESO DE REFORMA DE LA MÚSICA SACRA (1824-1959)	45
1. 3 EL “CECILIANISMO” Y EL RETORNO A LA MÚSICA DEL PASADO	63
1. 4 EL MOVIMIENTO LITÚRGICO Y EL CANTO GREGORIANO	71
1. 5 EL DILEMA POR LA EDICIÓN OFICIAL DE CANTO SAGRADO	78

CAPÍTULO II

LA IGLESIA CATÓLICA EN CHILE: ENTORNO POLÍTICO, SOCIAL Y CULTURAL

2. 1. CRISIS COLONIAL Y ORGANIZACIÓN DE LA REPÚBLICA DE CHILE.	88
2. 2. LA IGLESIA CATÓLICA EN CHILE	109
2. 3. CONTEXTO CULTURAL (CA. 1840-1940)	131
2. 4. LOS MÚSICOS DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO COMO ANIMADORES CULTURALES EN EL ESPACIO URBANO DURANTE EL SIGLO XIX Y ASPECTOS DE LA ACTIVIDAD MUSICAL DE COMIENZOS DEL SIGLO XX	135

CAPÍTULO III

VISIÓN Y ACCIÓN DEL ARZOBISPO RAFAEL VALDIVIESO SOBRE LA MÚSICA SACRA CHILENA (1845-1878)

3. 1 LA REORGANIZACIÓN DE LA IGLESIA CATÓLICA CHILENA	150
3. 1. 1 Rafael Valentín Valdivieso Zañartu. Datos generales.....	151
3. 1. 2 Organización y reforma de la Iglesia Católica chilena.....	155
3. 1. 3 Los obstáculos en el camino del arzobispo: el protestantismo y la secularización	157
3. 1. 4. La prensa como instrumento de batalla.....	159

3. 2 LA MÚSICA SACRA EN EL PROYECTO DE REFORMA DE LA IGLESIA CHILENA DE RAFAEL VALDIVIESO	163
3. 2. 1 La capilla catedralicia a la llegada del arzobispo Valdivieso (1840-1846).....	166
3. 2. 2 Plan de compra de un órgano y la supresión de la orquesta.....	177
3. 2. 3 Los maestros de capilla de Valdivieso: Alzedo, Zapiola y Hempel.....	194
3. 2. 4 Repertorio e intérpretes: el europeísmo de Valdivieso	210
3. 3 EL SOCHANTRE MANUEL ARRIETA Y SU ROL DENTRO DEL PROYECTO REFORMADOR DE LA MÚSICA DEL ARZOBISPO VALDIVIESO (1865-1882)	221
3. 3. 1 Manuel Arrieta Aspe. Datos generales.....	223
3. 3. 2 El sochantre Manuel Arrieta en Santiago de Chile (1865-1882)	236
3. 3. 3 Música, liturgia y poder: las grandes polémicas del sochantre Arrieta	243

CAPÍTULO IV

LA REFORMA MUSICAL DURANTE LA VACANCIA DE LA SEDE ARZOBISPAL Y EL GOBIERNO ECLESIAÍSTICO DE MARIANO CASANOVA (1878-1908)

4. 1 MANUEL ARRIETA Y EL REPERTORIO (1882-1892)	256
4. 1. 1. Adquisición de repertorio en Europa	261
4. 1. 2. Un desconocido corpus musical de la Catedral de Santiago de Chile en España.....	270
4. 2 EL REFORMISMO DEL ARZOBISPO CASANOVA Y LA ÚLTIMA ETAPA DEL MAGISTERIO DE ARRIETA (1885-1894)	280
4. 2. 1. Pastoral para la Música y Canto en las Iglesias de Chile (1885).....	280
4. 2. 2. Establecer preceptos y favorecer la formación: las líneas defensivas de la reforma durante el episcopado de Casanova	289
4. 2. 3 Los últimos años del maestro Arrieta y un nuevo reglamento para la cantoría metropolitana (1886-1894)	309
4. 3 LA CAPILLA MUSICAL BAJO EL MAGISTERIO DE MOISÉS LARA (1894-1903).....	320
4. 3. 1 El repertorio de la capilla metropolitana	330
4. 3. 2 La recepción de los movimientos europeos en torno a la música católica y las pugnas editoriales.....	340

CAPÍTULO V

EL AUGE DEL MOVIMIENTO LITÚRGICO Y EL OCASO DE LA CANTORÍA METROPOLITANA DE SANTIAGO (1908-1939)

5. 1 CAMBIO DE PRIORIDADES: EL ARZOBISPO JOSÉ IGNACIO GONZÁLEZ Y LA CUESTIÓN SOCIAL	354
5. 2 UN PROCESO ACÉFALO. EL ROL DEL PRESBITERO VICENTE CARRASCO	364
5. 2. 1 Vicente Carrasco como “precursor” de la reforma de la música sacra en Chile	372
5. 2. 2 La capilla catedralicia y sus vínculos con músicos de la sociedad civil durante el magisterio de Vicente Carrasco	379
5. 2. 3. El repertorio en la Catedral Metropolitana.....	398

5. 3 EL MOVIMIENTO LITÚRGICO Y LA CRISIS DE LA CANTORÍA METROPOLITANA (1922-1939)	417
5. 3. 1 El movimiento litúrgico en la Iglesia Chilena (1931-1939).....	420
5. 3. 2 El repertorio en las iglesias de la arquidiócesis y en la Catedral de Santiago	432
5. 3. 3 “Tanta función ¡y tan poco elemento!”. El ocaso de la cantoría metropolitana	439
VI. CONCLUSIONES.....	455
VII. BIBLIOGRAFÍA GENERAL	467
FUENTES.....	467
Archivo de la Catedral de Santiago de Chile	467
Archivo de la Catedral de Palencia	468
Archivo de la Catedral de Salamanca	468
Archivo General de Palacio de Madrid.....	468
Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago de Chile	468
Archivo Histórico Diocesano de Santander	469
Archivo Histórico Diocesano de Vitoria.....	469
Archivo Histórico Diocesano de Zamora.....	469
Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia.....	469
Archivo Histórico Provincial de Álava	469
Archivo Nacional de Chile.....	469
ESTUDIOS.....	470
Historia de la Iglesia Católica	470
Historia de Chile.....	477
Historia de la música.....	481
PUBLICACIONES PERIÓDICAS.....	491
ENLACES A INTERNET	491
VIII. APÉNDICE.....	495
DOC 1. MUNICIPALIDAD DE SANTIAGO. PROYECTO DE ORDENANZA	496
DOC. 2. SOLICITUD DE AUMENTO DEL CUADRANTE DE LA MAZA DECIMAL PARA LA CAPILLA DE MÚSICA REALIZADA POR EL CABILDO ECLESIASTICO AL GOBIERNO EN 1835	501
DOC. 3 NOTA DEL GOBIERNO AL ARZOBISPO VICUÑA SOBRE LA LLEGADA DE LOS MÚSICOS FRANCESES (1840)	502
DOC. 4 CONTRATAS DE LOS CANTORES DE LA YGLESIA CATEDRAL CELEBRADAS EN FRANCIA (1839).....	503
DOC. 5 CARTA DE LOS CAPITULARES AL ARZOBISPO MANUEL VICUÑA PLANTEANDO DUDAS RESPECTO A LOS CONTRATOS DE LOS MÚSICOS EUROPEOS	511
DOC. 6 SE FORMA UNA COMISIÓN PARA TRAMITAR LA DESTITUCIÓN DEL MAESTRO HENRY LANZA	513
DOC. 7 CARTA DEL CABILDO CATEDRALICIO SOLICITANDO AL MINISTRO DE JUSTICIA LA DESTITUCIÓN DEL MAESTRO DE CAPILLA (1843)	513
DOC. 8 CARTA DEL CABILDO AL ARZOBISPO VALDIVIESO EN APOYO DE LA DESTITUCIÓN DEL MAESTRO DE CAPILLA (1846)	515

DOC. 9 CARTA DEL ARZOBISPO VALDIVIESO COMUNICANDO EL PROYECTO DE ADQUISICIÓN DE UN ÓRGANO PARA LA CATEDRAL	515
DOC. 10 CARTA DE JOSÉ BERNARDO ALZEDO PROPONIENDO A JOSÉ ZAPIOLA COMO SU SUCESOR EN LA CAPILLA DE MÚSICA	516
DOC. 11 NOMBRAMIENTO DE TULIO EDUARDO HEMPEL COMO ORGANISTA (1860).....	517
DOC. 12 CONTRATO ENTRE LA MUNICIPALIDAD DE SANTIAGO Y EL EMPRESARIO TULIO EDUARDO HEMPEL POR EL COMODATO DEL TEATRO MUNICIPAL (1863).....	518
DOC. 13 RESPUESTA DE VALDIVIESO A UNA CONSULTA SOBRE LITURGIA	524
DOC. 14. SOLICITUD PARA OBTENER COPIAS DE MÚSICA EN EL ARCHIVO DE LA CAPILLA REAL DE MADRID (1851).....	525
DOC. 15. MÚSICOS ESPAÑOLES RECOMENDADOS POR LORENZO BETOLAZA (1847).....	526
DOC. 16. CARTA DE VALDIVIESO A SU AGENTE EN LONDRES RESPECTO A LA BÚSQUEDA DE ORGANISTA (1849)	527
DOC. 17. CARTA DE BETOLAZA A VALDIVIESO COMUNICANDO EL ENVÍO DE UN ORGANISTA Y UN CANTOR (1848).....	527
DOC. 18. CONTRATO CELEBRADO ENTRE FRAY LORENZO BETOLAZA Y FRAY SANTIAGO LANDETA EN LA CIUDAD DE BILBAO, ESPAÑA (1855).....	529
DOC. 19. CARTA ENTREGADA POR EL CABILDO CATEDRALICIO A SANTIAGO GOYESCOECHEA ANTES DE SU REGRESO A ESPAÑA (1856).....	531
DOC. 20. CARTA DE VALDIVIESO AL CABILDO ECLESIAÍSTICO RESPECTO AL NOMBRAMIENTO DE ORGANISTA Y MAESTRO DE CAPILLA (1876).....	531
DOC. 21. SOLICITUD DE AUMENTO DE SUELDO DE MANUEL ARRIETA EN SANTANDER	532
DOC. 22. POSESIÓN DEL CARGO DE SOCHANTRE POR MANUEL ARRIETA EN VITORIA	533
DOC. 23. EDICTO PARA LA PROVISIÓN DE LA PLAZA DE VICE-SOCHANTRE EN LA CATEDRAL DE PALENCIA (1854)	533
DOC. 24. IGLESIA METROPOLITANA [DISPOSICIÓN RELATIVA AL EMPLEO DE SOCHANTRE] (1868)	534
DOC. 25. CARTAS ENVIADAS AL CABILDO METROPOLITANO DE SANTIAGO POR JOSÉ ZAPIOLA Y MANUEL ARRIETA, CON MOTIVO DE SU POLÉMICA (1871)	536
DOC. 26. QUEJA DE LOS CANTORES POR TENER QUE REALIZAR LOS DEBERES DE LOS SOCHANTRES (1873)	546
DOC. 27. CARTA DE MANUEL ARRIETA A JOAQUÍN LARRAÍN GANDARILLAS (1884)	548
DOC. 28. CARTA DE VALENTÍN MARÍA DE ZUBIAURRE A MANUEL ARRIETA (1884)	551
DOC. 29. PRESUPUESTO ENTREGADO POR VALENTÍN MARÍA ZUBIAURRE A MANUEL ARRIETA	552
DOC. 30. OBRAS PERTENECIENTES A MANUEL ARRIETA CONSERVADAS EN LA BIBLIOTECA DEL SEMINARIO PONTIFICIO MAYOR DE VITORIA, ESPAÑA.....	555
DOC. 31. REGLAMENTO DE LA CAPILLA DE MÚSICA I CANTO (1888).....	586
DOC. 32. INVENTARIO DE LA MÚSICA ANTIGUA Y SIN USO POR SER CON ORQUESTA EN SU MAYOR PARTE Y OTRA NO CONFORME AL USO Y COSTUMBRE DE ESTA IGL[E]SIA Y QUE POR ESTO SE ENCUENTRA ARCHIVADA. ESTA MÚSICA FUE ENTREGADA POR EL ECSMAESTRO [SIC] DE CAPILLA SR. PRSBRO DN MANUEL ARRIETA. CONFORME EN TODO CON EL ENVENTARIO [SIC].	612

DOC. 33. INVENTARIO DE LOS BIENES QUE ESTÁN INMEDIATAMENTE A CARGO DEL MAESTRO DE CAPILLA. 1895.	621
DOC. 34. MÚSICA COMPRADA POR MOISÉS LARA	647
DOC. 35. RESPUESTA DEL ARZOBISPADO AL EDITOR PUSTET.....	651
DOC. 36. FUNDACIÓN DE LA ESCUELA SUPERIOR DE MÚSICA SACRA DE PEDRO VALENCIA COURBIS. 652	
DOC. 37. PROYECTO DE REFORMA DE LA MÚSICA Y EL CANTO EN LA IGLESIA CATEDRAL (1924).	653
DOC. 38. REGLAMENTO DE SEISES DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO (1933)	655
DOC. 39. INFORME SOBRE OBLIGACIÓN DE INSCRIBIR A LOS MIEMBROS DE LA CAPILLA COMO EMPLEADOS PARTICULARES (1925)	658

ILUSTRACIONES

Ilustración 1 Franz Xaver Witt	66
Ilustración 2 Friedrich Pustet	79
Ilustración 3 José Miguel Carrera	90
Ilustración 4 Bandera con el escudo de la Patria Vieja (1812)	91
Ilustración 5 Bernardo O'Higgins	95
Ilustración 6 Primeros símbolos de la Patria Nueva	96
Ilustración 7 Mapa de Chile en el siglo XVI	110
Ilustración 8 Diócesis en el Virreinato del Perú	111
Ilustración 9 Manuel Vicuña Larraín, primer arzobispo de Santiago	114
Ilustración 10 Extensión de la diócesis de Santiago	116
Ilustración 11 Rafael Valentín Valdivieso Zañartu	150
Ilustración 12 Plantilla de la capilla de música en febrero de 1840	166
Ilustración 13 José Bernardo Alzedo	196
Ilustración 14 José Zapiola Cortés	200
Ilustración 15 Tulio Eduardo Hempel	205
Ilustración 16 Partitura de Giuseppe Clementi	213
Ilustración 17 Edicto para la provisión de la plaza de Vice-Sochantre en la Catedral de Palencia, en el año 1854	225
Ilustración 18 Miserere de Archimede Staffolini	266
Ilustración 19 Detalle de etiqueta de partituras	272
Ilustración 20 Detalle de la portada de la Messa Nº1 de Staffolini	274
Ilustración 21 Portada Messa Nº1 de Staffolini	274
Ilustración 22 Portada de Motetes a 3 voces	275
Ilustración 23 Portada de Quattro Mottetti de Staffolini	276
Ilustración 24 Miserere de Bataglia fechado en 1886	278
Ilustración 25 Aníbal Aracena Infanta	383
Ilustración 26 Comprobante de pago por copias de música a Aníbal Aracena Infanta	391

Ilustración 27 Comprobante de pago a la casa de música Doggenweiler en 1911 _____	407
Ilustración 28 Portada de Musica Divina firmada por Vicente Carrasco _____	409
Ilustración 29 Mons. Juan Subercaseaux Errázuriz _____	422

TABLAS

Tabla 1 Legislación de la Santa Sede sobre música sacra 1884-1928.....	61
Tabla 2 Ediciones oficiales de canto entre 1905 y 1912.....	83
Tabla 3 Texto del primer Himno Nacional de Chile de Bernardo Vera y Pintado y música de Manuel Robles.....	97
Tabla 4 Regímenes presidenciales en Chile entre 1831 y 1941.....	100
Tabla 5 Plantilla musical de la Catedral desde 1788, en 1833 y en 1835.....	164
Tabla 6 Maestros de capilla durante el gobierno eclesiástico de Rafael Vadivieso.....	194
Tabla 8 Maestros de Capilla en el período 1874-1908.....	256
Tabla 9 Nómina de sueldos de la capilla de música en 1886.....	309
Tabla 10 Sueldos de la capilla de música en 1888.....	311
Tabla 11 Sueldos de la capilla de música en 1896.....	324
Tabla 12 Obras prohibidas por la Comisión de Música Sagrada.....	348
Tabla 13 Maestros de capilla entre 1903 y 1944.....	354
Tabla 14 Repertorio encargado a Europa en 1911.....	402
Tabla 15 Lista de música adquirida por Pedro Valencia Courbis en 1911.....	403
Tabla 16 Repertorio adquirido en 1911.....	406
Tabla 17 Sueldos de la capilla de música en 1905.....	440
Tabla 18 Festividades en que no participaría la capilla de música desde 1928.....	445
Tabla 19 Festividades a las que debían asistir los cantores en 1933.....	449

Abreviaturas

ACP	Archivo de la Catedral de Palencia
ACS	Archivo de la Catedral de Salamanca
ACSC	Archivo de la Catedral de Santiago de Chile
AGP	Archivo General de Palacio (Madrid)
AHAS	Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago
AHDS	Archivo Histórico Diocesano de Santander
AHDV	Archivo Histórico Diocesano de Vitoria
AHDZ	Archivo Histórico Diocesano de Zamora
AHEB	Archivo Histórico Eclesiástico de Bizcaia
AHPA	Archivo Histórico Provincial de Álava
ANC	Archivo Nacional de Chile
BE	Boletín Eclesiástico del Arzobispado de Santiago de Chile
DIBAM	Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile
DMEH	Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana
FG	Fondo de Gobierno
LAc	Libro de Acuerdos
LCO	Libro Copiador de Oficios
LCR	Libros de Correspondencia Recibida
RC	Revista Católica
RMCh	Revista Musical Chilena

Introducción

i. Fundamentación y objetivos

El trabajo que presento a continuación aborda la actividad musical de la Catedral de Santiago de Chile entre los años 1850 y 1939 dentro del proceso de reforma de la música sacra que propició la Iglesia Católica en este mismo período.

La motivación para emprender esta investigación provino de dos hechos fundamentales: primero, el acercamiento que tuve al tema durante el desarrollo de mi trabajo de fin de máster para obtener el grado de Magíster en Artes por la Pontificia Universidad Católica de Chile el año 2009, titulada *La reforma de la música sacra en la Iglesia Católica chilena. Contexto histórico-social y práctica musical (1885-1940)*, y la constatación, a partir de lo anterior, de la necesidad de mayores estudios que abarcaran la música religiosa chilena situándola dentro de su entorno, específicamente durante el siglo XIX y primera mitad del XX.

Una de las cosas que diferencian mi primera aproximación de la actual, es que he considerado como uno de los marcos de referencia básicos la realidad musical de la Iglesia Católica en general, lo que me ha permitido verificar que a lo largo de su historia dicha institución mantuvo una preocupación permanente por la música que se ejecutaba dentro de los cultos, que le llevó a emitir diversos documentos tendientes a su regulación. Sin embargo, esto se intensificó durante el siglo XIX debido a que, además de las intenciones de los pontífices, se crearon otras agrupaciones constituidas por sacerdotes y músicos vinculados a la Iglesia Católica que, aunque persiguieron fines similares a los de la Santa Sede, propusieron caminos singulares. Este fue el caso, por ejemplo, del Cecilianismo, surgido en Alemania del sur, cuyo líder fue el sacerdote Franz Xaver Witt, y del movimiento litúrgico nacido en Francia, encabezado por el monje benedictino Prosper Guéranger. En su conjunto, estas iniciativas formuladas a partir del siglo XIX en Europa conformarían lo que se conoce como “reforma de la música sacra”.

Por su parte, en la Iglesia Católica chilena durante el mismo período sucedieron hechos relevantes para la actividad musical sacra que estuvieron localizados principalmente en la Catedral de Santiago y que han sido examinados en la

historiografía musical chilena en su contexto inmediato, es decir, sin una visión amplia de la situación de la institución católica en su conjunto.

Toda esta información me llevó a plantear como principales hipótesis: primero, que la Iglesia Católica chilena se integró a la reforma de la música sacra de forma temprana, a partir de la década de 1840, mucho antes de su oficialización y universalización en el mundo católico por parte del papa Pío X en 1903. Segundo, que además de obedecer a las directrices impuestas por la Santa Sede, la Iglesia Católica chilena incorporó elementos que dotaron a este proceso de características locales particulares que tuvieron consecuencias sobre la práctica musical. Y tercero, que dichas singularidades apuntaron fundamentalmente a los aspectos teórico-interpretativos más que a la composición musical, la que por esta misma razón no habría sido mayormente incentivada.

A partir de estas hipótesis los objetivos generales de la investigación han sido:

1. Generar nuevo conocimiento respecto a la historia de la música en Chile tomando como foco la música de la Catedral Metropolitana de Santiago entre 1850 y 1939, contribuyendo a completar los vacíos existentes en esta materia.
2. Estudiar el origen y desarrollo de la reforma de la música sacra en Europa –teniendo en cuenta las líneas cecilianista alemana y litúrgica francesa-, comprobando su aplicación en Chile y reconociendo las peculiaridades que pudieran haberse suscitado.
3. Verificar si los procesos relacionados con la reforma de la música sacra en la Iglesia Católica incidieron en la composición musical o en la elección de cierto tipo de repertorio y/o afectaron a la práctica musical en la Catedral Metropolitana de Santiago.

En tanto, entre los objetivos específicos proponemos:

- a. Ofrecer una síntesis de los trabajos relativos a la música en la catedral de Santiago durante el siglo XIX y principios del XX.
- b. Revisar y discutir la bibliografía actual sobre la música catedralicia en Chile de aquel período.
- c. Establecer el tipo de repertorio que se utilizaba en las funciones sacras de la Catedral Metropolitana.

- d. Conocer el funcionamiento de la capilla de música de dicho templo, destacando aspectos concernientes a su organización y a la práctica musical.
- e. Aportar información sobre una época poco conocida (fines del siglo XIX y primera mitad del XX) en relación a los maestros de capilla menos estudiados hasta ahora: el español Manuel Arrieta (1882-1894), Moisés Lara (1894-1903), Vicente Carrasco (1903-1922) y Jorge Azócar Yávar (1922-1944).

La música de la Catedral de Santiago de Chile durante el siglo XIX ha sido objeto de estudio por parte de variados investigadores especialmente desde la década de 1940, quienes se han concentrado en procesos específicos -que tendremos la oportunidad de revisar en forma pormenorizada y que mencionamos someramente a continuación-, como la contratación de músicos franceses a fines de la década de 1840, o la supresión de la orquesta en favor de un órgano adquirido en Inglaterra en 1850. También, han puesto su atención en algunos personajes relevantes, como los maestros de capilla José de Campderrós (1793-1812), José Antonio González (1812-1840), José Bernardo Alzedo (1846-1864) y José Zapiola (1864-1874), describiendo, a partir de la información documental disponible y a las partituras que se han conservado, el tipo de música que practicaban en sus respectivos períodos.

Pero, a diferencia de lo que ha sucedido en otros países, como España por ejemplo, en que la investigación de la música en las catedrales se ha desarrollado ampliamente desde el punto de vista técnico-documental, en Chile este tipo de estudios está recién comenzando, debido a algunos factores que puntualizaré a continuación.

Primeramente, se aprecia un problema de factibilidad. A pesar de que varias de las catedrales chilenas fueron erigidas a partir del siglo XIX (con excepción de Santiago y La Imperial), época en la que precisamente se puso énfasis en la implementación de secretarías y archivos, éstos últimos no se encuentran debidamente organizados en muchos lugares, lo que tiene como consecuencia que una cantidad importante de fuentes todavía esté dispersa¹.

¹ Frecuentemente se aduce como razón de este hecho el alto porcentaje de desastres naturales que ha sufrido el país, como terremotos por ejemplo, así como los incendios. Sin embargo, aunque esto puede ser cierto, también lo es la desidia que las autoridades chilenas han manifestado hacia la conservación de este tipo de patrimonio.

Otro elemento que consideramos crucial es la relativa “juventud” de la disciplina musicológica en Chile, cuyos estudios formales se reabrieron recién en el año 2003, después de varios años de pausa, con el programa de Licenciatura en Música opción Musicología por la Pontificia Universidad Católica de Chile. La primera generación egresó en el año 2006, tras lo cual, un buen número de estos profesionales empezaron estudios de postgrado tanto en Chile como en el extranjero, lo que no ha permitido aún que uno o varios de ellos se dediquen completamente a este tema. En este sentido, la musicología chilena no ha contado con una figura similar a la del investigador José López-Caló, por ejemplo, quien habiendo visitado las principales catedrales de España, pudo vaciar el contenido de los documentos relativos a la música, así como también un corpus representativo de partituras, en volúmenes que han facilitado en gran medida trabajos posteriores en diversos centros españoles.

Otro innegable hecho es la centralización del país, por la que los medios materiales, humanos y pecuniarios se han concentrado tradicionalmente alrededor de la capital, Santiago, en desmedro del resto de las regiones. Esto podría explicar a su vez por qué hasta hoy los estudios en torno a la música catedralicia en Chile se han enfocado primordialmente en la Catedral Metropolitana de Santiago.

Otro aspecto que motivó esta investigación fue evidenciar en la bibliografía disponible la falta de trabajos que abarcaran el tema de la música sacra desde una perspectiva amplia, que permitiera comprender la sucesión de sus hitos más relevantes y la causa por la que algunos de ellos han sido reiterados frecuentemente en desmedro de otros², abarcando más o menos hasta la década de 1870. Del mismo modo, se hizo evidente la necesidad de complementar la información relativa a fines del siglo XIX y aportar antecedentes sobre la primera mitad del siglo XX, cuya actividad es hasta ahora muy poco conocida.

El extenso período de tiempo que abarca esta tesis está delimitado por dos hechos: la supresión de la orquesta catedralicia permanente, cuyo proceso concluyó en 1850, y la exoneración de los cantores de la capilla en 1939. Dos destituciones significativas entre las que el repertorio estuvo sujeto a numerosas restricciones que obligaron a establecer cambios en la forma como se conocía el funcionamiento de la capilla hasta entonces.

² En tal sentido se han vuelto tópicos temas tales como la situación del maestro de capilla Henry Lanza (1840-1846); la sustitución de la orquesta por el órgano en 1850; y el magisterio de capilla de dos artistas connotados a nivel nacional: José Bernardo Alzedo (1846-1864) y José Zapiola (1864-1874).

Este contexto coincide, desde el punto de vista general, con el movimiento de reforma de la música sacra suscitado dentro de la Iglesia Católica. En efecto, los acontecimientos más importantes de este proceso habían comenzado en Europa bastante pronto en el siglo XIX, destacando tanto la reforma de la orden benedictina en Francia -impulsada por Prosper Guéranger en la década de 1840 y que tuvo a la larga una gran notoriedad en la recuperación del canto gregoriano-, como la acción de los cecilianistas alemanes -que venían actuando desde principios del siglo XIX aunque se organizaron oficialmente en 1868-.

Estos antecedentes nos permitieron expandir nuestro marco contextual de inicio y establecer a la vez una de las preguntas medulares de la investigación: ¿Tuvo el movimiento de reforma de la música sacra alguna relación con los sucesos que afectaron a la práctica musical en la Catedral Metropolitana de Santiago desde la década de 1840?. Y de resultar afirmativo ¿De qué manera?. Del mismo modo, esta visión facilitaría avanzar temporalmente hasta el siglo XX, debido a que dicho movimiento tuvo un fuerte empuje durante el pontificado de Pío X (1903-1914) y continuó hasta el inicio del Concilio Vaticano II (1959-1965), haciendo posible desarrollar nuestro análisis del caso chileno hasta 1939, ya no solamente para reexaminar cuestiones conocidas en la bibliografía, sino también para plantearnos cómo esta reforma estuvo activa durante estos años y cuáles fueron sus consecuencias sobre la actividad musical del principal templo católico de la ciudad de Santiago.

Un aspecto fundamental para la confección de este trabajo ha sido valorar las aportaciones de la bibliografía disponible, así como reconocer sus debilidades y vacíos, como pasamos a describir.

ii. Estado de la Cuestión

A rasgos generales, la historiografía musical chilena puede organizarse en tres períodos: uno fundacional, representado por los trabajos de investigadores tales como Eugenio Pereira Salas (1904-1979) y Samuel Claro Valdés (1934-1994), producido entre las décadas de 1940 y 1980; un segundo, que tomando como base los escritos tradicionales de los autores antes mencionados generó contribuciones a partir de ellos sin necesariamente cuestionarlos; y un tercero, que además de proporcionar información novedosa, sometió a revisión los textos fundacionales, destacando en este ámbito

autores tales como Maximiliano Salinas (2000), Alejandro Vera (2006, 2010, 2014) y José Manuel Izquierdo (2011).

Los estudios de estos últimos han permitido poner de relieve algunas características de la historiografía musical chilena fundacional, que la diferencian de otras tradiciones historiográficas. Por ejemplo, el hecho de haber incorporado desde sus inicios el elemento discursivo, tanto a nivel general como en su acercamiento a la música catedralicia en particular. En este sentido, el caso de Eugenio Pereira Salas es muy singular, por cuanto aunque el autor pretendió alejarse de la “retórica e imaginación” para “dejar hablar a los documentos” al presentar su libro *Los orígenes del arte musical en Chile* (1941), lo cierto es que este texto contiene variados juicios e interpretaciones relativos a la época colonial en comparación con la época republicana³. Y esta misma idea está presente al remitirse a las primeras líneas con que inicia el capítulo dedicado a la música sacra:

Los progresos de la música profana habían retardado el desenvolvimiento del arte religioso debido a que los escasos salarios de la Iglesia Catedral y de los Conventos, no eran estímulo suficiente para los músicos y los cantantes, los cuales preferían alistarse en las orquestas filamónicas, en las compañías de ópera, o en la enseñanza particular⁴.

En este párrafo, el autor deduce una relación de jerarquía entre la música profana, que había progresado, y la música sacra, que se hallaba estancada debido a las razones que enumera con posterioridad. Al no aportar mayores detalles sobre las características de esta última, parece más bien una inferencia basada en los elementos que tenía disponibles, acción que supuestamente no iba a realizar según su planteamiento inicial, para referirse a la información dura contenida en las fuentes.

Lo mismo sucede en otra importante obra suya, la *Historia de la música en Chile* (1957), cuando afirma que:

El romanticismo lírico desvió en nuestro país, como en la mayor parte de los países hispanoamericanos, la línea evolutiva de la música religiosa, inspirada durante la época colonial en los severos preceptos de la Contra-Reforma católica⁵.

³ Cf. con VERA, Alejandro. “¿Decadencia o progreso? La música del siglo XVIII y el nacionalismo decimonónico”, *Latin American Music Review*. XXXI/1. 2010. pp. 7-8.

⁴ PEREIRA SALAS, Eugenio. *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria. 1941. p. 146.

⁵ PEREIRA SALAS, Eugenio. *Historia de la música en Chile*. Santiago de Chile: Publicaciones de la Universidad de Chile. 1957. p. 281.

Con ello supone un freno en el desarrollo de este tipo de música, de su crecimiento o *progreso*⁶.

Tanto en los textos de Pereira Salas como en los de Samuel Claro Valdés la organización de la materia obedece también a una forma de interpretarla. En *Los orígenes del arte musical en Chile*⁷ de Eugenio Pereira Salas, aunque éste se refirió a la primera mitad del siglo XIX distinguiendo a algunos personajes -como los músicos peruanos José Bernardo Alzedo y Bartolomé Filomeno así como al maestro de capilla José Antonio González-, sobre todo estableció temas, los que resaltó como los puntos más importantes del discurso y que con el tiempo se asentaron como tópicos recurrentes al pasar a formar parte del análisis respecto de este período hasta la actualidad. Entre ellos es posible mencionar la contratación en Francia de cuatro músicos para la capilla en 1840, o la adquisición de un “gran órgano” en Inglaterra a fines de la misma década.

La visión general sobre la música religiosa católica del siglo XIX y primera mitad del XX, que ya había abarcado hasta la asunción de José Zapiola como maestro de capilla (1864), fue completada en su *Historia de la música en Chile*⁸. En esta obra la línea argumental en cuanto a la música religiosa gira en torno al problema de la introducción de la ópera italiana en los templos católicos, dando cuenta de la diada profano-sagrado en la música litúrgica del período. En este contexto subrayó la labor de actores particulares, tales como el maestro de capilla José Bernardo Alzedo y el arzobispo Rafael Valdivieso, ambos inmersos en la búsqueda de un orden que mejorara la irregularidad con que funcionaba la capilla hasta ese momento. En esta misma lógica presentó al sucesor de Alzedo, José Zapiola, indicando su preocupación al enfrentarse a los sochantres por su “incultura artística”, reclamando porque los seises no habían aprendido a pronunciar debidamente el latín, lo que “desdecía de la gravedad de las ceremonias del culto”, o señalando que en 1868 consiguió una reforma que obligaba al sochantre a cantar el *introito*, el *ofertorio*, *postcomunión* y el *gradual*, así como que los cantores conocieran el canto llano figurado⁹. Se refirió también a la enseñanza musical

⁶ La idea de progreso en la construcción de la historia de la música en Chile es analizada en VERA, Alejandro. “Musicología, historia y nacionalismo: escritos tradicionales y nuevas perspectivas sobre la música tradicional en Chile”, *Acta Musicológica*. 78/2. 2006. pp. 139-158 y VERA, Alejandro. “¿Decadencia o progreso?...”, *Op. cit.* pp. 1-39.

⁷ PEREIRA SALAS, Eugenio. *Los orígenes...* *Op. cit.*

⁸ PEREIRA SALAS, Eugenio. *Historia de la música en Chile...* *Op. cit.*

⁹ *Ibidem.* p. 283.

del Seminario de Santiago, resaltando a sus profesores provenientes de los escenarios y del Conservatorio Nacional, y subrayando que dicha instrucción estaba dirigida a la “honesta recreación de los futuros eclesiásticos”. La dualidad profano-sagrado planteada al principio le permitió llegar hasta la figura del presbítero Vicente Carrasco (1859-1922), a quien destacó por “su campaña de depuración de la música sacra” en las primeras décadas del siglo XX.

La disposición temático-conceptual junto a la creación de discursos es todavía más notoria en el trabajo del musicólogo Samuel Claro Valdés, quien en su artículo “Música catedralicia en Santiago durante el siglo pasado”¹⁰ organizó su exposición por materias, cuyos epígrafes denotan sus juicios. Por ejemplo, cuando trata respecto al magisterio de José Bernardo Alzedo (1846-1864) lo denomina como “el período de apogeo”, en tanto, al referirse al desempeño de José Zapiola en el mismo cargo (1864-1874) titula: “De la consolidación artística ciudadana a la decadencia musical eclesiástica”, para resaltar precisamente su idea en relación a que tras la salida de Zapiola la música catedralicia habría sufrido un proceso de debilitamiento, llegando a sus niveles más bajos durante la etapa del maestro Manuel Arrieta (1882-1894). Evidentemente también aborda las grandes temáticas, como la oposición entre la música de ópera y la música de iglesia, o “el órgano versus la orquesta”, que como dijimos antes, desde Pereira Salas han sido presentados frecuentemente en las investigaciones dedicadas a la música catedralicia del siglo XIX chileno.

Como se aprecia, para el caso puntual de la música religiosa chilena, Samuel Claro Valdés añadió un elemento novedoso: el juicio respecto a que la música de la Catedral Metropolitana de Santiago habría caído en un estado decadente tras la salida del maestro de capilla de José Zapiola (1874), y muy especialmente durante la actividad del maestro Manuel Arrieta (1882-1894). En relación a esto afirmó:

El reemplazo de la orquesta de la Catedral por el órgano Flight, el auge operático experimentado en Santiago y Valparaíso, que también se propagó al Norte del país, y la decadencia de la música religiosa a fines del siglo 19, sucedieron a los esfuerzos de Zapiola, sin que don Tulio Eduardo Hempel, su sucesor, pudiera detener el curso de los acontecimientos que llevó a la maestría de capilla a don Manuel Arrieta, el

¹⁰ CLARO VALDÉS, Samuel. “Música catedralicia en Santiago durante el siglo pasado”, *RMCh.* XXXIII/148. 1979. pp. 7-36.

exponente menos feliz de la música catedralicia, la cual sólo iba a recuperar su prestigio en las primeras décadas del presente siglo¹¹.

En su artículo posterior sobre música catedralicia reiteró la postura respecto a que la llegada de Manuel Arrieta al cargo de maestro de capilla no se habría podido “frenar”, a pesar de su “incompetencia e intemperancia”, sin perjuicio de la cual había “logrado” mantenerse en el cargo durante doce años¹².

Con esto, la visión sobre la música religiosa católica durante el siglo XIX quedó configurada por un período de “prosperidad” representado por la actividad del maestro de capilla José Bernardo Alzedo en la Catedral de Santiago y continuado por José Zapiola, y otro de “decadencia”, que habría comenzado desde el alejamiento del maestro Tulio Hempel y se habría consolidado con Manuel Arrieta, mejorando, tal como señalan las propias fuentes, solamente en las primeras décadas del siglo XX. Este juicio ha permanecido de cierta manera hasta la actualidad, siendo replicado en trabajos más actuales¹³. Pero ¿De dónde surgió esta idea de oposición entre apogeo y decadencia en la música sacra decimonónica? y ¿Por qué la figura de Manuel Arrieta ha debido cargar con este estigma negativo? Son algunas de las interrogantes que desarrollaremos en los capítulos III y IV.

La bibliografía fundacional, especialmente de Eugenio Pereira Salas, adscribe en gran medida a los planteamientos de quien fuera quizás el primero en escribir y legar el conocimiento que adquirió *in situ* sobre la actividad musical de la Catedral de Santiago de Chile durante el siglo XIX: el músico y compositor José Zapiola (1802-1885). Él, junto con haber sido uno de los precursores del género memorialista, publicó una serie de artículos a lo largo de su vida en diferentes medios tales como el *Semanario Musical* (1852), *La Estrella de Chile* (1867, 1872-1878) y *El Independiente* (1879-1883), que fueron compilados y editados por primera vez en 1881¹⁴ en un libro titulado *Recuerdos*

¹¹ CLARO VALDÉS, Samuel. “Las artes musicales y coreográficas en Chile”, *Cultura Chilena*. Santiago de Chile: Departamento de Ciencias Antropológicas y Arqueológicas. Facultad de Ciencias Humanas. Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones. Universidad de Chile. 1977. p. 247.

¹² CLARO VALDÉS, Samuel. “Música catedralicia en Santiago...”, *Op. cit.* p. 31.

¹³ Por ejemplo, esta idea es mencionada en CARREDANO, Consuelo. “La música religiosa y las capillas catedralicias en el nuevo orden republicano”, *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*. Vol. 6. Consuelo Carredano y Victoria Eli, eds. España: Fondo de Cultura Económica. 2010. p. 140.

¹⁴ GUERRA, Cristián. “José Zapiola como escritor y los inicios de la crítica musical y de la musicografía en Chile”, *RMCh*. LXII/209. 2008. p 32.

*de treinta años*¹⁵. A partir de este texto, Eugenio Pereira Salas habría tomado los argumentos para realizar una declaración tan contundente como que el arte musical en Chile había empezado recién en 1819 gracias a los progresos que su actividad había experimentado desde ese año en adelante. El musicólogo Alejandro Vera ha analizado el origen “interesado” de esta afirmación de José Zapiola¹⁶, demostrando cómo al ser replicada por Eugenio Pereira Salas se mantuvo por décadas como una verdad inmutable dentro de la historiografía musical chilena, al igual que otras ideas formuladas por este investigador¹⁷.

En sus *Recuerdos...*, José Zapiola se refirió a la actividad musical de la catedral de Santiago, aseverando que en las primeras décadas del siglo XIX, probablemente recién inaugurada la *Patria Vieja* (1810-1814) su orquesta constaba de ocho instrumentos, incluido el órgano, tres voces y el maestro de capilla. Y que, como “no había otra”, cuando salía a tocar fuera de esta iglesia “se anunciaba esta novedad con gran júbilo de los devotos y aficionados”¹⁸. Sin duda, su testimonio es muy revelador, por cuanto él fue protagonista de la historia de la música sacra durante el siglo XIX al desempeñarse primero como clarinetista dentro de la capilla musical de la catedral de Santiago, y años después como su maestro de capilla. Sin embargo, al tratarse de una crónica que abarcó variados temas en diversos ámbitos, no hay mayor profundidad en sus relatos sobre la música religiosa, ni tampoco se refiere a las regulaciones de esta práctica que estuvieron activos en la época. La reforma de la música sacra como proceso es pasada por alto en esta crónica, aunque sus aportaciones en cuanto a la actividad musical y sus etapas han sido -y seguirán siendo- fundamentales para el conocimiento de la historia de la música en esta institución.

Quien elaboró el primer catálogo con las obras contenidas en el Archivo de Música de la catedral -el único con que se cuenta hasta ahora¹⁹- fue el musicólogo Samuel Claro Valdés²⁰. A partir de éste y del material microfilmado realizado por el

¹⁵ La publicación de esta obra comenzó a fines del siglo XIX. A menos que se indique otra cosa, la edición revisada para este trabajo fue ZAPIOLA, José. *Recuerdos de treinta años*. Santiago de Chile: ZIG-ZAG. 1974.

¹⁶ VERA, Alejandro. “¿Decadencia o progreso?...”, *Op. cit.* pp. 8-9.

¹⁷ VERA, Alejandro. “Musicología, historia y nacionalismo...”, *Op. cit.* pp. 144-145.

¹⁸ ZAPIOLA, José. *Recuerdos...* *Op. cit.* p. 35.

¹⁹ A la espera del nuevo trabajo que está realizando el musicólogo Alejandro Vera y su equipo. Cf. con VERA, Alejandro. “El fondo de música de la Catedral de Santiago: redescubriendo un antiguo corpus musical a partir de su re-catalogación”, *Neuma*. VI/2. 2013. pp. 10-27.

²⁰ CLARO VALDÉS, Samuel. *Catálogo del Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile*. Santiago de Chile: Editorial del Instituto de Extensión Musical. 1974.

mismo autor, el musicólogo Guillermo Marchant estudió las primeras 28 obras correlativas de este Archivo²¹. En su artículo abordó las composiciones respetando la secuencia en que habían sido microfilmadas por Samuel Claro Valdés, sosteniendo que conservaban un orden funcional de acuerdo a su uso. Temporalmente, estas piezas le permitieron observar un panorama desde los últimos años de la época colonial, bajo el magisterio de José de Campderrós (1793-1812), hasta el período de José Bernardo Alzedo (1846-1864), para a partir de él ofrecer datos y comentarios analíticos para cada una de las composiciones. Su propósito fundamental fue identificar trazos de continuidad barroco-colonial en la música catedralicia, así como reconocer las modificaciones que pudieran haberse introducido a raíz del cambio hacia una modernidad republicana, representados por los nuevos estilos que entraron a Chile desde 1840. A raíz de este examen el autor concluyó, entre otras cosas, que hubo un abundante reciclaje de la obra de José de Campderrós, cuyas piezas habrían sido reorquestadas en tiempos del maestro José Antonio González (1812-1840).

En un capítulo escrito por este mismo autor y publicado en forma póstuma²², Guillermo Marchant aportó mayor información sobre los orígenes del archivo, destacando a la catedral como uno de los pocos lugares donde se podía aprender música en la época colonial y hasta 1840. Contribuyó a esclarecer algunos datos del maestro Campderrós, y elaboró una teoría respecto a que el cambio de sonoridad en la orquesta de la catedral hacia 1814, por la inclusión de las trompas, marcó la influencia de la modernidad en la música de dicho templo. Al igual que en su anterior artículo, en este trabajo abarcó solamente hasta el período de José Bernardo Alzedo, es decir, hasta 1864.

Como mencionamos al principio, en los últimos años, especialmente desde el año 2000, ha surgido en la historiografía musical chilena una corriente que, junto con realizar valiosos aportes a la disciplina musicológica, se ha concentrado en la revisión de las fuentes disponibles poniendo especial énfasis en la bibliografía fundacional. En este sentido es posible destacar un artículo de Maximiliano Salinas²³, en que junto con

²¹ MARCHANT, Guillermo. “Acercándonos al Repertorio del Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile en la primera mitad del siglo XIX”, *RMCh*. LX/206. 2006. pp. 28-48.

²² MARCHANT, Guillermo. “La música en la catedral de Santiago de Chile”, *Prácticas sociales de la música en Chile, 1810-1855. El advenimiento de la modernidad en la cultura del país*. Santiago de Chile: Ril Editores. 2013. pp. 141-166.

²³ SALINAS, Maximiliano. “¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX”, *RMCh*. LIV/193. 2000. pp. 45-82.

observar en dichos trabajos la pervivencia de un discurso eurocentrista y elitista, abordó el tema de la música católica desde el punto de vista de la censura en la música eclesiástica chilena. Señaló que la concepción de “música seria” devendría del pasado medieval en el que la figura de Cristo habría sido ejemplo de gravedad derivada del hecho que nunca habría reído. Esta raíz religiosa y cultural permitiría explicar por qué las manifestaciones musicales populares fueron quedando fuera del canon permitido, constituyéndose en un tipo de música “diabólica”.

En este sentido habrían funcionado las prohibiciones a los villancicos durante el siglo XVIII en Chile, aunque tuviesen texto religioso. Y es en este contexto en que inserta las acciones de la curia chilena durante el siglo XIX, ejecutadas en su mayor parte por el arzobispo Rafael Valdivieso, especialmente la instauración del órgano inglés en la Catedral Metropolitana, “como signo mayor de la solemne sonoridad oficial de Occidente”. Dentro de su argumentación incluye dos documentos: la *Pastoral colectiva sobre música y canto en las iglesias de las diócesis de Chile*, de 1885, y el Motu Proprio *Tra le Sollecitudine* del papa Pío X de 1903. Con esto, y quizás sin proponérselo, Maximiliano Salinas aludió a uno de los aspectos fundamentales del proceso de reforma de la música sacra en la Iglesia Católica chilena: la reglamentación.

Otro musicólogo que ha realizado numerosas aportaciones en relación a la música sacra católica chilena es Alejandro Vera. Uno de ellos es su estudio sobre los vínculos de la capilla musical de la Catedral de Santiago con otras instituciones religiosas de la ciudad entre ca.1780 y ca. 1860²⁴, en el que uno de los principales descubrimientos fue el hallazgo y presentación del “plan de arreglo” de la capilla catedralicia en 1840, un reglamento por el que se esperaba mejorar el servicio musical en la misma, esencialmente en lo respectivo a la asistencia de los músicos y la enseñanza de los seises. Éste también detalla la participación de la capilla en otras iglesias de Santiago.

Otro trabajo considerable es su artículo sobre la música en la Iglesia de San Ignacio de Santiago²⁵, en que mostró por primera vez el funcionamiento de la reforma de la música sacra en la Iglesia Católica chilena, aludiendo a algunos de sus más importantes documentos, como el Edicto para la música de 1873 y la *Pastoral Colectiva*

²⁴ VERA, Alejandro. "La capilla musical de la Catedral de Santiago de Chile y sus vínculos con otras instituciones religiosas: nuevas perspectivas y fuentes musicales para su estudio (ca. 1780- ca. 1860)", *Resonancias*. N°14. 2004. pp. 13-28.

²⁵ VERA, Alejandro. “En torno a un nuevo corpus musical conservado en la Iglesia de San Ignacio: música, religión y sociedad en Santiago (1856-1925)”, *RMCh*, LXI/208. 2007. pp. 5-36.

para la *Música y Canto en las Iglesias de las Diócesis de Chile*, de 1885²⁶. Fue el primero en proponer que dicho proceso fue propiciado en Chile por el segundo arzobispo de Santiago, Rafael Valdivieso (1845-1878), cuyas iniciativas habrían servido de antecedente para las acciones posteriores. También, dio a conocer la formación de la primera Comisión de Santa Cecilia en 1886, cuyo objetivo era fiscalizar que los nuevos reglamentos se cumplieren.

En este artículo, Alejandro Vera estableció que los preceptos que comenzaban a regular la música en la Iglesia Católica chilena no respondían a una decisión particular del clero chileno, sino que se insertaban dentro de una reforma generalizada gestada en Europa en la segunda mitad del siglo XIX, mencionando especialmente la fundación de la Sociedad Ceciliania en Bamberg por Franz Xaver Witt (1834-1888), indicando a su vez el documento capital de todo el proceso: el *Motu Proprio Tra le Sollecitudine* dado por el papa Pío X en 1903, y la conformación de una Comisión Diocesana de Música Sagrada.

Este texto fue un referente directo para la presente investigación pues, como vimos, aunque Vera no realiza un examen pormenorizado del transcurso de la reforma de la música sacra en la Iglesia Católica chilena, da cuenta de su existencia haciendo alusión a muchos de sus componentes, como la publicación de reglamentos y el establecimiento de grupos tendientes a vigilar que éstos se cumplieran. También, dejó abierta la pregunta sobre la influencia real que pudo haber tenido este propósito en el repertorio de la Iglesia de San Ignacio, permitiendo nuevas indagaciones como la nuestra.

En el año 2013, Alejandro Vera presentó un artículo relativo al proceso de recatalogación del Archivo de Música de la Catedral de Santiago que él mismo ha encabezado en los últimos años²⁷. En este texto, comenta los problemas del registro anteriormente presentado por Samuel Claro en 1974, y las causas que motivaron la necesidad de uno nuevo. Entre ellas, el elevado número de obras que desde 1974 habían ido apareciendo tanto en el mueble del “órgano grande” como en la secretaría arzobispal, además de la urgencia de actualizar los criterios de catalogación. Alejandro Vera también aporta nuevas luces respecto a la formación de dicho archivo, las razones por las que se conservan obras desde el siglo XVIII en adelante, y los copistas internos

²⁶ Este documento ya había sido mencionado en SALINAS, Maximiliano. “¡Toquen flautas y tambores!...”, *Op. cit.* p. 56.

²⁷ VERA, Alejandro. “El fondo de música...”, *Op. cit.* pp. 10-27.

y externos que desarrollaron labores para la capilla, lo que constituye una revisión y un complemento muy interesante a la labor realizada años antes por Samuel Claro Valdés, y un importante avance hacia la comprensión que hasta ahora se tenía de este archivo y, conjuntamente, de la capilla musical.

En conjunto con la autora de esta tesis, Alejandro Vera realizó también una contribución significativa a la historia de la música sacra chilena a través de un extenso capítulo publicado en la serie *Historia de la Iglesia en Chile*²⁸. En él se valoran los trabajos anteriores y se entrega información novedosa tanto respecto a la Catedral de Santiago como a la de la ciudad de Concepción, así como también su seminario. Del mismo modo, se da cuenta de la actividad musical de los conventos y congregaciones, como el convento de las Carmelitas de San José o de los Recoletos Dominicos de Santiago, y del colegio de San Ignacio de Santiago, perteneciente a la Compañía de Jesús. Un aspecto que se aborda en este estudio es el relacionado a la circulación y recepción de música sagrada en la Catedral de Santiago durante el siglo XIX, desde la época del maestro José Antonio González (1812-1840), considerando los interesantes encargos realizados a Europa durante el período de José Bernardo Alzedo (1846-1864) y posteriormente las gestiones efectuadas por el maestro Manuel Arrieta (1882-1894)²⁹.

En este trabajo sí se trata en un apartado especial el tema de la reforma de la música sacra en la Iglesia Católica chilena, contextualizando su origen europeo, mencionando movimientos relevantes como el Cecilianismo, así como las principales legislaciones tendientes a esta materia. Se apoya la teoría respecto a que el segundo arzobispo de Santiago, Rafael Valentín Valdivieso (1845-1878) fue su precursor en Chile, tomando como referencia el asunto relativo a la adquisición del órgano y la supresión de la orquesta catedralicia. Se ofrecen, también, otras posibles causas a este hecho, más allá de los consabidos problemas económicos de la Iglesia y el desorden en que se hallaba inmersa la capilla.

Los autores abordaron las causas que generaron el movimiento reformista intentando trascender a la sola inclinación por objetar la ópera italiana como explicación

²⁸ VERA, Alejandro y CABRERA, Valeska. “De la orquesta Catedralicia al canto popular: la música religiosa durante el primer centenario de la república”, *Historia de la Iglesia en Chile, Los nuevos caminos: la Iglesia y el Estado*. (Marcial Sánchez, Dir.). Santiago de Chile: Editorial Universitaria. 2011. Tomo III. pp. 705-778.

²⁹ Alejandro Vera expandió posteriormente este estudio. Cf. con VERA, Alejandro. “La importación y recepción de la música sacra en el Chile decimonónico: el caso de la Catedral de Santiago”, *Anales del Instituto de Chile (Estudios)*. XXXII. 2013. pp. 75-124.

sobre su origen, trazando otras variables como el cambio de actitud hacia las manifestaciones musicales laicas que las autoridades eclesiásticas comenzaron a asumir respecto a su penetración en las Iglesias, cuyo rechazo fue acrecentándose a lo largo de los siglos (desde el XVII particularmente) hasta llegar al XIX con la generación de leyes cada vez más estrictas. Éstas también afectaron a la música propia de la religiosidad popular, como se aprecia en el apartado dedicado a esta expresión en particular.

Este constituye uno de los trabajos que más se ha referido a la reforma de la música sacra en Chile en los últimos años, reflejando los resultados de las primeras indagaciones relacionadas al tema. Del mismo modo, aunque da a conocer algunos reglamentos fundamentales y algunas de las medidas adoptadas para el cumplimiento de las disposiciones –como la conformación de la Sociedad de Santa Cecilia- no remite al repertorio que se utilizó en la Catedral Metropolitana, a los cambios en la capilla –si es que los hubo- ni a la repercusión de las diversas disposiciones sobre la actividad musical³⁰.

El estudio más reciente que consideramos es el del musicólogo José Manuel Izquierdo, quien publicó un libro sobre la música en la Catedral de Santiago cuyo eje fue la adquisición del órgano Flight & Son³¹, que implicó, como ya hemos señalado, la supresión paulatina de la orquesta permanente desde 1846 hasta 1850.

Izquierdo menciona el proceso de reforma de la música sacra planteando que éste no se habría desarrollado en Chile a partir del gobierno eclesiástico de Valdivieso, sino más bien posteriormente, por lo que sus acciones no podrían constituirse como antecedentes del mismo. Desde su punto de vista, el pensamiento del arzobispo Valdivieso respecto a este tema habría variado a lo largo de su vida, por lo que sus motivaciones para actuar de una cierta manera en la década de 1840 habrían sido muy distintas de sus convicciones en torno a la música hacia el final de su vida, en el período de 1870.

³⁰ Gran parte de este apartado corresponde a los resultados de la primera indagación que esta autora realizó en relación al tema. Cf. con CABRERA, Valeska. *La reforma de la música sacra en la Iglesia Católica chilena. Contexto histórico-social y práctica musical (1885-1940)*. Tesis presentada a la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile para obtener el grado de Magister en Artes. 2009. p. 84. También puede consultar CABRERA, Valeska. “La reforma de la música sacra en la Iglesia Católica Chilena. Contexto histórico-social y práctica musical. 1885-1940”, *Neuma*. IV/1. 2012. pp. 70-117.

³¹ IZQUIERDO, José Manuel. *El gran órgano de la Catedral de Santiago de Chile. Música y modernidad en una ciudad republicana (1840-1860)*. Santiago de Chile: Ediciones UC. 2013.

El mismo autor cuestiona los trabajos relativos a la reforma de la música sacra por estimar que adolecen de una perspectiva más amplia para analizar el proceso, y porque la revisión de diversos corpus musicales de distintas iglesias de Santiago le sugieren que el fenómeno era más complejo de lo que se habría expuesto hasta el momento. Sin embargo, no aporta ideas concretas que avalen esta presunta superficialidad, ni fundamenta las razones por las que supone era más complicado, cayendo de tal forma dentro de la misma lógica de pensamiento que él critica. A pesar de tratarse de la fuente bibliográfica más actual concerniente al tema, contiene varias imprecisiones, como revisaremos en el capítulo III.

iii. Fuentes y metodología

Como hemos visto, el estudio de la música sacra chilena enfocada mayormente en la música de la Catedral de Santiago tanto en la época colonial como en la republicana, puede entenderse por el hecho de haber sido ésta una de las estructuras musicales más desarrolladas del país en términos cuantitativos, y cuyas huellas pueden ser seguidas con relativa facilidad por medio de la consulta de su archivo, al igual como ha sucedido en la musicología española³².

Esta tesis se inserta dentro de lo que Juan José Carreras denominó estudios histórico-institucionales³³, debido, como es de manifiesto, a la vinculación del objeto de estudio con una catedral, perteneciente a su vez a la Iglesia Católica. Este modelo combinaría la “descripción pormenorizada del funcionamiento administrativo de la capilla con una crónica musical”. La información provendría básicamente de fuentes documentales como las actas capitulares, tras cuya revisión “se desplegaría una lista de maestros de capilla que encarnarían los diferentes períodos estilísticos”. Carreras subraya que lo que fundamenta la narrativa de este tipo de trabajos es suponer que la historia musical de una institución es un producto secundario de su estructura,

³² *Ibidem*. p. 41. Ya hemos mencionado que factores como la centralización y el desinterés gubernamental han impedido que contemos con una mejor organización de archivos catedralicios en muchas de las regiones del país.

³³ CARRERAS, Juan José. “El siglo XVIII musical desde la perspectiva catedralicia”, *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*. (Miguel Ángel Marín Ed.) Logroño: 2010. p. 42.

importando más la institución sobre el hecho musical, o la estructura sobre el acontecimiento³⁴.

Si bien nuestra propuesta posee un acercamiento que contiene muchos de los aspectos enunciados por Carreras, ciertamente intenta ir un paso más allá al no limitarse simplemente a la enumeración cronológica de hechos, o a la relación de los maestros de capilla con determinados tópicos estéticos. Se trata de agregar elementos como la revisión, la discusión, la síntesis y la interpretación, facetas que ha sido posible y necesario considerar debido a las características particulares de la investigación musical en Chile específicamente en torno a este tema.

En este sentido, somos concientes del hecho que el estudio de “la música en la Catedral de...” es un tipo de investigación que la musicología española actual mira con cierto recelo, ocasionado por la gran cantidad de trabajos que se han desarrollado en esta línea y que no han trascendido de las “aportaciones documentales o de la reivindicación acumulativa”³⁵.

Es por esto que nuestra propia aproximación a “la música en la Catedral de Santiago de Chile” difiere del planteamiento criticado por ésta, al combinar una acuciosa lectura de la bibliografía existente -con el fin de dilucidar muchos de los contenidos y juicios que, en base a nuestro enfoque y a la nueva evidencia documental disponible, presentaban errores o puntos de vista que era necesario discutir-, con un extenso examen de fuentes primarias, para contrastar la información sobre una base concreta que permitiera ofrecer nuevas interpretaciones.

Por ello, la abundante presencia documental en este trabajo intenta rebasar la “acumulación sistemática de útiles documentarios”³⁶. Más bien, se remite al imperativo de exponer argumentos que tengan un respaldo, aunque sin perder de vista el hecho que las fuentes pueden llegar a tener diversas interpretaciones susceptibles de ser consideradas bajo múltiples puntos de vista.

Nuestro trabajo, heredero de la tradición historiográfico-musical chilena, que ha elaborado discursos sobre los temas que ha tratado, ha asumido el desafío de intentar llenar progresivamente los vacíos en cuanto a revisión documental, para luego interpretar, discutir y fundamentar. Por tanto, circunscribimos nuestro estudio a la formulación de Alejandro Vera, por la que nos proponemos superar la dicotomía entre

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*. p. 24.

³⁶ *Ibidem*. p. 42.

descripción e interpretación a través de la conjugación de la investigación de archivo con la crítica y la interpretación histórica³⁷.

Al mismo tiempo, adherimos a la enunciación propuesta por el musicólogo Juan Pablo González y el historiador Claudio Rolle, quienes definen a la historia como una disciplina fragmentaria, conjetural y propositiva. Fragmentaria, porque reconstruye el pasado en base a fracciones e impresiones que los investigadores recogen buscando significados posibles; conjetural, ya que establece líneas de interpretación de fenómenos históricos en base a los juicios realizados a los indicios o señales disponibles; y propositiva, dado que ordena los datos fragmentarios que tras pasar por el análisis conjetural, presenta propuestas sobre cómo pudo haber sido el hecho o la época estudiada³⁸.

En cierto sentido, aunque este trabajo se remite concretamente al estudio de la música en la catedral de Santiago de Chile, esta investigación puede vincularse con la línea de la “musicología urbana” en cuanto a que es atingente a las interrelaciones que influyeron en el devenir musical de este templo en específico, siendo entre ellas quizás la más relevante la de tensión-dependencia experimentada entre el Estado y la Iglesia Católica. El ejercicio del patronato por una parte, y la defensa de las prerrogativas por otra, fueron los detonantes de importantes episodios que definieron una manera determinada de hacer música, sosteniéndose la fricción a lo largo de todo el período estudiado. Del mismo modo, los protagonistas del relato, los músicos de la catedral de Santiago, se mantuvieron permanentemente relacionados a su entorno, siendo partícipes de diversas iniciativas musicales, ya fuese en otras iglesias de la ciudad como a su vez en los teatros, las sociedades musicales, el Conservatorio Nacional o el Seminario Conciliar. Estas características solo pudieron haber sido posibles dentro del contexto de la ciudad. Por su parte, varios de los postulados exigidos por la Iglesia Católica a la práctica musical, fueron mitigados para el caso de las iglesias rurales, siendo su aplicación, por tanto, una cuestión delimitada expresamente al contexto metropolitano³⁹.

De esta manera, nuestro relato buscará centrarse en la construcción del sentido de la narración histórica teniendo en cuenta la interacción del marco espacial, en este caso la ciudad de Santiago y más puntualmente la Catedral Metropolitana, con la

³⁷ VERA, Alejandro. “¿Decadencia o progreso?...”, *Op. cit.* pp. 3-4.

³⁸ GONZÁLEZ, Juan Pablo y ROLLE, CLAUDIO. *Historia de la música popular chilena, 1890-1950*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica. 2004. p. 12.

³⁹ MARÍN, Miguel Ángel. “Contar la historia desde la periferia: Música y ciudad desde la musicología urbana”, *Neuma*. VII/2. 2014. pp. 12-14. 10-30.

práctica social de la música. Así, esta última más que ser considerada como una parte superflua dentro de una estructura previamente establecida, será observada “como un objeto inserto en una compleja red de relaciones y significados”⁴⁰. Interesará, por tanto, ver a la Catedral Metropolitana como una institución interrelacionada, que forjó durante este período una serie de sinergias musicales con su entorno, y comprobar cómo el espacio urbano definió la música religiosa católica del período en Chile⁴¹.

Nuestro trabajo se ha ceñido a la propuesta de “método científico” de Aróstegui, al desarrollar un conjunto de procedimientos tendientes a obtener conocimientos mediante la aplicación de ciertos pasos que nos garantizaran que el objeto de estudio pudiera ser examinado para, a partir de ello, proponer afirmaciones demostrables. Por esto, definimos un conjunto de problemas e hipótesis, cuyas respuestas y explicaciones se propondrán después de una extensa exploración y análisis de fuentes. Éstas asegurarán que las explicaciones ofrecidas sean comprobables a través de la evidencia y contraargumentables⁴².

Con el fin de lograr los objetivos, hemos realizado una amplia revisión bibliográfica y de fuentes documentales. En este último caso, los archivos visitados no se restringieron solamente a los límites chilenos, sino que incluyeron también algunos españoles. Dentro de los primeros los más importantes fueron: el Archivo de la Catedral Metropolitana de Santiago, el Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago y el Archivo Histórico Nacional de Chile, mientras que entre los segundos se encuentran el Archivo General de Palacio de Madrid, el Archivo Histórico Diocesano de Vitoria, el Archivo Histórico Diocesano de Zamora, el Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia y el Archivo Histórico Provincial de Álava.

Todas las fuentes fueron fichadas utilizando el software *File Maker Pro*.

⁴⁰ CARRERAS, Juan José. “Música y ciudad: de la historia local a la historia cultural”, *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Andrea Bombi, Juan José Carreras, Miguel Ángel Marín, Eds. Valencia: Universitat de Valencia. 2005. p. 19.

⁴¹ MARÍN, Miguel Ángel. *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century. Jaca (Spain)*. Kassel: Edition Reichenberger. 2002. p. 4.

⁴² ARÓSTEGUI, Julio. *La investigación histórica: Teoría y Método*. Barcelona: Editorial Crítica. 2001. p. 327.

iv. Organización del trabajo

El presente trabajo se estructura en cinco capítulos. El capítulo I trata sobre el origen de la reforma de la música sacra refiriendo a las principales regulaciones que en torno a ella emanó la Santa Sede con anterioridad, así como a los documentos cardinales emitidos por la institución durante el período estudiado. Además, se explican los hechos más relevantes relacionados a las campañas por la recuperación de la música sacra efectuados por las dos líneas -a la postre- más influyentes en este sentido: el Cecilianismo y el movimiento litúrgico.

En el capítulo II se presenta una síntesis de la historia de la Iglesia Católica chilena y su contexto, prestando atención también a los procesos políticos que circundaron la formación de la República de Chile y su organización. En este sentido, es fundamental la revisión de las múltiples tensiones que surgieron entre la Iglesia y el Estado, y cómo el desarrollo de los conflictos tuvo implicaciones en diversos ámbitos, que pudieron afectar la práctica musical. Del mismo modo, se reconoce a los personajes más influyentes del período, cuyos vínculos permitirán tener una perspectiva más general de la actividad musical que rodeó a la Catedral Metropolitana durante este proceso.

En el capítulo III se analiza el rol del segundo arzobispo de Santiago, Rafael Valentín Valdivieso, como promotor de la reforma de la música sacra en Chile, aportando nuevas interpretaciones basadas en información documental sobre hechos muchas veces abordados en la historiografía musical chilena, tales como la contratación y desempeño de músicos franceses para la capilla en 1840, la adquisición del “gran órgano” inglés y la supresión de la orquesta catedralicia a fines de la misma década. A su vez, se examina la relación que tuvieron los maestros de capilla de la época con el proceso de reforma de la música sacra (José Bernardo Alzedo, José Zapiola y Tulio Eduardo Hempel), y el rol del sacerdote español Manuel Arrieta en todo este contexto.

En el capítulo IV se presenta la labor desplegada por las dos autoridades que sucedieron al arzobispo Rafael Valdivieso: Joaquín Larraín Gandarillas, que ejerció como vicario capitular desde 1878 y hasta 1886, y Mariano Casanova, que fue el tercer arzobispo de Santiago desde 1886 y hasta 1908, revisando cuestiones en torno al repertorio, y el impacto de los primeros reglamentos para la música sacra que fueron preponderantes en la Iglesia de Santiago.

Finalmente, el capítulo V trata sobre el estado del movimiento de reforma de la música sacra a principios del siglo XX, dando cuenta de importantes diferencias en relación a años anteriores. Se ofrece también información novedosa respecto a la actividad musical catedralicia de este período, exponiéndose las características y las dificultades asociadas a su ejercicio, que tuvieron que ver tanto con el proceso examinado como con las problemáticas particulares de esta catedral y su contexto.

Para analizar la adecuación de este proceso a la realidad local, es necesario comprender el fenómeno en su generalidad, aspecto que pasaremos a revisar en el capítulo I, a continuación.

Capítulo I

La reforma de la música sacra en la Iglesia Católica

La reforma de la música sacra fue el proceso por el cual la Iglesia Católica buscó regular la música que se interpretaba en los oficios litúrgicos, considerando los géneros así como también los instrumentos musicales y el estilo de ejecución.

Ciertamente, esta institución había emitido variados documentos relativos al tema a lo largo de su historia. Sin embargo, fue durante la época estudiada que esta materia adquirió una relevancia significativa, debido entre otras cosas a la acción de grupos que desde fuera de la Santa Sede propiciaron importantes iniciativas.

Uno de los grandes detonantes de este movimiento fue el cambio de mentalidad hacia la religión católica. Esto tuvo consecuencias sobre la teología, al encauzar la manifestación de ciertos dogmas; sobre la liturgia, con el desarrollo del movimiento litúrgico; y sobre el arte, concretamente en la música, cuyas corrientes musicales contemporáneas fueron resistidas, adhiriendo la Iglesia de forma cada vez más fehaciente a los géneros antiguos, históricos, lo que llevó a que la música eclesiástica se disociara del devenir musical de su tiempo⁴³.

En este capítulo revisaremos el origen del proceso de reforma de la música sacra dentro de la Iglesia Católica, examinando su principal legislación y acciones, y las características de dos corrientes surgidas fuera de la Santa Sede que la alimentaron. Nos referimos al Cecilianismo y al movimiento litúrgico.

1. 1 Principal legislación musical sacra previa al siglo XIX

Desde tiempos remotos la Iglesia Católica manifestó inquietud por la música que se interpretaba en sus ritos, lo que originó en variadas ocasiones la publicación de sendos documentos⁴⁴. Un buen ejemplo de ello lo constituye la bula *Docta Sanctorum Patrum* (1324-1325), dictada por el papa Juan XXII (1316-1334), motivada por la práctica de la polifonía en la música sacra. En dicho documento el papa llamó la atención sobre los “discípulos de una nueva escuela” que preferían crear melodías propias antes de cantar las antiguas, introduciendo también motetes en lengua vulgar, lo

⁴³ FELLERER, Karl Gustav. *The History of Catholic Music*. Westport: Greenwood. 1961. p. 180.

⁴⁴ Para un panorama general de las regulaciones en torno a la música en la Iglesia Católica a lo largo de su historia Cf. HAYBURN, Robert. *Papal legislation on Sacred Music 95 A. D. to 1977 A. D.* Collegeville, Minnesota: The Liturgical Press. 1979. Para una transcripción al español de los documentos más relevantes Cf. OTAÑO, Nemesio. *La música religiosa y la legislación eclesiástica. Principales documentos de la Santa Sede desde León IV (siglo IX) hasta nuestros días acerca de la música sagrada*. Barcelona: Musical Emporium. 1912.

que hacía perder el carácter del *Antifonario* y del *Gradual*. A través de ella ordenó que no se innovara más en el canto de los divinos oficios, especialmente en las horas canónicas y misas solemnes, y si alguien lo hacía, se castigara con la suspensión temporal de su oficio. No obstante, el pontífice dejó una pequeña licencia, permitiendo que en ocasiones especiales, principalmente en fiestas solemnes, se pudiera añadir a la melodía del canto gregoriano alguna consonancia de octava, quinta o cuarta, siempre y cuando se respetara íntegramente el canto llano. La razón era que estas consonancias sí infundían los efectos deseados, es decir, llamaban a la devoción en los corazones de los oyentes⁴⁵.

La música sacra también formó parte de las materias abordadas durante el Concilio de Trento (1545-1563), donde se reprobó el canto “lascivo” que estaba presente en las Iglesias y se prescribió el estudio del canto en los seminarios, momento desde el cual la Santa Sede procuró restituir su “primitiva pureza” al canto eclesiástico para devolverle a su “antiguo esplendor”⁴⁶. Si bien no aportó una legislación nueva para las composiciones sacras, confirmó la doctrina que los concilios y sínodos anteriores habían dado en esta materia, dejando la responsabilidad de determinar la manera de cantar en los oficios a los concilios provinciales. Eso sí, se encomendó a los ordinarios prohibir toda música de inspiración profana. La gran preocupación era mantener y no cambiar las melodías transmitidas por la tradición. Y, aunque hubo algunas voces que proponían aceptar la polifonía en el culto, la opinión general fue proscribir de los oficios todos los elementos profanos a fin de conservar su dignidad y grandeza⁴⁷.

En el año 1600 el papa Clemente VIII (1592-1605) publicó un documento fundamental: el *Caeremoniale Episcoporum*, que fue destinado primordialmente a las Iglesias Metropolitanas, Catedrales y Colegiatas. En éste se refirió a la inclusión del órgano como instrumento acompañante, definiendo tanto los lugares como la forma en que podía utilizarse. De este modo, se permitió, con el fin de sostener el canto, todos los domingos y fiestas. Quedaban excluidos los domingos de Adviento y Cuaresma. Se autorizó también su uso durante la entrada y salida del obispo oficiante, y al principio y final del oficio de las grandes festividades, cuando el celebrante llegaba o se retiraba del coro. Igualmente, en los maitines y vísperas de las solemnidades mayores. Por su parte,

⁴⁵ *Ibidem*. pp. 10-13.

⁴⁶ ESTEVE, Francisco. *Lo que debe ser el músico sagrado*. Barcelona: Eugenio Subirana y Edit. Y Lib. Pontificio. 1912. pp. 97-98.

⁴⁷ PONS, André. *Droit ecclésiastique et Musique sacrée. Tome III. Décadence et réforme du Chant liturgique*. Suiza: Editions de l'Oeuvre St.-Augustin, 1961. p. 139.

se recomendaba no usarlo durante el canto del primer verso de los Himnos y Cánticos, así como en los versos de los Himnos durante los cuales se acostumbraba a hacer la genuflexión ante el Santísimo Sacramento expuesto. En tanto, quedaba suprimido en las horas canónicas recitadas en el coro, excepto donde la costumbre fuera la contraria. En las Vísperas Solemnes, el órgano podía sonar al final del salmo de manera alternada con los versos del *Himno* y del *Magnificat*. Igualmente, en las misas solemnes se alternaría en el *Kyrie*, *Gloria*, el fin de la Epístola, el *Ofertorio* y el *Sanctus*. Por supuesto, se prohibía interpretar música “lasciva e impura”, señalándose que los cantos acompañados por órgano debían reunir todas las cualidades de la música sacra. La música destinada a las ceremonias debía conducir a la piedad⁴⁸.

Dentro del siglo XVII, durante el pontificado de Urbano VIII (1623-1644), la Sagrada Congregación de Ritos formuló un decreto sancionando los abusos en la música sacra, recogiendo los reclamos hechos a través de los concilios provinciales. Éstos trataron sobre temas variados, por ejemplo, que en muchas Iglesias los músicos alteraban los textos, cortándolos o cambiándolos de posición, con lo cual la música dejaba de estar al servicio de la Sagrada Escritura. Lo segundo, era la excesiva duración de la ejecución musical durante las Misas Solemnes, que producía que los sacerdotes que estaban al servicio del altar se encontraran inactivos durante mucho tiempo. Esto hacía además que se trastocase el orden de las ceremonias. Por ello, se condenó el uso de la música que buscase impresionar a través de efectos y no cumpliera con “llevar a las almas a la piedad y la edificación”. También, la que mutilaba las palabras ocultando su significado⁴⁹.

Además de la iniciativa de la Sagrada Congregación de Ritos, el propio papa Urbano VIII dio un documento que en un sentido práctico reguló la impresión musical y dio un monopolio sobre su reproducción a la *Confraternidad de la Música*, que era un grupo de músicos reunido bajo este nombre. El objetivo de esta concesión fue excluir a toda la música considerada “indigna” de la Iglesia, y asegurar que solamente la música que estuviera conforme a los parámetros dispuestos por el Concilio de Trento fuera admitida en las funciones. Este decreto tuvo también una dimensión espiritual, por

⁴⁸ *Ibidem*. pp. 130-134.

⁴⁹ *Ibidem*. pp. 167-168.

cuanto el papa Urbano VIII concedió indulgencias plenarias y parciales a los miembros de la Confraternidad⁵⁰.

La persistencia de los problemas vinculados a la música sacra provocaron que el papa Alejandro VII (1655-1667) publicara la bula *Piae sollicitudinis studio* (1657), en la que manifestó su especial preocupación por la calidad de ejemplar que debían revestir las Iglesias de Roma, debido a que era consciente que los ojos del mundo estaban permanentemente puestos en ellas por encontrarse en la capital de la cristiandad. Para este papa la fuente de los males tenía su origen en las voces de los cantantes del coro, quienes se apartaban de las costumbres eclesiásticas, tornándose ofensivos a la majestad divina, escándalo para los fieles y obstáculo para la piedad⁵¹. Por ello, prohibió cantar cualquier canto fuera de lo prescrito según la solemnidad y santo del día en el *Breviario* y *Misal Romano*, durante los oficios divinos y mientras estuviese expuesto el Santísimo Sacramento, excluyendo especialmente las melodías que recordasen en algo las de baile o concierto profano, amenazando con la pena de excomunión, privación del sueldo de un mes y destitución del oficio⁵². Admitía, eso sí, los textos tomados de la Sagrada Escritura y de los Padres de la Iglesia, con la condición de haber recibido antes la autorización del cardenal a cargo del rito. Sin embargo, esta Constitución tuvo en cuenta algunas excepciones: en caso de costumbre, de indulto, de decreto, de artículos, y de privilegios⁵³.

La novedad de este documento fue precisamente la imposición de penalidades hacia los músicos, así como también a los religiosos superiores, ya que ellos, pastores, administradores, arciprestes, entre otros, eran vistos como responsables por el tipo de música presente en sus iglesias. Los músicos debían realizar un juramento antes de comenzar a desarrollar sus funciones, y las desobediencias reiteradas los inhabilitaban para futuros trabajos en las iglesias⁵⁴.

Por su parte, el papa Inocencio XII (1691-1700) publicó una declaración el 20 de agosto de 1692, dando cuenta de las malas interpretaciones hechas a los textos pontificios sobre música emitidos hasta ese momento, y la no ejecución de las reglas en ellos prescritas⁵⁵. Este nuevo documento estaba dirigido a los maestros de capilla y en

⁵⁰ HAYBURN, Robert. *Papal legislation... Op. cit.* pp. 72-73.

⁵¹ PONS, André. *Droit ecclésiastique et Musique sacrée. Tome III. Décadence... Op. cit.* p. 169.

⁵² OTAÑO, Nemesio. *La música religiosa... Op. cit.* pp. 14-19.

⁵³ PONS, André. *Droit ecclésiastique et Musique sacrée. Tome III. Décadence... Op. cit.* pp. 169-170.

⁵⁴ HAYBURN, Robert. *Papal legislation... Op. cit.* p. 76.

⁵⁵ PONS, André. *Droit ecclésiastique et Musique sacrée. Tome III. Décadence... Op. cit.* p. 175.

él, se les aclaraba lo que estaba prohibido: cantar “motetes o composiciones” en todas las Iglesias de Roma, basílicas, parroquias, colegios, conventos, congregaciones seculares o regulares, cofradías, hospitales, archihospitales y lugares píos aunque fuesen laicos. Luego, se les precisaba lo que *debía* cantarse, que era, en Misa, el *Introito*, el *Gradual* y el *Ofertorio* del día; mientras en vísperas, las antífonas antes y después de los salmos. Nadie podía añadir nada nuevo al oficio o a la misa, ni el coro ni los músicos. Solamente quedaba permitido interpretar algún motete tomado de los himnos de Santo Tomás o de las antífonas incluidas en el *Breviario* o en el *Misal Romano* para el oficio y la misa propios de las solemnidades del Santísimo Sacramento, y durante la elevación y exposición del Santísimo, con el único fin de incitar la devoción en los fieles⁵⁶.

A fines del siglo XVII, dos sínodos se ocuparon de la música sacra. Uno de ellos fue el de Benevento, en 1693, que trató este tema en relación a los oficios. Los canónigos y todos quienes formaban parte del coro estaban obligados a aprender el canto gregoriano. Los obispos debían velar porque este requisito se cumpliera, en especial respecto a la enseñanza del canto por maestros competentes, pudiendo tomar medidas contra los que actuaran mal quitándoles la retribución diaria⁵⁷.

Cinco años más tarde, en 1698, fue celebrado otro Sínodo en Benevento que destacó la importancia de los primeros decretos y la voluntad de la jerarquía en pos de su aplicación. Recordó las condenas canónicas contraídas por quienes violaban las normas establecidas, enfatizando que el obispo debía escoger a la persona más adecuada para que enseñase el canto gregoriano⁵⁸.

Ya durante el siglo XVIII hubo una intensa actividad de concilios que se ocuparon del aspecto musical en la Iglesia. En 1725 se celebró uno en la Provincia de Avignon, en el que nuevamente los padres conciliares se refirieron a los abusos introducidos en materia musical, explicando que los músicos usaban procedimientos compositivos profanos bajo el pretexto de dar mayor solemnidad a las celebraciones. Por ello, se llamó a los cantores y músicos a no apartarse del espíritu de la Iglesia, pues su función era estimular en las almas sentimientos piadosos. Proscribieron los motetes cuyas palabras habían sido extraídas de los Himnos o los Salmos; ordenaron a los maestros de coro evitar en las ceremonias solemnes todos los cantos que no estuviesen conformes a las prescripciones dadas por la Iglesia hasta ese momento; y desestimaron

⁵⁶ OTAÑO, Nemesio. *La música religiosa...* Op. cit. pp. 21-22.

⁵⁷ PONS, André. *Droit ecclésiastique et Musique sacrée. Tome III. Décadence...* Op. cit. pp. 177-178.

⁵⁸ *Ibidem*. pp. 178-179.

el uso de instrumentos musicales usados en el ejército, como los tambores y timbales, aunque la trompeta se toleraba por evocar el juicio final⁵⁹.

También en 1725, un Concilio celebrado en Roma prohibió el uso del órgano en los oficios de Adviento y Cuaresma, retomando lo encomendado anteriormente por los Papas Juan XXII y Alejandro VII. Igualmente, quedaba excluido de las misas de difuntos. Únicamente cabía la excepción de usarlo si había alguna fiesta dentro de estos períodos, y nada más que en la misa conventual. Este concilio también exhortó al clero a trabajar el canto gregoriano con la misma seriedad con que se hacía el estudio de otras disciplinas⁶⁰.

Por su parte, el Concilio de Tarragona de 1738 sancionó el estado deplorable en que según ellos se encontraba la música en la Iglesia, realizando una clara diferencia entre la música teatral y la verdadera música eclesiástica cuya misión era elevar las almas a Dios. Se afirmó que los músicos no temían a la majestad divina, ignorando el honor que se debía al lugar sagrado. Por ello se los señaló como los responsables de la intromisión de abusos en el canto de las celebraciones. El concilio objetó, bajo pena de multa, organizar espectáculos susceptibles de provocar risa o de estimular el desorden por manifestaciones ruidosas. Se reprobaron las bromas groseras y sin razón, y que las personas se mofasen de los ministros del culto o de los religiosos, puesto que hubo veces en que vestidos como tales se organizaron fiestas en las Iglesias, incluso en aquellas de regulares, con ocasión de Navidad o los Santos Inocentes. El Concilio combatió formalmente estos abusos⁶¹.

Un segundo Concilio de Tarragona celebrado en 1752 se manifestó con vehemencia contra los conciertos y ciertos géneros musicales usados en el teatro, y en especial de los conciertos u oratorios nocturnos, en los cuales se daba pábulo para licencias poco dignas en hombres y mujeres. Por eso, prohibió las composiciones musicales con dicho carácter en este tipo de celebraciones⁶².

A mediados del siglo XVIII vio la luz un documento relevante en materia de música litúrgica: *Annus qui hunc* de Benedicto XIV (1740-1758), del año 1749. Esta encíclica revistió la más alta importancia. Fue dirigida a los obispos de los Estados Pontificios con ocasión de la preparación del Jubileo del año 1750. Su propósito fue

⁵⁹ *Ibidem*. pp. 187-188.

⁶⁰ *Ibidem*. pp. 188-189.

⁶¹ *Ibidem*. pp. 191-194.

⁶² *Ibidem*. p. 195.

organizar los oficios litúrgicos y suprimir todos los abusos susceptibles de aparecer en la música sacra que provocaran escándalo más que edificación.

En dicho documento el papa apuntó primeramente a la liturgia, solicitando realizar las horas canónicas –ya fuesen rezadas o cantadas- de manera decorosa y conveniente, para luego, citando indicaciones de concilios anteriores, enfocarse en el canto. Aquí su preocupación estaba centrada en el orden: la velocidad debía ser la adecuada; había que hacer las pausas donde correspondiese y los coros no debían precipitarse en las antífonas de los salmos. El canto llano debía ser dirigido por quienes estuviesen habituados a su estudio. Para el papa la causa de que el pueblo acudiese con mayor asiduidad a la misa del clero regular era que éstos cultivaban el canto gregoriano con esmero y diligencia, a diferencia del secular, que a menudo, según su parecer, lo miraban con indiferencia cantándolo con descuido. También demandó que el “canto musical”, que era la música moderna adaptada a las Iglesias acompañada por el órgano y otros instrumentos, se vigilara de tal modo que no fuese posible reconocer en ella nada profano ni proveniente del mundo teatral. Para el pontífice era necesario que hubiese una diferencia entre la música profana, de la escena, y la música sagrada, tanto en la composición misma como en la forma de cantar.

Recordó la prohibición de cantar motetes en lengua vulgar en las ceremonias, a menos que hubiesen sido aprobados por el ordinario, tal como había prescrito el papa Alejandro VII, dando cuenta de la permanencia del problema en algunos momentos de la misa, como en los cantos de *Gloria*, *Credo*, *Introito*, *Gradual* y *Ofertorio*, que tanto en misas y vísperas se ejecutaban en estilo teatral. El texto de los cantos debía ser permanentemente inteligible y la forma de cantar, grave y piadosa.

En cuanto al uso de instrumentos, el papa los permitió sólo si la costumbre de hacerlo ya estaba instalada. Esto para el caso del órgano, al que podía añadirse violines, violoncelos, fagotes, violas y violones, para reforzar y sostener el canto. Mientras que los tímpanos, trompas de caza, trompas, oboes, flautas, flautines, salterios modernos, mandolinas y otros, quedaban excluidos porque estaban mayormente vinculados al teatro. Las orquestas también podían tolerarse donde ya se usaran, bajo la condición de no extender demasiado la duración de las obras. Fue enérgico en prohibir que en ciertas fiestas se interpretasen obras y cantos ajenos al espíritu de los sagrados misterios⁶³.

⁶³ OTAÑO, Nemesio. *La música religiosa... Op. cit.* pp. 22-73.

Posteriormente, el papa Pío VI (1774-1799) volvió a emitir una serie de documentos relativos a la música sagrada, aunque mayormente dirigidos a las congregaciones religiosas: en noviembre de 1776 a las monjas Agustinas de Valencia, España; otro, en noviembre de 1781, a la Hermita de San Pablo de la Congregación Lusitana; un tercero en julio de 1783, a la Orden Agustina, donde trató sobre las funciones de los cantores en el canto del Oficio Divino; y uno nuevo en marzo de 1786, a la Congregación española de Hermanos de las Carmelitas Descalzas, sobre el uso del canto gregoriano; entre otros⁶⁴.

A lo largo de su historia, la Santa Sede había reconocido los problemas que afectaban a la liturgia en cuanto a la inclusión de música no apropiada para el culto. Por ello, había generado normativas para solucionar este tema primordialmente en las iglesias confinadas en la ciudad de Roma, que como muchos pontífices admitieron, era vista como un ejemplo para las del resto del mundo católico. Quizás por ello esperaban que las medidas se replicaran en otros lugares. Sin embargo, esto fue un proceso difícil, debido a que la reiteración permanente de las reglas da cuenta que ni siquiera en la sede del catolicismo era posible someter la práctica musical a los requerimientos de sus autoridades. Quizás por esta razón la campaña para controlar la música sacra con el fin de ajustarla a parámetros estrictamente católicos -es decir, no “profanos”- alcanzaría un nuevo estadio a partir del siglo XIX.

1. 2 Reglamentación musical en el proceso de reforma de la música sacra (1824-1959)

El primer documento emitido por la Santa Sede en el siglo XIX inauguraba de cierta manera el proceso de restauración del canto litúrgico. Se trató de un edicto que había sido dado el 20 de diciembre de 1824 por el cardenal Constantin Zurla, vicario de Roma, bajo la orden del papa León XII (1823-1829). Los puntos más importantes reseñados en él fueron que las fiestas y solemnidades de la Iglesia se celebrasen sin reminiscencias profanas; que la música mantuviera la seriedad y el decoro eclesiásticos; que los maestros de capilla no alteraran o movieran según su capricho las palabras de los salmos y los himnos, ni hicieran interminables repeticiones; que la música instrumental no se ejecutara sin autorización; que se prohibiera la música demasiado

⁶⁴ HAYBURN, Robert. *Papal legislation... Op. cit.* pp. 110-113.

ruidosa; que el organista no interpretara piezas de música teatral en la misa cantada, exposición y elevación con el Santísimo, pues debía asegurarse de excitar la piedad y recogimiento en los fieles, expresando que ésta era la razón principal por la que se había admitido la música en las iglesias. Se hacía responsable a los superiores por el cumplimiento de este edicto y, en caso de no acatarlo, se dejaba constancia de que la multa sería de diez coronas que se abonarían a obras de caridad. Estas mismas normas fueron renovadas algunos años más tarde por el cardenal vicario de la Santa Sede, a través de una notificación el 31 de enero de 1835⁶⁵.

Pero fue bajo el pontificado de Pío VIII (1829-1830) que un grupo de músicos solicitó al papa reorganizar la Sociedad Italiana de Santa Cecilia, cuyos estatutos fueron aprobados por el pontífice el 14 de agosto de 1830⁶⁶. Sus miembros estaban en completo desacuerdo con la música profana por considerarla la primera causa de la “decadencia”⁶⁷. En este contexto, el compositor Gaspare Spontini (1774-1851) había sido llamado para estudiar el estado de la música sacra en la arquidiócesis de Jesi, trabajo por el que el papa le confió hacer lo mismo en las iglesias de la ciudad de Roma, nombrándolo a su vez presidente de la Comisión de Música Sacra. Tras desarrollar lo encomendado, Spontini pidió iniciar un gran cambio que creía urgente, recibiendo el apoyo de Su Santidad. En una carta enviada a Spontini por el cardenal L. Lambruschini, se habla ya directamente de “la reforma de la música sacra”⁶⁸.

Spontini redactó una memoria en la que formulaba el deseo de que la música teatral fuese separada de la Iglesia. Su propuesta fue buscar en las obras antiguas, para desde ellas establecer un modelo compositivo que permitiera ajustar más fácilmente la música a los requerimientos de la Iglesia⁶⁹. También propuso que la ejecución y estricta observancia de la reforma que se estaba formulando fuese encargada a los obispos, párrocos, y rectores de las iglesias, capillas y conventos. Junto a ellos funcionaría una comisión permanente en Roma, que debía estar compuesta por reputados músicos vinculados a la Iglesia, quienes debían ser capaces de juzgar la pertinencia de los nuevos trabajos antes que pasasen a formar parte de las bibliotecas. Como castigo a los infractores, sugirió los que habían sido impuestos por el papa Alejandro VII en su bula

⁶⁵ PONS, André. *Droit ecclésiastique et Musique sacrée. T. IV. La Restauration de la Musique sacrée*. St. Maurice (Suiza): Editions de l'oeuvre St.-Augustin. 1960. pp. 31-32.

⁶⁶ HAYBURN, Robert. *Papal legislation... Op. cit.* p. 115.

⁶⁷ PONS, André. *Droit ecclésiastique et Musique sacrée. T. IV. La Restauration... Op. cit.* p. 34.

⁶⁸ HAYBURN, Robert. *Papal legislation... Op. cit.* p. 122.

⁶⁹ PONS, André. *Droit ecclésiastique et Musique sacrée. T. IV. La Restauration... Op. cit.* p. 34.

de 1657. Spontini dio cuenta a su vez de los dos aspectos que enmarcarían el proyecto de reforma: el estilo de las composiciones vocales, instrumentales y para órgano, y la ejecución, tema por el que reconoció no haber sido consultado pero sobre el que también quería llamar la atención⁷⁰.

Basándose en este proyecto, el cardenal vicario de Roma, Constantin Patrizi, promulgó un edicto el 16 de agosto de 1842 contra los abusos en el canto eclesiástico propiciados por la música instrumental. En él, ordenó que en las Iglesias se consintiera solamente la música de la capilla y que, en caso de querer hacer música instrumental, se requiriese antes su autorización o la de monseñor vice-gobernador, aunque advirtió que ésta iba a ser otorgada muy raramente y considerando sólo las composiciones que no tuvieran bombos, tamborín, arpa, ni otros instrumentos demasiado ruidosos. En segundo lugar, estipuló que tanto los músicos de la capilla como los instrumentistas respetaran la majestad del canto sin mezclarlo con piezas del teatro. Se debía evitar la repetición de pequeños versos y su desplazamiento arbitrario. Prohibía también que tanto en las misas cantadas, la exposición, la bendición con el Santísimo y otros oficios, el organista tocara sonatas teatrales u otras obras que distrajeran a los fieles. Por el contrario, éste debía ejecutar composiciones que favoreciesen el recogimiento y la devoción. En el cuarto punto advertía que los maestros de capilla y organistas que desoyeran este reglamento debían pagar 10 coronas para fines piadosos. Esta cantidad sería doblada en caso de reincidir. Y si hubiera una tercera contravención, el organista sería privado de tocar por un tiempo que ellos mismos fijarían. Esta multa sería doble para los rectores y sacristanes de las Iglesias que no vigilaran que no se tocasen piezas prohibidas en sus templos⁷¹.

Hacia mediados del siglo XIX se celebraron decenas de concilios provinciales y sínodos en favor de la reforma de la música litúrgica, más específicamente entre los años 1837 y 1868. En ellos se discutió la doctrina y se revigorizaron los decretos, existiendo unanimidad de opinión respecto a la necesidad de modificar este aspecto⁷².

Al cumplirse un siglo de la promulgación de la Encíclica *Annus qui Hunc* (1749) de Benedicto XIV, los obispos de Roma volvieron a legislar sobre los mismos puntos, teniendo como uno de los resultados más interesantes la demanda de codificar todas las

⁷⁰ HAYBURN, Robert. *Papal legislation... Op. cit.* pp. 126-127.

⁷¹ PONS, André. *Droit ecclésiastique et Musique sacrée. T. IV. La Restauration... Op cit.* pp. 35-37.

⁷² *Ibidem.* p. 41.

leyes relativas a la música sacra, enfatizando la continuidad de la doctrina de la Iglesia, en la protección de su música y la preservación de su culto⁷³.

La idea de la primacía del canto gregoriano como el propio de la Iglesia, reconocido de pleno derecho como el oficial, se acordó en los concilios de Bordeaux, en 1850, y en los de Praga y Colonia, ambos de 1860. En el de Quebec, de 1851 se resaltó como el único capaz de elevar las almas a la adoración de Dios, mientras que en el Concilio de Albi de 1850 se prescribió su uso a los clérigos, poniéndolo al mismo nivel de los ritos y las ceremonias⁷⁴.

Pero fue a partir de la década de 1880 cuando surgieron los documentos que en el futuro tuvieron mayor peso, debido a que sirvieron como base para la confección del más relevante en esta materia: el Motu Proprio *Tra le Sollecitudini* (1903) del papa Pío X (1903-1914).

El 25 de septiembre de 1884, la Sagrada Congregación de Ritos publicó un reglamento para la práctica musical sacra, que era a su vez un resumen de las enseñanzas tradicionales de la Iglesia. Se trató de una circular que estaba dirigida a los obispos de la ciudad de Roma, pero que tuvo un alcance más amplio, como comprobaremos posteriormente.

La motivación principal para su redacción fue haber constatado que los abusos no sólo habían entrado al culto a través de la música, sino que habían permanecido durante mucho tiempo sin que fuese posible su extirpación. Por ello, pensaron que sería más eficaz entregar reglas que salvaguardaran estas partes de la liturgia, y con ello, la belleza del oficio y el bien de las almas. Perseguían además asegurar la “decencia” y santidad del culto y rechazar las melodías profanas e “indignas”.

Entre sus reglas se estipulaba, primero, que la música vocal figurada se permitiera solamente si su carácter, serio y piadoso, se adecuaba a la expresión de las divinas alabanzas durante los oficios, guiando a los fieles a la piedad mediante la mejor comprensión del texto. Este último punto tenía la mayor importancia, resaltando que debía respetarse aún en obras acompañadas por el órgano u otros instrumentos. En segundo lugar, la música llamada figurada, aunque estuviera acompañada por el órgano, debía reflejar el carácter de recogimiento y belleza y evitar que esto fuera obstaculizado por sonidos brillantes. Del mismo modo, los interludios con instrumentos musicales

⁷³ *Ibidem.* p. 42.

⁷⁴ *Ibidem.* pp. 45-46.

debían estar conformes a la seriedad y gravedad de la liturgia. En tercer lugar, se recordaba que la lengua propia de los cultos era el latín, que debía ser usado en las composiciones de música sacra figurada, y cuyos textos debían tomarse de las Sagradas Escrituras, el *Breviario*, el *Misal Romano*, los Himnos de Santo Tomás y otros himnos y oraciones aprobadas por la Iglesia. En tanto, en el cuarto punto, la Sagrada Congregación de Ritos determinó la música que reprobaban: la que por su origen o forma distrajera las almas de los auditores. Por su parte, los artículos 5° al 10° aluden a las prohibiciones respecto a la música profana, teatral y ligera, proscribiendo cualquier música parecida a la escénica, incluida la monodia exagerada en forma teatral. Por el contrario, se autorizaba a cantar melodías de hasta cuatro voces, siempre que guardasen el carácter sacro y se vincularan con el resto de la composición. El artículo 6° refería a que no se omitiesen palabras, se cambiaran de lugar o fuesen muy repetidas. El 7°, que los textos de las oraciones tales como *Kyrie*, *Gloria* o *Credo* no fueran separados sin razón, ya que iba contra su carácter responsorial. Del mismo modo, que no se acelerara el ritmo del canto en las partes de la liturgia correspondientes a: *Introito*, *Secuencias*, los versos del *Benedictus*, *Agnus Dei*, ni en los Salmos, Antífonas, Himnos, *Magnificat* de Vísperas, ni tampoco se prescindiera del *Gradual*, el *Tracto*, el *Ofertorio* ni la Comunión. Si las voces eran insuficientes, el órgano podía suplirlas. El 8° indicaba que no se podía mezclar el canto gregoriano con el figurado de una manera desordenada. En el canto solemne de la Pasión se autorizaban las respuestas de los fieles según la costumbre en uso en las escuelas Palestrinianas de Roma. El 9°, impedía los cantos demasiado largos que extendieran los oficios. El 10°, impedía las inflexiones artificiosas de la voz. Asimismo, la costumbre de cantar de espaldas al altar, o hablar durante las ceremonias. A partir de ahora los cantantes tendrían que estar ocultos de los fieles (aunque esta idea ya había sido sugerida por el papa Alejandro VII en 1667). Sobre los géneros musicales, los obispos advirtieron en el artículo 11° que impedían toda la música que recordara a los conciertos, los teatros y las danzas, tales como la polka, vales, galopa, rondó, scottisch, entre otras. También, interpretar himnos nacionales, cantos vulgares, y cualquier canto de género profano. En el artículo 12° quedaban prohibidos los instrumentos muy ruidosos, como el tambor, los de cobre usados en el teatro por los bufones, el címbalo, las trompetas, las flautas y los circulares. Los usados por los hebreos para alabar se permitían siempre que se tocaran con arte y con un tono

serio. Se prohibía cantar sin preparación o de memoria. Se debían evitar las canciones recibidas desde los teatros porque perturbaban la atención de los fieles.

Para reprimir los abusos, la Sagrada Congregación de Ritos propuso a través de este reglamento que cada Iglesia poseyera su repertorio, de manera que los cantantes y músicos pudieran prepararse para las funciones con anticipación. Las ediciones debían ser las autorizadas por los ordinarios. No obstante, si en alguna Iglesia querían seleccionar las mejores obras de música sacra editadas antes o después, o incluso optar por una casa editorial diferente, podían hacerlo siguiendo los estatutos de la Santa Sede, cuyo catálogo debía suponerse una propuesta, no una imposición. Se podía permitir otro repertorio distinto recomendando como una opción la contribución que pudieran hacer las Sociedades de Santa Cecilia establecidas en cada diócesis, en cuya cabeza estaría un perito bajo las órdenes directas del obispo. Las obras nuevas debían ser examinadas por la Sociedad de Santa Cecilia y por el inspector diocesano. Si eran dignas del culto, serían inmediatamente reconocidas y aprobadas por el obispo. Los maestros de coro y los organistas debían garantizar que todas las piezas interpretadas estuviesen de acuerdo con las reglas y que su ejecución fuese la mejor posible. Las modificaciones aportadas para la revisión de la Sociedad de Santa Cecilia y aprobadas por el obispo serían enviadas a cada sacerdote o rector de Iglesia, que debía hacerlas cumplir, existiendo penas para los infractores.

Por su parte, la Sociedad de Santa Cecilia debía estar compuesta por eclesiásticos y laicos instruidos en el arte musical y animados por el mejor espíritu cristiano. Sin embargo, el inspector diocesano debía ser un clérigo y su nominación recaía exclusivamente sobre el ordinario de la diócesis. Finalmente, los obispos debían ocuparse de fundar nuevas escuelas de música sacra y perfeccionar las ya existentes. Esto debía estar dirigido a los Institutos Católicos y a los Seminarios⁷⁵.

La Sagrada Congregación de Ritos publicó un nuevo reglamento para la música el 21 de julio de 1894. A través de una carta circular sus integrantes explicaron que a pesar de las “muchas y sabias normas para esta importante parte de la liturgia eclesiástica” dadas diez años antes, hubo múltiples inconvenientes que causaron su incumplimiento en la mayor parte de las diócesis de Italia. Por ello, el papa León XIII (1878-1903), tras consultar con expertos en la materia provenientes de todo el país, ordenó modificar dicho estatuto para que fuese cumplido de mejor forma.

⁷⁵ *Ibidem*. pp. 105-112.

Dichos obstáculos habrían tenido relación con la hostilidad que levantaban en ciertos ambientes romanos las actividades de las organizaciones cecilianas, sospechosas de connivencia con el mundo alemán. Por otro lado, estaban las disparidades en materia musical entre diócesis, que terminaron por doblegar el ímpetu de los reformadores porque hicieron imposible aplicar el programa⁷⁶.

El nuevo reglamento fue organizado en dos secciones: una relativa a la composición y ejecución de la música sacra, y otra con instrucciones para promover su estudio e impedir su omisión. En la primera, se estableció que todas las composiciones musicales que tenían una correspondencia religiosa entre el rito y las palabras movía a la devoción de los fieles, siendo por este solo hecho dignas de la casa de Dios. Y esta era la condición intrínseca del canto gregoriano, adoptado en los libros litúrgicos. Por su parte, se consentía que el canto polifónico interviniese en las funciones en el caso que poseyera las características antes dichas (relación entre música-palabras-rito), siendo un buen modelo la obra de Palestrina. En tanto, en el género *cromático*, concepto que usaban para referirse a la música moderna, concedían entrar a la liturgia las obras legadas por la escuela romana, que había sido juzgada muchas veces por la autoridad competente como verdaderamente sagrada. No obstante, advertían que una pieza podía volverse inapropiada solamente a causa de una mala ejecución, por lo cual, aconsejaban remitirse exclusivamente al canto gregoriano en las funciones litúrgicas.

En cuanto a la música figurada para órgano, ésta debía ser ligada, armónica y grave, muy especialmente en los preludios e interludios (al igual que el resto de instrumentos). Su función estaba limitada a sostener el canto. Respecto al idioma, este reglamento es interesante puesto que diferencia entre las funciones solemnes estrictamente litúrgicas y paralitúrgicas, ordenando para las primeras el uso del latín, mientras para las segundas, aceptaba la lengua vulgar siempre que los textos fuesen tomados de composiciones devotas y previamente aprobadas. El texto debía respetarse en su orden, sin omitir, cortar o cambiar de lugar las palabras. Del mismo modo, quedaba proscrito dividir los versículos unidos entre sí. Condenó severamente el uso de música vocal o instrumental con reminiscencias profanas, especialmente aquellas venidas desde el teatro y prohibió, finalmente, que los organistas improvisaran “a

⁷⁶ GARBINI, Luigi. *Breve Historia de la Música Sacra*. Traducción: Pepa Linares. Madrid: Alianza Música. 2009. p. 348.

fantasía” si es que no sabían hacerlo convenientemente, o sea, obedeciendo las reglas musicales y litúrgicas.

En la segunda parte, sobre instrucciones para promover el estudio de la música sagrada y evitar los abusos, este reglamento advertía que los obispos debían dar prescripciones permanentemente ajustándose a este reglamento. Los seglares podían intervenir pero bajo la vigilancia de los primeros. No se podía convocar a reuniones o congresos, ni imprimir periódicos de música sagrada sin la autorización del ordinario. Tampoco se podía discutir ni uno solo de estos artículos, aunque sí sobre otros aspectos de la música, cuidando de tener presente que ninguno se erigiese como maestro o juez de los demás. Los prelados debían velar porque todos los clérigos estudiaran canto gregoriano y figurado, tal como se encontraba en los libros aprobados por la Santa Sede. Los demás géneros no eran de estudio obligado. Debían también vigilar que los párrocos y rectores de las Iglesias no permitiesen que se interpretase música contraria a dichas disposiciones. Finalmente, se indicaba que con la publicación de este reglamento quedaba abolida la validez de cualquier otro publicado con anterioridad⁷⁷.

Efectivamente, este documento tuvo por característica la concisión y claridad en los puntos expuestos. Probablemente una de las fallas del anterior, de 1884, fuese que dejaba mucho espacio para la interpretación de sus normas o para introducir excepciones. Por ello los obispos cuidaron esta vez de señalar que no se podía discutir ninguno de los artículos.

Resulta interesante la participación del cardenal Giuseppe Sarto (1835-1914), futuro papa Pío X, en la revisión de la circular de 1884 y la publicación del documento de 1894. En julio de 1893, cuando Sarto se aprestaba a tomar posesión de la silla patriarcal de Venecia, solicitó a su ayudante, Angelo de Santi (1847-1922)⁷⁸, confeccionar una memoria para presentar a la Sagrada Congregación de Ritos⁷⁹. Se trató de una relación o “*Votum*” de sus escritos publicados en la revista *La Civiltà Cattolica*⁸⁰.

⁷⁷ OTAÑO, Nemesio. *La música religiosa... Op. cit.* pp. 77-81.

⁷⁸ Sacerdote jesuita que publicó en la revista *La Civiltà Cattolica* artículos relativos a la música sagrada desde el año 1887 hasta 1892, presentando en ellos diversos aspectos, como la historia, la estética o la crítica aplicada a la música litúrgica. LOVATO, Antonio. “Il movimento Ceciliano e la storiografia musicale in Italia. Il contributo di Angelo de Santi”, *Musica e Storia*. XIII/2. 2005. p. 258.

⁷⁹ COMBE, Pierre. *Histoire de la restauration du chant grégorien d'après des documents inédits*. Solesmes: Abadía de Solesmes. 1969. pp. 182-183.

⁸⁰ MISERACHS, Valentí. “El Motu Proprio ‘Tra le Solecitudini’ de San Pío X. Historia y contenidos”, *Phase*. XLIV/259, 2004. p. 15.

Este *Votum* estuvo compuesto por un estudio y el proyecto de un nuevo reglamento para la música sacra preparado por el presbítero Angelo de Santi, en parte con ideas de algunos monjes de Solesmes⁸¹. El artículo contenía las consideraciones generales sobre el rol de la Iglesia en materia de música religiosa, y observaciones particulares sobre los cambios deseables. El reglamento, por su parte, abarcaba instrucciones sobre la música sacra. De aquí devendría el Motu Proprio *Tra le Sollecitudine* de noviembre de 1903⁸². Pero este texto también fue el origen de una carta pastoral que Sarto envió al clero y los fieles de Venecia, donde era patriarca en 1895. En ella realizó una profunda crítica a la música teatral que se utilizaba en sus Iglesias, y al descuido y olvido del canto gregoriano y la polifonía. Disconforme con el afán que veía en aquéllas melodías de halagar los sentidos, se quejaba porque por ellas se transformaban las funciones en representaciones profanas que trasmutaban la iglesia en teatro⁸³.

De esta manera, en los reglamentos de 1884, 1894 y el *Votum*, se fundó la base desde la que surgiría pocos años después el documento más importante en torno a la música sagrada dentro del proceso de su reforma: el Motu Proprio *Tra le Sollecitudine*, que fue, en efecto, publicado al poco tiempo que Pío X fue elevado a la silla pontificia.

Como hemos visto, esta obra no fue novedosa por su contenido, ya que la mayor parte de sus prescripciones habían sido tratadas en varios de los reglamentos anteriores. La diferencia estuvo en que Pío X aseguró que tuvieran un alto impacto y alcanzaran una amplia extensión al hacerlas válidas para toda la Iglesia Católica universal⁸⁴.

El Motu Proprio de 1903, al igual que en el caso de gran parte de la documentación sobre música sacra, fue pensado originalmente para Italia, razón por la cual el papa Pío X lo escribió en italiano. Por esto es comúnmente conocido por su nombre *Tra le Sollecitudini*, y no en latín, *Inter Sollicitudines*. Una vez que decidió hacerlo universal, se realizó su traducción al latín⁸⁵. Esto sucedió el 8 de enero de 1904, cuando la Sagrada Congregación de Ritos lo dio a conocer como una ley que afectaba a

⁸¹ COMBE, Pierre. *Histoire de la restauration...* Op. cit. p. 183.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ MISERACHS, Valentí. “El Motu Proprio...”, Op. cit. p. 12.

⁸⁴ SERRANO, P. L. *Música religiosa o Comentario Teórico Práctico del Motu Proprio*. Barcelona: Gustavo Gili Editor. 1906. p. 32. Este aspecto ha sido destacado también por NAGORE, María. “Tradición y renovación en el movimiento de reforma de la música religiosa anterior al *Motu Proprio*”, *Revista de Musicología*. XXVII/1. 2004. p. 212.

⁸⁵ MISERACHS, Valentí. “La polifonía clásica, punto cardinal de la reforma del Motu Proprio de San Pío X”, *Revista de Musicología*. XXVII/1, 2004. p. 259.

todo el mundo católico, revocando al mismo tiempo todos los privilegios que fuesen en su contra⁸⁶.

El Motu Proprio *Tra le Sollecitudini* se compuso de 29 artículos, antes de los cuales se aprecia un extenso exordio en el que Pío X destacó su misión de procurar el decoro en la casa de Dios, explicando que no abordaría todos los tipos de abusos que ocurrían en la Iglesia, sino que dedicaría su atención a uno de los más generales, difíciles de desarraigar y que debía ser deplorado: los que afectaban al canto y a la música sagrada⁸⁷. Entre las razones que dificultaban conservar la música sacra dentro de sus límites estaban, entre otras, su propia naturaleza, que el papa creía de suyo fluctuante y cambiante; los gustos y costumbres a través del tiempo; la influencia del arte profano en el sagrado; el placer producido por la música; y los prejuicios. Él vislumbraba una tendencia obstinada por apartar a la música sacra de su fin. Al mismo tiempo, reconocía la acción de las sociedades que, bajo la aprobación pontificia - aludiendo directamente a las cecilianas de Alemania e Italia, entre otras- habían actuado en favor de su restablecimiento. Tras esto, dio a conocer su objetivo principal para la restitución de la música sacra: retornar al verdadero espíritu cristiano y conservarlo en todos los fieles, así como proveer la santidad del templo donde se desarrollaban los eventos sagrados y se elevaba la oración. Entregó, por tanto, esta instrucción como *Código Jurídico de la Música Sagrada* a la que impuso fuerza de ley.

Dentro de sus *Principios generales*, explicó que la música como parte integrante de la liturgia tendía a su mismo fin, que era glorificar a Dios y santificar a los fieles. Su oficio consistía en revestir el texto litúrgico de melodías adecuadas para darle mayor eficacia. Por esta razón, la música también debía tener las características de la liturgia en cuanto a la santidad, la bondad de formas y la universalidad. Santidad, porque excluía todo lo profano; bondad de formas, porque debía tratarse de un arte verdadero; y universalidad, porque los fieles de todas las naciones debían tener impresiones buenas al escucharla.

Respecto a los géneros, el más propio era el canto gregoriano, que debía restablecerse en las funciones, seguido por la polifonía clásica que compartía cualidades con el canto gregoriano de igual modo, especialmente la tributaria de la escuela romana del siglo XVI cuya figura máxima fue Palestrina. El papa Sarto también admitió a la

⁸⁶ PONS, André. *Droit ecclésiastique et Musique sacrée. T. IV. La Restauration...* Op. cit. p. 126.

⁸⁷ Existen numerosas transcripciones de este documento. En este caso estamos utilizando OTAÑO, Nemesio. *La música religiosa...* Op. cit. pp. 82-98.

música moderna para el caso de las composiciones que gozaran de bondad, seriedad y gravedad. Pero como ésta era más propiamente profana, debía cuidarse que la que se aceptara en las Iglesias no tuviera reminiscencias teatrales, el género menos adecuado.

El idioma fijado era el latín, prohibiéndose el uso de la lengua vulgar. Los textos continuaban siendo los que estaban determinados en los escritos anteriores, sin alterarlos de ninguna forma ni cambiarlos por otros de elección privada. Se permitía cantar un motete al Santísimo Sacramento después del *Benedictus* en las misas solemnes, según era la costumbre, al igual que tras el ofertorio, utilizando las palabras previamente sancionadas. El texto litúrgico debía aparecer tal y como estaba en los libros.

Sobre la forma externa de las composiciones sagradas, ésta era la que la tradición había dado tanto en la misa como en el oficio. Las partes como *Kyrie*, *Gloria* y *Credo* debían conservar la unidad de la composición, sin estar permitido separar su texto en partes separadas. Podía permitirse que los salmos se pusieran completos en música siempre que conservaran la forma de la salmodia. Lo que se excluía era los llamados salmos de concierto. En los himnos debía conservarse la forma tradicional. Las antífonas de Vísperas debían cantarse con la melodía gregoriana que les era propia.

La música sagrada debía ser principalmente coral, excluyendo o dejando en un segundo plano las partes solistas. Además, por tratarse de un oficio litúrgico se precisaba que los cantores fueran varones, quedando vedada la participación de mujeres. Las voces de tiples y contraltos estaban restringidas a los niños. Los integrantes de los coros debían ser hombres piadosos y rectos, que vistieran el hábito talar y no estuvieran a la vista de los fieles.

Sobre el órgano y otros instrumentos, se permitió su uso, especialmente del primero como acompañamiento del canto. Para los demás, había que ceñirse a lo ordenado en el *Caeremoniale Episcoporum*. Quedaba proscrito hacer preludios largos o interrumpir el canto con interludios, así como el uso del piano y de todos los instrumentos estrepitosos, como el tambor y los platillos. El acompañamiento por bandas se vedaba también, y solamente en casos muy específicos y previamente autorizados podían participar en las ceremonias los instrumentos de viento. La única excepción estuvo en las procesiones fuera de la Iglesia, en que, eso sí, les estaba prohibido interpretar piezas profanas.

Respecto a la extensión de la música religiosa, ésta no debía forzar la prolongación del oficio, ni que el celebrante esperara más de la cuenta en el altar, puesto que la música era una parte de la liturgia, su humilde sierva.

Entre los medios principales que consideró el papa Pío X para hacer cumplir estos preceptos estaba la fundación de comisiones que vigilaran que las obras se ajustaran a lo establecido, tanto la composición como su modo de ejecución. Asimismo, ordenó que los seminaristas se formaran en canto sagrado y se promoviera la formación de *Scholae cantorum* para la ejecución de la polifonía. Éstas debían restablecerse igualmente en las Iglesias. Por ello, mandó fundar y sostener las escuelas de música sagrada. De la misma manera, recomendó a todos los involucrados -maestros de capilla, cantores, sacerdotes, superiores de seminarios, de institutos eclesiásticos y de comunidades religiosas, canónigos de colegiadas y catedrales y a los ordinarios diocesanos-, que favorecieran estas reformas⁸⁸.

Con ocasión de la conmemoración de los 25 años del Motu Proprio *Tra le Sollecitudini*, el papa Pío XI (1922-1939) publicó la carta encíclica *Divini cultus sanctitatem* el 20 de diciembre del año 1928. La acción de este pontífice en materia musical se enfocó en reafirmar las normas contenidas en dicho código jurídico. El Motu Proprio demandó la creación de escuelas e institutos de música sagrada que Pío XI tomó como una prioridad⁸⁹. Luego de señalar que la liturgia estaba destinada a proteger la santidad del culto divino y promover la santificación de las almas, este papa evocó las grandes líneas de la reforma de Pío X, destacando los logros y avances en los lugares donde se aplicó conforme a la norma. En cambio, lamentó las negligencias cometidas en su adaptación en otros lugares. En su constitución recordó las prescripciones y reglas dadas por sus predecesores, y añadió nuevos elementos basados en la experiencia y los deseos expresados en diversos congresos sobre música⁹⁰.

Dirigiéndose a los obispos y ordinarios, por tratarse de quienes debían cuidar la liturgia y las artes sagradas en el templo, ordenó: que todos los aspirantes al sacerdocio fuesen instruidos en canto gregoriano y música sagrada desde los primeros años -para ello, tanto en los Seminarios como en los Institutos de Educación Eclesiástica debían impartirse lecciones o ejecuciones de dichos géneros frecuentemente-; que los

⁸⁸ *Ibidem*. pp. 82-98.

⁸⁹ PONS, André. *Droit ecclésiastique et Musique sacrée. T. V. Le perfectionnement du Code juridique de la Musique sacrée*. Suiza: Editions de l'Oeuvre St.-Augustin, 1961. p. 29.

⁹⁰ OTAÑO, Nemesio. *La música religiosa... Op. cit.* p. 34.

encargados de las basílicas, catedrales, colegiatas o conventuales religiosas restaurasen el oficio coral según las prescripciones de la Iglesia -no solamente en cuanto a rezar siempre el oficio divino sino también en cuanto al canto de la salmodia, atendiendo a la precisión de los tonos y cadencias medias y finales, a las pausas, y el acuerdo entre la recitación de los versículos salmódicos y las estrofas de los himnos-; que existiese una persona encargada de velar por la observancia de las leyes litúrgicas y del canto coral, que corrigiese en la práctica los defectos del conjunto en general y de cada uno de sus componentes en particular; que todos los que estaban obligados a la actividad coral conocieran el canto gregoriano que había sido restituido según los códices antiguos al menos en la medida de lo conveniente, ciñéndose a la edición auténtica dada por la Santa Sede; que se restaurasen las capillas musicales dedicadas a la polifonía sacra, especialmente donde la mayor frecuencia y esplendor del culto divino exigiese mayor participación de cantores; que se fundaran escolanías de niños tanto en las Iglesias mayores y catedrales como en las menores y parroquiales, cuya enseñanza estuviera en manos de los maestros de capilla, y se integrara a los niños a los coros polifónicos para interpretar la voz de soprano o cantus.

Pío XI recordó que el ideal de música sagrada era la voz sola, del clero y de los cantores del pueblo. Sin embargo, consideró que como instrumento musical tradicional, el órgano era digno de estar en los servicios litúrgicos y acompañar el canto. Debía cuidarse, eso sí, de las sonoridades introducidas por las modificaciones hechas por algunos constructores, así como también de la audacia de ciertos organistas. Los sonos del órgano tenían que ajustarse a la majestad del lugar y a los ritos. El pueblo debía tomar parte activa en la ejecución del canto gregoriano, alternando su voz con la del celebrante o la *Schola cantorum*. De este modo, el papa insistió en la idea de Pío X en cuanto a la participación de los fieles en la liturgia, para evitar que éstos estuviesen como espectadores mudos, sin responder ni siquiera a las oraciones más comunes en lengua litúrgica o vulgar. Para ello, ambos cleros bajo la guía de los obispos debían fomentar la educación litúrgico-musical del pueblo, encargándose esto especialmente a congregaciones piadosas y asociaciones católicas. De esta forma, se volvió más necesaria la fundación de *Scholae cantorum* e Institutos de Música Sagrada como la instaurada en 1910 en Roma por San Pío X⁹¹.

⁹¹ PONS, André. *Droit ecclésiastique et Musique sacrée. T. V. Le perfectionnement... Op. cit.* pp. 38-43.

Aunque se encuentra fuera de nuestro marco temporal, mencionaremos brevemente las características de las encíclicas *Mediator Dei* (1947), *Musicae sacrae Disciplina* (1955), y *De Musica Sacra* (1958).

La encíclica *Mediator Dei et Hominum* fue dada por el papa Pío XII (1939-1958) el 20 de noviembre de 1947⁹². Entre sus motivaciones estuvo el enfrentamiento entre partidarios y detractores del movimiento litúrgico, sobre todo en el centro de Europa. En ella propuso una visión más teológica de la liturgia señalando la necesidad de llevar a los fieles a la participación interna y externa sobre todo en la eucaristía⁹³. La liturgia podía adaptarse a las circunstancias y exigencias que se presentaran con el tiempo y acomodarse a ellas. Sin embargo, esto no era excusa para introducir nuevas costumbres o hacer renacer ritos desusados que no estuvieran de acuerdo con las rúbricas, citando como ejemplo el uso de la lengua vulgar⁹⁴. Reiteró la orden emanada por su antecesor Pío XI en cuanto a que debía restablecerse el canto gregoriano entre los fieles, de modo que éstos tuviesen una participación más activa en el culto y pudieran estar profundamente compenetrados con la liturgia⁹⁵.

Una de las cosas singulares de esta encíclica es que Pío XII no excluyó la música y el canto modernos del culto, al contrario, animó a que fuese utilizado siempre que no tuviera ningún elemento profano, al igual que el canto popular religioso, que podía servir para encender la fe y la piedad del pueblo cristiano⁹⁶. Esto es interesante por cuanto fue la primera vez que un pontífice reconoció en estos géneros cualidades que antes habían estado reservadas exclusivamente al canto gregoriano y a la polifonía sacra.

Pío XII volvió a publicar un documento importantísimo en materia de música sacra el 25 de diciembre de 1955. Se trató de la encíclica *Musicae sacrae disciplina*. En ella se valoró especialmente la aportación que podía hacer el canto religioso en lengua vulgar, por la sencillez con que se aprendía y cuyo mensaje podía llegar más eficazmente a las almas, ofreciendo un deleite puro y casto. Éste podía ser utilizado solamente con permiso del ordinario en las misas solemnes, en tanto en las rezadas, el

⁹² Una traducción al español se encuentra en GUERRERO, Fernando (Ed.). *El magisterio pontificio contemporáneo*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos. 1991. pp. 631-680.

⁹³ LÓPEZ MARTÍN, Julián. "Pío XII *Mediator Dei et Hominum*. Encíclica sobre la liturgia (20-XI-1947)", *El magisterio pontificio contemporáneo*. (Fernando Guerrero, Editor). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos. 1991. p. 630.

⁹⁴ GUERRERO, Fernando (Ed.). *El magisterio pontificio... Op. cit.* p. 647.

⁹⁵ *Ibidem.* p. 676.

⁹⁶ *Ibidem.* p. 677.

propio pontífice instaba a su uso para que por él, los fieles se involucraran en el canto. Lo mismo en las funciones no estrictamente religiosas. En conformidad con los documentos anteriores, se reiteraba que la música sacra debía ser *santa, verdaderamente artística, y universal*. La polifonía seguía conservando un sitio preferencial dentro del culto, advirtiéndose eso sí, que se vigilasen las composiciones para que no entrasen aquellas que por una modulación exuberante oscureciera las palabras de la liturgia, interrumpiese la acción del rito divino o sobrepasara la pericia y práctica de los cantores. Sobre los instrumentos musicales, se consideró al órgano, pero también el violín y los instrumentos de arco, por su capacidad de expresar sentimientos.

Como medios prácticos, el papa Pío XII mantuvo la orden de instituir *Scholae Cantorum* en las iglesias grandes, catedrales, y colegiadas. Donde no fuese posible contar con la suficiente cantidad de niños cantores, el papa permitió la participación de mujeres en el canto litúrgico, siempre que se ubicaran fuera del presbiterio y estuvieran completamente separadas de los hombres. Todos los aspirantes al sacerdocio debían contar con una acabada formación musical⁹⁷.

Finalmente, el último documento que consideraremos en esta síntesis es *De musica sacra*, del 3 de septiembre de 1958, dado por la Sagrada Congregación de Ritos. Éste vino a ser un compendio de toda la doctrina que la Iglesia había dictado en esta materia. Las razones de su publicación fueron variadas. El papa Pío XII había enseñado en la Encíclica *Mediator Dei* que el culto de la Iglesia era un organismo vivo que crecía adaptándose al tiempo aunque preservando la integridad de su doctrina⁹⁸. Por tanto, el objetivo, al igual que el de toda instrucción emanada por la Santa Sede, era recordar y aplicar lo ya estipulado, comentar e interpretar e incluso ampliar una legislación existente y tomar medidas para asegurar su aplicación⁹⁹.

En este texto la noción de música sacra se extendió al canto gregoriano, la polifonía sacra, la música sacra moderna, la música sacra para órgano, el canto popular religioso y la música religiosa. Por supuesto la preeminencia era para el canto gregoriano y en segundo lugar la polifonía sacra. La música sacra moderna podía entrar en los actos litúrgicos si respondía a la dignidad, gravedad y santidad, y siempre que una *Schola* pudiera ejecutar esta música artísticamente. Los cantos populares religiosos

⁹⁷ SANTA SEDE http://www.vatican.va/holy_father/pius_xii/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_25121955_musicae-sacrae_sp.html Visitado 18 de Noviembre de 2013.

⁹⁸ PONS, André. *Droit ecclésiastique et Musique sacrée. T. V. Le perfectionnement... Op. cit.* p. 190.

⁹⁹ *Ibidem.* p. 192.

podían ser libremente empleados en los ejercicios piadosos pero no en los actos litúrgicos. La música religiosa se descartaba completamente de la liturgia. Podía ser admitida en los ejercicios piadosos. El texto litúrgico debía ser respetado íntegramente, sin cambiar su orden, omitir palabras o repetirlas demasiado. En la polifonía y la música moderna, el texto debía ser completamente comprensible. Se mantuvo el latín como lengua litúrgica, pero en las misas rezadas los fieles podían añadir oraciones o cánticos en lengua vulgar según las costumbres locales y fuera de la acción ritual directa.

Sobre los libros de canto litúrgico, el documento señala que el canto gregoriano auténtico era el que estaba recogido en las ediciones “tipo” Vaticanas o que hubiesen sido aprobadas por la Sagrada Congregación de Ritos para una Iglesia particular. Sobre los instrumentos, el órgano clásico o de tuberías seguía siendo el principal y solemne instrumento para la música litúrgica latina. También se admitía el harmonium. El órgano electrónico podía ser aceptado provisoriamente en los actos litúrgicos si es que no podía adquirirse uno de otro tipo, siendo necesaria una autorización explícita del ordinario.

En los días de mayor solemnidad se toleraban otros instrumentos además del órgano, especialmente de cuerda, pero evitando los sonidos de la música profana. El director de la orquesta, el organista y los músicos debían estar bien familiarizados con las leyes de la música sacra. Los ordinarios de los lugares, por intermedio de las Comisiones Diocesanas de Música Sacra, debían velar porque se cumpliera lo estipulado. Los aparatos automáticos, como el gramófono o la radio, estaban absolutamente prohibidos tanto en las acciones litúrgicas como en los ejercicios piadosos.

Todas las personas que tomaban parte en la música sacra, como los compositores, organistas, maestros de coro, cantores y músicos, debían ser fieles ejemplos de vida cristiana. En cuanto a la participación femenina, ella podían formar coros mixtos o solamente de niñas o mujeres, pero debían colocarse en un lugar conveniente, fuera del recinto del coro. Los hombres debían estar separados de las damas o mujeres jóvenes.

Se recomendaba que los organistas, maestros de coro, cantores, músicos y otros, realizaran sus servicios sin retribución, solamente por amor a Dios, en un espíritu de piedad y religión. Si no podían hacerlo gratuitamente, se dejaba a la justicia cristiana, la caridad, que los superiores eclesiásticos les asignaran una justa retribución en

conformidad con las leyes civiles. En este caso, era conveniente que los ordinarios, después de atender a la Comisión de Música Sacra, establecieran un baremo fijo del salario a pagar para toda la diócesis.

Los seminaristas debían recibir una formación completa y sólida en ambos aspectos. Se recomendaba que en cada diócesis existiese una escuela de canto y de órgano, para formar a los organistas, los maestros de coro, los cantores y los músicos, y donde fuese más apropiado, erigir un Instituto.

Se reiteró la necesidad de fundar una comisión especial de música sacra. Sus miembros podían ser sacerdotes o laicos y debían ser nombrados por el Ordinario del lugar¹⁰⁰.

Tabla 1 Legislación de la Santa Sede sobre música sacra 1884-1928

	Circular de la Sagrada Congregación de Ritos (1884)	Reglamento de la Sagrada Congregación de Ritos (1894)	Motu Proprio <i>Tra le Sollecitudine</i> (1903)	<i>Divini cultus sanctitatem</i> (1928)
Cualidades esperadas	La música vocal figurada debe tener carácter piadoso y grave, de acuerdo a la expresión de la alabanza	Mueve a la devoción y es digna de la casa de Dios Música para órgano: ligada, armónica y grave	Santidad, Bondad de formas y Universalidad	Santidad, Bondad de formas y Universalidad
Música resistida	La que por su inspiración u origen distraiga, especialmente la teatral	La música profana de inspiración teatral	Se prohíbe el género teatral	Se prohíbe el género teatral
Géneros	Canto gregoriano Canto polifónico	Canto gregoriano Canto polifónico Música moderna	Canto gregoriano Polifonía clásica Música moderna (con restricciones)	Canto gregoriano Canto polifónico
Forma	Respetar la forma de la oración. No omitir, cambiar, separar o repetir sin razón.	No dividir los versículos entrelazados entre sí.	Mantener la unidad de la composición	Mantener la unidad de la composición
Texto	De las Sagradas Escrituras, el Breviario, el Misal Romano, los	De las Sagradas Escrituras, el Breviario, el Misal Romano, los Himnos	De los libros litúrgicos.	Remitirse al canto gregoriano restituido

¹⁰⁰ PONS, André. *Droit ecclésiastique et Musique sacrée. T. V. Le perfectionnement... Op. cit.* pp. 193-271.

	Himnos de Santo Tomás y otros himnos y oraciones aprobadas por la Iglesia	de Santo Tomás y otros himnos y oraciones aprobadas por la Iglesia		según los códices antiguos y dado en la Edición Auténtica
Idioma	Latín	Latín Se permite la lengua vulgar en las funciones no litúrgicas si su texto ha sido aprobado.	Latín Se prohíbe la lengua vulgar en las funciones litúrgicas Excepto el canto de un motete al Santísimo sacramento después del Benedictus de la misa solemne, y entre el ofertorio y el prefacio, con palabras aprobadas por la Iglesia.	
Extensión			La música debe adecuarse a la liturgia y no al revés.	
Cantores		Seglares pueden actuar bajo vigilancia y previa autorización	Solistas prohibidos Prohibido el canto femenino Deben ser hombres de piedad y probidad de vida	Restaurar el oficio coral
Instrumentos	Prohibidos: timbales, cajas, tambores y otros, el pianoforte. Los instrumentos usados por el pueblo de Israel para acompañar las alabanzas, como trompetas, flautas, timbales y otros, se permitían siempre que se utilizaran con moderación y habilidad	Prohibidos: tambor, los instrumentos de cobre, el címbalo, las trompetas, las flautas y los instrumentos circulares. Los instrumentos usados por los hebreos para alabar se permitían siempre que se tocaran con arte y con un tono serio	Órgano Se prohíbe el piano, el tambor, el chinesco, los platillos y otros semejantes. Las bandas de música no pueden tocar en la Iglesia	Órgano La orquesta no es la más a propósito para la música sagrada, pues debe destacar la voz
Medios principales	Que cada Iglesia forme su repertorio Fundación de Sociedad de Santa Cecilia que debía estar compuesta por eclesiásticos y laicos instruidos en el arte musical y animados por el	Prohibido formar juntas y celebrar congresos sin autorización Prohibido publicar periódicos de música sagrada sin el imprimatur del ordinario	Formación de comisiones especiales Estudio del canto gregoriano en los seminarios e institutos eclesiásticos Fundación de	Restaurar las capillas musicales Fundar escolanías Instruir a los seminaristas Que los coros

	mejor espíritu cristiano	Prohibido discutir este reglamento Los ordinarios vigilarán a los rectores y párrocos	Scholae Cantorum Fundación de Escuelas de Música Sagrada	cuenten con un perito que corrija y vigile Instruir musicalmente al pueblo
--	--------------------------	--	---	---

El proceso de reforma de la música sacra iniciado en la Santa Sede recibiría enormes influencias por parte de dos corrientes interesadas en la restitución del canto sagrado: el Cecilianismo y el movimiento litúrgico. Éstas realizarían importantes aportaciones en materia teórica y editorial. Sus trabajos terminarían definiendo dos líneas distintas de acercamiento al proceso de recuperación de la música sacra antigua, como veremos a continuación.

1. 3 El “Cecilianismo” y el retorno a la música del pasado

Mientras en la Santa Sede se configuraba el movimiento de reforma de la música sacra mediante la refundación de la Sociedad de Santa Cecilia y, particularmente, por el trabajo del compositor Gaspare Spontini, en Alemania se vivía un proceso similar, gestado desde las primeras décadas del siglo XIX y que había sido motivado por diversos factores, como la inquietud por popularizar los antiguos cantos de la Iglesia, y/o la secularización del arte eclesiástico, acusada por muchos músicos de la Alemania católica. En este contexto se organizaron variados conciertos y los compositores comenzaron a escribir de una forma que entendieron como “más devocional”¹⁰¹.

Hubo dos centros importantes: Munich y Regensburg¹⁰². En Munich se encontraba como organista Johann Kaspar Ett (1788-1847) y como maestro Johann Kaspar Aiblinger (1779-1867), ambos miembros de la “Alianza ceciliana de músicos de la corte”, comprometida con la revivificación del verdadero estilo eclesiástico. Ett protagonizó un evento estelar con la ejecución del *Miserere* de Gregorio Allegri (1582-1652) el Viernes Santo de 1816¹⁰³. Por ésta se lo ha señalado como el iniciador del

¹⁰¹ DALY, Kieran Anthony. *Catholic Church Music in Ireland, 1878-1903. The Cecilian Reform Movement*. Irlanda: Four Courts Press. 1995. p. 8.

¹⁰² GARRAT, James. *Palestrina and the German Romantic imagination*. Cambridge: Cambridge University Press. 2002. p. 141.

¹⁰³ *Ibidem*. p. 136.

resurgimiento del arte antiguo italiano. Esta afirmación ha sido discutida, sin embargo, por estudiosos como James Garrat, quien sostiene que se ha exagerado el impacto de este hecho, por cuanto en el norte de Alemania su interpretación era frecuente¹⁰⁴. Quizás haya tenido un significado mucho mayor en el sur de Alemania, por el redescubrimiento de la música antigua que estaba efectuando la Iglesia Católica, lo que no implica asignarlo como punto crucial de una recuperación que en realidad no habría sido tal. Johan Kaspar Ett había puesto su atención en las obras de los siglos XVI y XVII presentándolas en su capilla en la Iglesia de San Miguel de Munich, siendo la interpretación de esta pieza de Allegri la primera ejecución artística de orientación historicista en esta región¹⁰⁵.

Paralelamente, en la ciudad de Regensburg, el mal estado de la capilla de su Catedral hacia la década de 1820 llevó a reemplazar el repertorio tradicional por trabajos históricos que ejemplificaran el verdadero estilo de la Iglesia¹⁰⁶. No obstante, una década más tarde estas piezas habían sido sacadas totalmente de la programación. El desafío práctico de reformar la música de la Catedral motivó la actividad de Karl Proske.

Karl Proske (1794-1861), de profesión médico, recibió el presbiteriado de manos del Obispo Auxiliar de Ratisbona¹⁰⁷, Johann Michael Sailer (1751-1832) en 1826¹⁰⁸. En el contexto de la música eclesiástica, Proske ofreció como solución al problema que se había suscitado la adquisición y publicación de música antigua¹⁰⁹, por cuyo fin él mismo se introdujo en el estudio de los archivos italianos y alemanes. Entre 1834 y 1838 ya había hecho tres viajes a Italia para buscar música antigua en bibliotecas, archivos, y tiendas de libros usados¹¹⁰, visitando ciudades tales como Roma, Florencia, Pistoia, Bolonia y Venecia. De este modo formó una completa y extensa biblioteca que al morir legó a la diócesis de Ratisbona. Su trabajo se enfocó en transcribir las composiciones de los antiguos clásicos de los siglos XV, XVI y XVII¹¹¹.

¹⁰⁴ Ibidem.

¹⁰⁵ WEINMANN, Carlos. *Historia de la música sagrada*. Traducción: Francisco Pérez de Viñaspre. Valencia: Boletín de la Asociación Cecilianista Española. 1916. p. 99.

¹⁰⁶ GARRAT, James. *Palestrina... Op. cit.* p. 141.

¹⁰⁷ Regensburg y Ratisbona son los nombres de una misma ciudad.

¹⁰⁸ WEINMANN, Carlos. *Historia de la Música... Op. cit.* pp. 101-103.

¹⁰⁹ GARRAT, James. *Palestrina... Op. cit.* p. 141.

¹¹⁰ RUFF, Anthony. *Sacred music and liturgical reform. Treasures and transformations*. Chicago: Hillenbrand Books. 2007. p. 85.

¹¹¹ WEINMANN, Carlos. *Historia de la Música... Op. cit.* pp. 101-103.

En 1841 publicó en Regensburg su primera edición de una misa de Domenico Scarlatti, mientras en 1850 hizo lo propio con la *Missa Papae Marcelli* de Palestrina, considerando las seis voces del original, así como los arreglos de que fue objeto en los siglos XVI y XVII, para cuatro y ocho voces.

Fue en 1853 cuando vio la luz el primer volumen de su obra *Musica Divina*, que contenía diez misas y dos *Requiems* de compositores tales como Palestrina, Lassus, Victoria, Gabrielli, Hassler, y otros. El segundo, de 1855, constaba de 180 motetes de 34 compositores de los siglos XVI al XVIII, mientras el tercero, de 1859, integró salmos, magnificats, himnos del oficio latino y 30 antífonas marianas¹¹². En esta obra habría dejado impreso su manifiesto de reforma de la música sacra, que combinaba el historicismo romántico con las particularidades católicas. Quería restablecer lo que consideraba era la verdadera música católica en la liturgia, en lugar de los trabajos modernos que para él reflejaban la “atracción profana” de artistas ajenos a la Iglesia¹¹³.

Además de *Musica Divina*, en 1855 Proske publicó otra serie, titulada *Selectus Novus Missarum*, que consistió en misas de Palestrina y otros compositores. Su idea era proporcionar música que pudiera ser interpretada en las funciones sacras, no en las salas de concierto. Por ello había organizado su *Musica Divina* según estos principios, entregando en el primer volumen repertorio para el ordinario de la misa; en el segundo, para el propio; y en el tercero, música para el oficio o liturgia de las horas¹¹⁴.

Este interés por descubrir, interpretar y editar piezas musicales del pasado no fue exclusivo de los músicos de Alemania del Sur. En Italia también hubo al menos un editor, Pietro Alfieri, que publicó música de Palestrina, Victoria y Allegri en 1840. En tanto, en Francia ya se había iniciado la actividad de Alexandre Choron y el *Conservatoire de Musique Classique et Religieuse* en París, desde 1817, enfocado en la música de Bach y Palestrina¹¹⁵. Entonces, lo que sucedió en Alemania fue una mezcla de factores que consideraron la recuperación del repertorio antiguo así como la preocupación por la secularización de la música en el culto, el interés por la liturgia como punto de partida para la música sacra, el deseo de fortalecer la identidad católica en una sociedad secular y, por supuesto, el ánimo por mejorar el estado de la música en

¹¹² RUFF, Anthony. *Sacred music... Op. cit.* p. 85.

¹¹³ GARRAT, James. *Palestrina... Op. cit.* p. 141.

¹¹⁴ RUFF, Anthony. *Sacred music and liturgical reform... Op. cit.* pp. 85-86.

¹¹⁵ *Ibidem.* p. 86.

parroquias y catedrales¹¹⁶. Todas estas acciones sirvieron como base para la labor que emprendería a mediados del siglo XIX el sacerdote Franz Xaver Witt (1834-1888)¹¹⁷, conocida como “Cecilianismo”.

Ilustración 1 Franz Xaver Witt¹¹⁸



El “Cecilianismo” fue la corriente originada en Alemania a partir de la fundación, por dicho presbítero, de la Sociedad de Santa Cecilia en 1868, (*Allgemeine Deutsche Cäcilien-Verein*), surgida dentro de la estrategia del asociacionismo alemán como un mecanismo de defensa del catolicismo bávaro¹¹⁹. Ésta tomó como propósito restaurar la pureza de la música religiosa¹²⁰ promoviendo que la música sagrada se distinguiera de la profana, se adecuara a la majestad de los ritos, y tuviera como modelo constitutivo la música antigua, el *stile antico*, especialmente la polifonía de Palestrina.

¹¹⁶ *Ibidem*. p. 88.

¹¹⁷ Franz Xaver Witt fue ordenado sacerdote en 1856, y se desempeñó como profesor de canto gregoriano en el seminario de Ratisbona. Seguía los ideales de recuperación de la música antigua de Carl Proske. En 1865 publicó un folleto titulado “Estado actual de la música religiosa católica, particularmente en la Alta Baviera”, dirigido expresamente a sacerdotes, miembros del coro y amigos de la música sagrada. En 1866 publicó la revista “Hojas volantes para la música religiosa católica” y en 1868, la revista *Música Sagrada*. Ayudas para la reforma y promoción de la reforma de la música religiosa entre los católicos”. LÓPEZ-CALO, José. “Hilarión Eslava (1807-1878), precursor del Cecilianismo en España”, *Príncipe de Viana*. LXVII/238. 2006. p. 583.

¹¹⁸ Allgemeiner Cäcilien-Verband für Deutschland. <http://www.acv-deutschland.de/witt/> Visitado 17 de Diciembre de 2015.

¹¹⁹ GARBINI, Luigi. *Breve historia de la música... Op. cit.* p. 327.

¹²⁰ LÓPEZ-CALO, José. 1999. “Cecilianismo”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, Vol. 3, p. 459.

Ésta y el canto gregoriano fueron los dos géneros sacralizados, que se transformaron en la base de todo lo que se compusiese en adelante¹²¹.

El Cecilianismo se ha descrito como el movimiento contemporáneo más influyente en cuanto a la reforma de la música sacra¹²². Esta afirmación puede ser posible tomando en cuenta los medios por los cuales masificó sus postulados, beneficiando su extensión. Uno de ellos fue la prensa, a través de la publicación de periódicos especializados. Ya en 1865 Witt había expuesto su contenido de reforma de la música sacra en un panfleto sobre el estado de la música católica en Bavaria (*Der Zustand der katholischen Kirchenmusik zunächst in Altbayern*)¹²³ en el que definió los propósitos de su sociedad, que eran propagar la ejecución del canto gregoriano como la música de la iglesia; considerar también la música antigua vocal polifónica como digna del arte eclesiástico y litúrgico; y promover la música instrumental, en tanto correspondiese a las leyes de la iglesia y sirviera para apoyar el canto¹²⁴. Un año más tarde editó sus “Hojas volantes para la propagación de la música sagrada entre los católicos” (*Fliengende Blätter für Katholische Kirchenmusik*), dirigida a los maestros de las escuelas populares, los directores de coro, organistas y amantes de la música. Finalmente, en 1868 publicó la revista *Música sacra*, cuyo objetivo era contribuir a la reforma y propagación de la música eclesiástica entre los católicos¹²⁵.

Cuando Witt planteó la institución de su sociedad para la música sacra en un congreso católico celebrado en Bamberg, los objetivos propuestos estaban concentrados en: promover el canto gregoriano y los himnos vernáculos congregacionales; dignificar la ejecución en órgano, la música vocal polifónica antigua y moderna, y la música instrumental. Cuando la idea prosperó, los estatutos variaron levemente su lista de prioridades después de la fundación, enfocándose en introducir o promover: 1. El canto gregoriano; 2. La música vocal polifónica siempre que se correspondiese con las leyes litúrgicas y al espíritu de la Iglesia; 3. Los himnos congregacionales alemanes; 4. Dignificar la ejecución del órgano. La música instrumental podía ser incluida si la Iglesia la permitía y mantenía las formas litúrgicas, por lo que la Sociedad podía fomentarla como parte de la campaña por reformarla. Sin embargo, la lista final de

¹²¹ DUCHESNEAU, Claude. “Música sagrada, música de iglesia, música litúrgica: cambio de mentalidad”, *Cuadernos PHASE*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica. 28. 1989. p. 50.

¹²² GARRAT, James. *Palestrina... Op. cit.* p. 133.

¹²³ *Ibidem.* p. 145.

¹²⁴ RUFF, Anthony. *Sacred music and liturgical reform... Op. cit.* p. 88.

¹²⁵ WEINMANN, Carlos. *Historia de la música... Op. cit.* p. 106.

estatutos que aprobó el papa en 1870 a través del breve *Multum ad Commovendos Animos*, fue nuevamente algo diferente, al valorar preferentemente el cultivo del canto gregoriano en primer lugar, y la música vocal polifónica antigua o moderna, si se ajustaba a las leyes de la Iglesia; se tolerarían los himnos congregacionales cantados por devoción, solo en cuanto las leyes de la iglesia los permitiesen; y debían observarse las leyes de la Iglesia respecto al empleo del órgano y la tolerancia a otros instrumentos. Estas reglas debían implementarse gradualmente en todas las iglesias, especialmente las más pequeñas o localizadas en zonas rurales, para lograr llevar la música sacra a un mejor estado¹²⁶. Esto manifiesta que Witt fue ajustando los principios de la Sociedad porque le interesaba contar con el apoyo del papa, y/o porque necesitaba conseguir su validación dentro del escenario católico.

Tras su fundación, la sociedad ceciliana contó con el soporte de numerosos miembros que se adscribieron a ella con asombrosa rapidez. Sin duda, ellos simpatizaban con los ideales reformistas propuestos por Witt, pero también estaban influenciados por otros numerosos movimientos católicos que florecieron al sur de Alemania a partir de la década de 1840 como reflejo del espíritu activista del papa Pío IX (1846-1878) y su lucha contra los opositores al catolicismo. Las reformas de la sociedad ceciliana se relacionaron con el catolicismo dogmático del período.

Un aspecto que contribuyó a potenciar su popularidad, fue su rol en la preservación de la identidad cultural bávara durante su incorporación al *Reich* en 1871, y en afianzar los lazos entre bávaros y católicos austríacos en oposición a la realidad política del Imperio Germano. En este sentido, la función simbólica que había sido asignada por Proske a los compositores Palestrina y Lassus se extendió en los escritos de Witt, que representó a la música de Palestrina como la más perfecta forma de expresión artística católica, cuya supremacía estaba basada en haber sido escrita específicamente en el espíritu católico, siendo propiedad de la Iglesia. Lassus, por su parte, fue emblemático para la auto-afirmación bávara en la esfera cultural, pues aunque Witt nunca negó el país de origen de dicho compositor, se refería a él como “nuestro compatriota”, cuya grandeza se debía en gran parte a su trabajo en la corte de Munich, por el que se le consideraba verdaderamente bávaro¹²⁷.

¹²⁶ RUFF, Anthony. *Sacred music and liturgical reform...* Op. cit. pp. 89-90.

¹²⁷ GARRAT, James. *Palestrina...* Op. cit. pp. 145-146.

La propuesta de Witt fue rápidamente replicada en otros países de Europa, en que se fundaron organizaciones tendientes a la reforma de la música sacra. Este fue el caso de Holanda en 1868, Estados Unidos en 1873, Irlanda en 1876, Bélgica en 1880, Italia en 1905, y Hungría en 1897¹²⁸. En Estados Unidos, La Abadía de San Meinrad en Indiana fue una de las primeras en seguir la tradición musical de la escuela de Ratisbona. Pero los intentos formales por organizar una sociedad para la reforma de la música sacra en la Iglesia se realizaron en Cincinnati, Ohio, por Fr. Martin Henni, quien con el tiempo llegó a ser obispo en 1844, y arzobispo de Wisconsin en 1875. Él, junto a otro sacerdote, fundó una Escuela Normal Católica a la que se unió John Singenberger y Max Spiegler en abril de 1873. Un mes después se fundó una nueva Sociedad Americana de Santa Cecilia, y Singenberger creó además la revista *Caecilia* en 1874¹²⁹.

El cecilianismo enalteció al canto gregoriano como la forma verdadera y estrictamente litúrgica. No obstante, en la práctica mostró un interés mayor por la práctica coral polifónica, lo que explicaría el menor interés presentado en investigar más profundamente las fuentes del canto gregoriano, y la defensa que hicieron de la *Editio Medicea* a pesar de la evidencia presentada por estudios paleográficos interesantes en esa materia, como veremos posteriormente¹³⁰.

Witt resaltó también la liturgia coral, argumentando que el coro era un instrumento de la misa solemne. Ello hacía conveniente que sus miembros tuvieran formación en aspectos litúrgicos y teológicos, y pudieran ser capaces de tomar órdenes menores y la tonsura. Al no tener permitido esto, las mujeres debían quedar excluidas de participar en el coro. Y aunque la intervención de los fieles tenía cierta importancia en cuanto a responder en algunas partes de la misa, para Witt era mucho menos relevante que la acción del coro¹³¹.

El cecilianismo también se caracterizó por introducir el centralismo eclesiástico respecto a la música de la Iglesia en un momento en que aún no existían reglas universales para toda la institución. Avivó, a su vez, un movimiento legalista, por cuanto defendió que una de las causas del declive de la música sacra había sido el descuido a las normas y reglas eclesiásticas¹³². Para Witt la música era la forma de arte más perfecta porque conectaba más directamente al hombre con Dios y consideraba que

¹²⁸ RUFF, Anthony. *Sacred music and liturgical reform...* Op. cit. p. 91.

¹²⁹ HAYBURN, Robert. *Papal legislation...* Op. cit. pp. 129-130.

¹³⁰ RUFF, Anthony. *Sacred music and liturgical reform...* Op. cit. p. 97.

¹³¹ Ibidem. pp. 98-99.

¹³² Ibidem. p. 93.

ella era el medio más adecuado para mejorar la moral de las masas. Por esto buscó reformar y promover todos los aspectos de la música sagrada, incluyendo los cánticos en lengua vernácula¹³³.

Entre los medios prácticos para conseguir sus objetivos, Witt puso a disposición de los coros sacros composiciones musicales adaptadas según la línea del cecilianismo. En 1870, el mismo año en que el papa Pío IX aprobó los estatutos de la Sociedad, publicó el primer catálogo de música para el uso en los servicios de la Iglesia, el *Verein-Catalog*. En él se juzgó las composiciones antiguas y modernas de acuerdo a parámetros litúrgicos. Éstas habían sido inspeccionadas por el presidente de la sociedad y dos jueces escogidos, cuyos comentarios estaban incluidos¹³⁴. Un aspecto interesante es que las sanciones fueron redactadas en términos negativos (la mutilación del texto litúrgico, el uso de instrumentos de bronce a la manera de fanfarria, los extendidos solos vocales e instrumentales, etc.)¹³⁵. Y es que el cecilianismo alemán no abordó la cuestión de la calidad, sino que tendió a destacar la ausencia de características objetables más que la presencia de las estéticamente pendientes¹³⁶. En efecto, uno de los aspectos que reconocen inclusive los defensores de este movimiento, es que las composiciones contenidas en dicho catálogo no tenían en sí mismas valor artístico, sino más bien, un apego estricto a la liturgia. Esto se explica, por una parte, por la idea de que la buena música debía estar al alcance de todos, es decir, tanto de las catedrales como de las pequeñas iglesias donde no existiese un gran aparato musical, pudiendo celebrarse en ambas conforme a las normas de la liturgia¹³⁷. Pero también, porque desde un principio el cecilianismo de Witt subrayó que si bien el movimiento no excluía trabajos “artísticos”, este no era un factor preponderante debido a que la calidad por sí sola no garantizaba que las obras fuesen apropiadas para la liturgia¹³⁸.

Su ímpetu motivó a muchas personas a componer música -especialmente para las iglesias menores y no tanto para las catedrales-, la que fue impresa a pesar de sus pobres cualidades musicales. Lo más importante era que el texto estuviese completo y fuese diatónica y simple¹³⁹.

¹³³ GARRAT, James. *Palestrina... Op. cit.* p. 146.

¹³⁴ Ibidem. p. 174.

¹³⁵ GARRAT, James. *Palestrina... Op. cit.* p. 174.

¹³⁶ DYER, Joseph. “Roman Catholic Church Music”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan Publishers, Vol. 21. 2002.p. 561.

¹³⁷ WEINMANN, Carlos. *Historia de la música... Op. cit.* p. 110.

¹³⁸ GARRAT, James. *Palestrina... Op. cit.* p. 176.

¹³⁹ FELLERER, Karl Gustav. *The History... Op. cit.* p. 188.

Del mismo modo, el Cecilianismo puso énfasis en la educación musical a través de la fundación de escuelas especializadas. Una de ellas fue la Escuela de Música Sagrada de Regensburg, iniciada en 1874, donde los alumnos recibían clases de estética, liturgia, historia de la música sacra, canto gregoriano, lectura de partituras, dirección, análisis, pedagogía de la técnica vocal, armonía, literatura de órgano e improvisación. Entre los alumnos de esta escuela puede mencionarse a Peter Müller, que fundó una *Schola Gregoriana* en Roma; Lorenzo Perosi, que llegó a ser director del coro de la Capilla Sixtina; y Vinzenz Goller, fundador del departamento de música sacra en la Academia de Música en Viena; entre otros¹⁴⁰.

Este movimiento propició el retorno al canto gregoriano y a la polifonía sacra descubriendo e interpretando obras que habían estado almacenadas por largo tiempo. A la fascinación romántica por el pasado ellos sumaron un imperativo teológico de retornar a un momento histórico anterior para encontrar la música apropiada para el culto. Y, como se ha anticipado, aunque promovieron el canto gregoriano, centraron sus esfuerzos en defender la edición Ratisbonense de la *Editio Medicea*, sin profundizar en el estudio de las fuentes, acción que estaban realizando otros investigadores, particularmente los monjes benedictinos de Solesmes.

1. 4 El movimiento litúrgico y el canto gregoriano

El concepto de “movimiento litúrgico” apareció por primera vez en 1893 en un libro sobre el oficio de vísperas titulado *Vesperale* editado por Anselm Schott en Alemania¹⁴¹. También designa a un proceso extendido prácticamente durante todo el siglo XIX y primera mitad del XX al interior de la Iglesia Católica, que motivó la formulación de numerosas inquietudes en relación a la liturgia, fundamentadas en conocimientos históricos y teológicos¹⁴². Uno de sus principales cometidos fue buscar una renovación de la celebración litúrgica partiendo de una comprensión más profunda

¹⁴⁰ RUFF, Anthony. *Sacred music and liturgical reform... Op. cit.* p.96.

¹⁴¹ NEUNHEUSER, Burkhard. “Movimiento Litúrgico”, *Nuevo Diccionario de Liturgia*. Madrid: Ediciones Paulinas. (Dir. SARTORE, Domenico y TRIACCA, Achille Trad. Juan María Canals). 1987. p. 1365. Anselm Schott había publicado en 1884 el primer misal alemán-latín. PECKLERS, K. S. J. *Liturgia en contexto*. (Trad. :Ariadne Suárez). Venezuela: Paulinas Ediciones. 2007. p. 93.

¹⁴² KASPER, Walter. et al. *Diccionario enciclopédico de historia de la iglesia*. Barcelona: Herder Editorial. 2005. p. 998.

de las leyes que la regían¹⁴³. Aunque sus orígenes se remontan a pequeños grupos de personas vinculadas a la Iglesia particularmente en Francia, sus ideales alcanzaron a un vasto espectro del catolicismo, transformándose en un movimiento cultural complejo de amplio alcance¹⁴⁴.

Quizás como *movimiento* -entendido como “desarrollo y propagación de una tendencia religiosa, política, social, estética, etc., de carácter innovador”¹⁴⁵-, éste que tratamos tampoco constituya una novedad dentro de la Iglesia Católica, porque en ella hubo otros que apuntaron a modificar la liturgia, ya fuese por adición, sustitución o mixtura de elementos a lo largo de su historia¹⁴⁶. El interés que reviste éste en particular, es que conforme avanzaron las décadas se desplegó hasta tal punto que sentó las bases para una reforma general de la liturgia católica, concretada a partir del Concilio Vaticano II (1959-1965).

El movimiento litúrgico tuvo a la música dentro de sus ejes principales al asignarle un alto valor simbólico como componente de la liturgia. Pero también porque fue un foco permanente de problemas y un aspecto que debía atenderse para solucionar los inconvenientes no solamente en su singularidad sino también como integrante del rito en su conjunto.

Las raíces del movimiento litúrgico se remontan al siglo XVIII, cuando comenzaron a publicarse antiguas fuentes litúrgicas y surgieron estudios histórico-teológicos relevantes. Sobre esta base aparecieron las primeras revisiones de las formas

¹⁴³ NEUNHEUSER, Burkhard. “Movimiento...”, *Op. cit.* p. 1366.

¹⁴⁴ NEUNHEUSER, Burkhard. “Historia de la liturgia”, *Nuevo Diccionario de Liturgia*. Madrid: Ediciones Paulinas. (Dir. SARTORE, D. y TRIACCA, A. Trad. Juan María Canals). 1987. p. 990.

¹⁴⁵ DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. “Movimiento”. Versión en línea www.rae.es Visitado 11-10-2013.

¹⁴⁶ De hecho, la primera gran reforma litúrgica ocurrió hacia el siglo IX en el imperio Carolingio, cuando se buscaba dar mayor uniformidad a las iglesias de la Galia. Para ello, Pipino y Carlomagno renunciaron a las antiguas tradiciones locales y se apoyaron en la iglesia de Roma. La adopción del canto litúrgico tuvo un peso significativo dentro de este proceso. RIGHETTI, Mario. *Historia de la liturgia*. Madrid: La editorial católica. Vol. I. 1955. p. 75. Resulta interesante destacar que durante la época Carolingia el empeño por la renovación religiosa del pueblo llevó a reglamentar la participación de los fieles en el culto, específicamente en las respuestas del *Kyrie*, el *Sanctus* y el *Gloria patri*. También la oración del *Dominus vobiscum*, y la participación en la procesión de las ofrendas y en el beso de la paz. JUNGSMANN, Joseph. *El sacrificio de la Misa. Tratado histórico-litúrgico*. Versión completa española de la obra alemana en dos volúmenes "Missarum Sollemnis". Madrid: La editorial Católica. 1959. p.110. Otra reforma litúrgica sucedió en el siglo XI, encabezada por el papa Gregorio VII, conocida como “reforma gregoriana” en la que todo volvió a ser romano y pontificio. Esta reforma no produjo libros nuevos ni hubo necesidad de una readaptación cultural. TENA, Pere. *El canon de la misa. Siete siglos (XI-XVI) de su historia teológica*. Barcelona: Facultad de Teología de Barcelona. 1967. p. 65.

rituales¹⁴⁷, gestándose su estudio alrededor de grupos pequeños afincados en centros de espiritualidad y vida monástica.

Muchos teólogos sostienen que el movimiento litúrgico nació de una necesidad, pues el racionalismo e individualismo modernos habían relegado a un segundo plano el culto de la Iglesia, obligando de cierta manera a que la vida religiosa tomara un carácter subjetivo y privado. Esta “clausura” ofreció el ambiente idóneo para hacer surgir las inquietudes históricas y el trabajo científico que apuntó a resucitar la liturgia en su autenticidad y devolverle el lugar que estos religiosos entendían le correspondía en la vida religiosa¹⁴⁸.

Dentro del movimiento litúrgico pueden reconocerse distintas etapas, sin que en la literatura teológica exista consenso sobre ellas¹⁴⁹. Para su comprensión dentro de este

¹⁴⁷ BRANDOLINI, Luca. “Riforma liturgica”, *Enciclopedia di Pastorale. V. 3 Liturgia* (Dir. Eugenio Costa Jr. S. I.). Casale Monferrato: Edizioni Piemme, 1988. p. 43.

¹⁴⁸ GUARDINI, Romano. “Carta al obispo de Maguncia”, *Líneas básicas del movimiento litúrgico. Cuadernos PHASE*, 64, 1995. p. 23.

¹⁴⁹ Ejemplos de esto son las propuestas de Fernández, Haquin, Davis, Garrido Bonaño y Neuenheuser. El primero organiza el movimiento en tres fases: de gestación (1840 - 1909); institucional, (1909 - 1943); y universal, (1943 - 1960). Por su parte, Haquin, enfatiza en la diferencia que hubo entre un primer período vinculado a las iniciativas pastorales de particulares -el movimiento litúrgico-, y otro relacionado a las decisiones de la autoridad sobre los cambios institucionales con fuerza de ley para toda la comunidad -la reforma litúrgica como tal-. Así, distingue entre las acciones efectuadas por grupos específicos de personas y las reglas impuestas por el papa para el catolicismo en general. En tanto, para Davis habría tres etapas: una centrada en la difusión de los tesoros doctrinales y devocionales de la liturgia para transformarla en la base de la piedad personal de los cristianos, caracterizada por la obra del benedictino Prosper Guéranger (1805-1875); y otra de énfasis en el aspecto pastoral, liderada por el papa Pío X (pontificado 1903-1914). Tras esto, vendría una tercera etapa de reforma, que comenzaría con la celebración del Concilio Vaticano II (1959-1965). Además de ellos, el teólogo Garrido Bonaño aporta dos versiones: una en que divide el movimiento en 4 etapas: 1º desde dom Guéranger hasta Pío X (1840-1903); 2º desde Pío X hasta el congreso de Malinas, Bélgica (1903-1909); 3º Fundación y obra de la Academia litúrgica de María Laach, en Alemania (1893-1939); y 4º la obra de Pío XII (1939-1958), y una segunda versión mucho más general, que engloba a todo el movimiento desde la obra de dom Guéranger hasta el Concilio Vaticano II (1840-1959/1965), manifestando que la *reforma* litúrgica comenzaría desde el mencionado concilio. La última propuesta que citaremos, comprende cuatro fases definidas según el personaje más relevante. 1º Prosper Guéranger, con su batalla a favor de la liturgia romana, en desmedro de la neogalicana en Francia. 2º desarrollo del proceso de la mano de papa Pío X; 3ª definida por el trabajo de dom Lamberto Beauduin (1873-1960); 4º la intervención de Pío XII (1939-1958) que desembocó en el Concilio Vaticano II. En este estadio, el movimiento sintonizó con las intenciones más profundas acerca de la liturgia de Pío V (1566-1572), quien quería reformarla en todas las esferas. Cumpliendo un mandato del Concilio de Trento, publicó un Catecismo Romano, revisó el misal Romano y el Breviario con el objetivo de eliminar las erratas, el mal uso del latín y las redundancias que se habían deslizado en ellos. O'MALLEY, John. S. J. *Historia de los papas desde Pedro hasta hoy*. Santander: Sal Terrae. 2011. p. 239. Cf. FERNÁNDEZ, Pedro. *Introducción a la ciencia litúrgica*. Salamanca: Editorial San Esteban. 1992. pp. 76-82; HAQUIN, André. “Le mouvement liturgique dans l’Eglise Catholique (19e-20e)”, *Les mouvements liturgiques. Corrélations entre pratiques et recherches*. Roma: C. L. V.-Edizioni Liturgiques. 2004. p. 20; DAVIS, Charles. *Liturgia y doctrina*. Barcelona: Editorial Herder. 1968. pp. 9-12; GARRIDO BONAÑO, Manuel. *Curso de Liturgia*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos. 1961. p. 46; GARRIDO BONAÑO, Manuel. *Grandes maestros y promotores del Movimiento Litúrgico*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos. 2008. p. XIII; NEUNHEUSER, Burkhard. “Historia

trabajo hemos establecido una organización basada en los puntos comunes encontrados en las fuentes, por lo que se describen cuatro fases en función de sus protagonistas.

Todos los teóricos consultados coinciden en señalar el inicio del movimiento litúrgico con la obra del abad benedictino francés Prosper Guéranger (1805-1875), puntualmente a partir del año 1840 cuando publicó su obra *Instituciones Litúrgicas*. Esta sería quizás la más extensa de todo el proceso, ya que culminaría recién en 1903. Ese año el papa Pío X habría comenzado la segunda, caracterizada por el impulso que supuso la publicación de su documento *Motu Proprio Tra le Sollecitudine*. La tercera habría estado determinada por el desarrollo de la doctrina teológica asociada a la liturgia, establecida por hechos como la participación del monje benedictino Lamberto Beauduin (1873-1960) en el Congreso Católico de Manilas (Bélgica) en el año 1909, y la expansión del movimiento por Alemania; mientras que la última estaría en correspondencia con la acción de Pío XII (1939-1958), constituyendo el preámbulo directo para el inicio de la reforma litúrgica posterior.

En este sentido, es fundamental diferenciar el *movimiento* litúrgico de la *reforma* litúrgica, dado que esta última se originó en 1959 con el inicio del Concilio Vaticano II, configurándose como un tema totalmente diferente y al que no atenderemos en este trabajo, ya que las acciones de la Iglesia en el aspecto musical durante y después de dicho Concilio escapan a las delimitaciones previstas para esta investigación.

Por tanto, dentro del contexto del presente estudio, al referirnos a “movimiento litúrgico” estaremos aludiendo al proceso iniciado en 1840 por el abad benedictino Prosper Guéranger, y finalizado en 1959 con el comienzo del Concilio Vaticano II.

En cuanto a la reforma de la música sacra, nos interesa especialmente la acción y el pensamiento de Prosper Guéranger. Entre sus ideas estaba la necesidad de promover una renovación y profundización de la vida intelectual del clero pues, por su propia experiencia, supo que había pocos que dedicaban su tiempo al estudio exhaustivo de la historia de la Iglesia. Para él, la relación entre esta materia y la teología era fundamental, ya que todos los dogmas estaban arraigados en la tradición¹⁵⁰. Influidos por el restauracionismo romántico que consideró a la Edad Media como la edad dorada¹⁵¹, y en medio del liberalismo ideológico que se estableció en Europa, se interesó por

de la liturgia”, *Nuevo Diccionario de Liturgia*. Madrid: Ediciones Paulinas. (Dir. SARTORE, D. y TRIACCA, A. Trad. Juan María Canals). 1987. p. 990.

¹⁵⁰ JOHNSON, Cuthbert. *Prosper Guéranger (1805-1875): a liturgical theologian*. Roma: Pontificio Ateneo San Anselmo. 1984. pp. 84-85.

¹⁵¹ FERNÁNDEZ, Pedro. *Introducción... Op. cit.* p. 76.

investigar los manuscritos de la antigüedad y descubrir las ceremonias de las cuales los fragmentos litúrgicos de su tiempo no daban una idea exacta. Siendo sacerdote desde 1827, se dedicó a la reconstrucción de la vida monástica de la orden benedictina en el priorato de San Pedro de Solesmes, cuyas constituciones fueron aprobadas en 1837 por la Santa Sede, erigiéndose con ello la abadía del mismo nombre¹⁵².

Guéranger estaba profundamente convencido de seguir lo que dictaba la Regla de San Benito, que decretaba como principio que la celebración de la liturgia debía tener prioridad sobre cualquier otro trabajo en el monasterio. En una carta enviada al papa Gregorio XVI en enero de 1832, expresó sus motivos para la restauración de la vida benedictina en Francia, entre los cuales mencionó que ésta era necesaria para la salud de la Iglesia y para desarrollar un centro para el cultivo de los estudios eclesiásticos. Argumentó que esta idea era compartida por muchos de los miembros del clero que estaban angustiados con el bajo nivel de estudios y que, al mismo tiempo, se mostraban dispuestos y deseosos por contribuir positivamente para remediarlo. Las Reglas de San Benito, con su énfasis en la oración y el cultivo de las cosas de Dios, parecieron ofrecer los medios para satisfacer ambas necesidades en una sola forma de vida. Solesmes sería una casa de oración y estudio¹⁵³.

Para Guéranger, el alma de la Iglesia, la liturgia, era de una naturaleza esencialmente social. Esta concepción, perdida durante largo tiempo, jugó un rol primordial sobre su pensamiento. Su eclesiología fue universalista y ultramontana, pues según él, la autoridad del papa daba valor a la liturgia católica¹⁵⁴. Uno de sus objetivos fue recobrar las características antiguas de la liturgia, impulsando una renovación basada en rescatar las costumbres del pasado. En 1830 publicó en sus *Consideraciones sobre la liturgia católica*¹⁵⁵ las cuatro grandes cualidades que ésta debía poseer: antigüedad, universalidad y unidad, autoridad, y unción¹⁵⁶. También expresó sus dos objetivos fundamentales: primero, devolver al clero el conocimiento y el amor por la liturgia romana; y segundo, unir a los fieles y la jerarquía en la celebración litúrgica, administrando los sacramentos y celebrando el oficio divino¹⁵⁷. En 1840 comenzó la

¹⁵² GARRIDO BONAÑO, Manuel. *Grandes maestros... Op. cit.* p. 33.

¹⁵³ JOHNSON, Cuthbert. *Prosper Guéranger... Op. cit.* pp. 129-130.

¹⁵⁴ HAQUIN, André. "Le mouvement liturgique...", *Op. cit.* p. 22.

¹⁵⁵ GARRIDO BONAÑO, Manuel. *Grandes maestros... Op. cit.* pp. 33-34.

¹⁵⁶ HAQUIN, André. "Le mouvement liturgique...", *Op. cit.* p. 22.

¹⁵⁷ BONNETERRE, Didier. *The Liturgical Movement: from Dom Guéranger to Annibale Bugnini, or, the Trojan Horse in the City of God*. Missouri: Angelus Press. 2002. p. 6. Hacia 1800 no había uniformidad en el rito de las Iglesias Católicas en Francia debido a los remanentes de la influencia galicana y a las

publicación de sus *Instituciones litúrgicas*, tres volúmenes impregnados de su admiración por la liturgia y la Iglesia antigua, y su completa aversión al galicanismo, el jansenismo y el protestantismo. Mientras que un año más tarde, sacó a la luz el primer tomo de su *Año litúrgico*. Esta obra es un comentario de los domingos y las fiestas de la Iglesia a modo de teología espiritual o lección litúrgica que tuvo un lugar importante en el redescubrimiento de la liturgia para los laicos cultivados, el clero secular y los monjes¹⁵⁸.

Guéranger centró su acción en la difusión de los tesoros doctrinales de la liturgia para convertir la plegaria en la base de la piedad personal de los cristianos¹⁵⁹. Por ello estimuló ciertas formas de culto, como la devoción a Cristo manifestada en la espiritualidad eucarística y el fervor al Sagrado corazón, que fueron característicos del siglo XIX. Ésta invitaba a la “reparación” contra las profanaciones de todo género: la regicida en Francia, así como la indiferencia y el anticlericalismo, entre otras¹⁶⁰. De esta forma, el estudio de la liturgia proporcionaba no solamente una manera de devolver al pueblo el entusiasmo religioso, sino además, otorgaba una valiosa herramienta para combatir a través de la práctica de la fe, las ideologías que le eran adversas¹⁶¹.

Rápidamente sus ideas sobre la restauración litúrgica fueron llevadas al campo del canto gregoriano, debido a la importancia que tenía la música en el rito. Guéranger reconocía en él un vínculo estrecho con los textos litúrgicos latinos, una profunda religiosidad, y un lazo con la acción litúrgica. Por tanto, cualquier restauración de la liturgia sería hecha en vano si no se consideraba este aspecto¹⁶². En este sentido, el objetivo estuvo desde un principio en la restitución de las melodías mediante la revisión de los manuscritos más antiguos y el “redescubrimiento”, de paso, de la interpretación tradicional¹⁶³. Esta idea no fue únicamente de Guéranger. En efecto, en 1811 André Choron había publicado una tesis sobre la necesidad de restaurar el canto romano en la

divisiones de las diócesis que habían existido durante el Imperio Napoleónico, que confundieron los antiguos límites eclesiásticos, evidenciando la práctica de siete diferentes liturgias en una sola diócesis. HAYBURN, Robert. *Papal legislation...* *Op. cit.* p. 145.

¹⁵⁸ HAQUIN, André. “Le mouvement liturgique...”, *Op. cit.* p. 22.

¹⁵⁹ DAVIS, Charles. *Liturgia...* *Op. cit.* p. 9.

¹⁶⁰ HAQUIN, André. “Le mouvement liturgique...”, *Op. cit.* p. 23.

¹⁶¹ DAVIS, Charles. *Liturgia...* *Op. cit.* p. 9.

¹⁶² RUFF, Anthony. *Sacred music and liturgical reform...* *Op. cit.* pp. 109-110.

¹⁶³ *Ibidem.* pp. 110-111.

Iglesia francesa, llamado que tres décadas más tarde había sido respondido por algunos estudiosos, entre ellos, François Fétis¹⁶⁴.

Debido a que con el tiempo se habían realizado ediciones de canto gregoriano que lo habían modificado, los monjes decidieron remitirse a las fuentes originales más antiguas de que dispusieran. Favoreció en este contexto el hallazgo de importantes manuscritos, como el antifonario de St. Gall, Codex 359, del siglo X, hallado en torno a 1830 por un bibliotecario del monasterio; o el antifonario de Montpellier, Codex 159, del siglo XI, encontrado en 1847. A partir de ellos, los estudios sobre notación y los trabajos sobre reforma del canto litúrgico aparecieron prontamente¹⁶⁵. Entre los investigadores de estas fuentes recientemente descubiertas estuvieron Théodor Nisard, Louis Lambillote y Jules Bonhomme, quienes además de sus trabajos particulares, publicaron un estudio en conjunto, por el que llamaban a retornar al estudio de las fuentes para mejorar las ediciones de canto gregoriano “modificado” entonces en uso¹⁶⁶.

A diferencia de las variadas ediciones que fueron surgiendo, los monjes de Solesmes optaron por intentar respetar los manuscritos sin añadir correcciones o alteraciones. Guéranger asignó esta materia a Paul Jausions (1834-1870), a quien se unió posteriormente Joseph Pothier (1835-1923)¹⁶⁷. Este último continuaría el trabajo de transcripción de manuscritos tras la muerte de Jausions, además de concentrarse en refinar una teoría de ejecución “auténtica”¹⁶⁸.

En 1876 se anunció que Desclée de Tournay había creado una casa editorial para ayudar a los benedictinos en su trabajo de restauración litúrgica y musical. Hacia finales de 1868 Pothier había completado su *Liber Gradualis*, que fue publicado en 1883, mientras que en 1880 se editó su tratado *Les Mélodies Grégoriennes*, donde propuso un sistema rítmico que se adecuaba a la acentuación del texto latino. En los siguientes años, tras haberse unido André Mocquereau (1849-1930) en 1883, publicaron diversas obras, entre las que destacan el *Liber Antiphonarius*, de 1885; el *Liber Responsorialis*, 1895; y la versión revisada del *Liber Gradualis*, de 1895¹⁶⁹.

¹⁶⁴ BERGERON, Katherine. *Decadent enchantments. The revival of Gregorian Chant at Solesmes*. Berkeley: University of California Press. 1998. p. 15.

¹⁶⁵ RUFF, Anthony. *Sacred music and liturgical reform... Op. cit.* p. 113.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ *Ibidem*. p. 115.

¹⁶⁸ BERGERON, Katherine. *Decadent enchantments... Op. cit.* p. 17.

¹⁶⁹ RUFF, Anthony. *Sacred music and liturgical reform... Op. cit.* p. 117.

Guéranger consiguió su propósito, aunque la crítica a su legado apunta a que hizo demasiado hincapié en el esplendor externo de la liturgia, que persiguió como un ideal. Esto conllevó a que prestara más atención a las bellezas accesorias, sin lograr recalcar sus valores básicos¹⁷⁰. A pesar de ello, consiguió llamar la atención sobre la necesidad de una reforma, sugiriendo seguir los caminos de la oración y del estudio. El asunto no era cambiar para volver a lo antiguo o recobrar la funcionalidad como un fin en sí mismo, sino, profundizar¹⁷¹.

Guéranger pudo ver algunos efectos de su iniciativa en las diócesis de Francia, pues antes de morir en 1875, éstas habían vuelto al rito romano en desmedro del neogalicano, reflorciendo la devoción litúrgica tanto en el clero como en los fieles¹⁷². Tras su muerte, el movimiento litúrgico continuó vinculado a monjes benedictinos, tales como dom André Mocquereau (1849-1930), dom Joseph Pothier (1835-1923), y dom Paul Cagin (1847-1923), quienes prosiguieron la obra de su precursor. Paralelamente, continuaron fundando nuevas casas, como la de Beuron, en Alemania (1863), Maredsous y Mont César en Bélgica (1872 y 1899), y Silos en España (1880), hasta donde llegó dom Guepin para restaurar dicho monasterio¹⁷³.

1. 5 El dilema por la edición oficial de canto sagrado

Como hemos visto, el siglo XIX propició el nacimiento de dos corrientes relacionadas a la música sacra católica: una surgida en Alemania del Sur, impulsada principalmente por Franz Xaver Witt y que se masificó rápidamente, y la otra en Francia, donde los monjes benedictinos de Solesmes dedicaron su trabajo a restaurar la liturgia, considerando a la música como parte fundamental de la misma. Ambas posturas tuvieron puntos en común, como la búsqueda de una solución en la música del pasado, que permitiera, por una parte, reparar la práctica musical eclesiástica para recobrar la unidad perdida de la Iglesia y, por otra, diferenciarse de la del ámbito secular. Sin embargo, sus métodos de trabajo fueron distintos, lo que condujo a resultados disímiles en cuanto a lo que ofrecieron a la jerarquía católica en el plano editorial.

¹⁷⁰ DAVIS, Charles. *Liturgia... Op. cit.* p. 9.

¹⁷¹ ENOUT, Joao Evangelista. “La constitución de liturgia, punto culminante del movimiento de renovación litúrgica”, *La sagrada liturgia renovada por el Concilio*. (Guilheme Baraúna, dir.). España: Ediciones Studium. 1965. p. 206.

¹⁷² BONNETERRE, Didier. *The Liturgical Movement... Op. cit.* p. 7.

¹⁷³ *Ibidem.* pp. 8-9.

Durante el siglo XIX la Iglesia Católica manifestó su deseo de unificar la edición de canto litúrgico motivada por el hallazgo de fuentes nuevas. El papa Pío IX (1846-1878) había logrado ciertos avances en el plano de la liturgia, por lo que el siguiente paso debía ser la música. Eso llevó a que la Sagrada Congregación de Ritos encargase una nueva edición del *Graduale Romanum* que debía estar basada en la *Editio Medicea* de 1614. La invitación a participar fue abierta¹⁷⁴, no obstante, solamente respondió afirmativamente quien se desempeñaba como tipógrafo de la Santa Sede, el editor alemán Friedrich Pustet (1798-1882).

Ilustración 2 Friedrich Pustet¹⁷⁵



Pustet se asoció con el sucesor de Franz Xaver Witt en la Sociedad Ceciliana: el sacerdote Franz Xaver Haberl (1840-1910) para emprender esta empresa, entre cuyas funciones estaría componer los cantos que faltaban en la colección, que eran los del ordinario de la misa¹⁷⁶. La edición Pustet del *Graduale Romanum* fue publicada en 1873, obteniendo un privilegio de edición por 30 años, siendo alabada por el papa Pío

¹⁷⁴ Aunque hay autores que señalan que este llamado de la Sagrada Congregación de Ritos nunca se realizó. Cf. HAYBURN, Robert. *Papal legislation... Op. cit.* pp. 151-152.

¹⁷⁵ Editorial Pustet. <https://www.pustet.de/shop/action/mymagazine/49700/firmengeschichte.html?aUrl=90008343> Visitado 17 de Diciembre de 2015.

¹⁷⁶ *Ibidem.* p. 152.

IX y recomendada también por León XIII. Paralelamente, en Solesmes, los monjes benedictinos habían comenzado sus estudios sobre el canto gregoriano¹⁷⁷.

Tal como hemos visto, ambas líneas se diferenciaron en que el movimiento ceciliano, representado por Haberl en el trabajo de Pustet, no promovió el estudio y la interpretación del canto gregoriano a pesar del reconocimiento y uso de sus “tesoros” melódicos por muchos compositores¹⁷⁸. El perfil de los cecilianistas fue más bien práctico, por cuanto pusieron a disposición de los músicos obras antiguas, especialmente de los siglos XVI y XVII, sacadas a la luz desde archivos mayoritariamente italianos.

Por su parte, los monjes benedictinos desarrollaron un trabajo de investigación que incluyó la recopilación, el estudio y la comparación de fuentes medievales que fueron impresas en una primera instancia en 1870 para uso exclusivo de los monjes¹⁷⁹. Sus trabajos comenzaron a publicarse en 1881 por la *Imprimerie liturgique de Saint Jean l'Evangeliste*, Desclée Lefebvre et Cie, de Tournay, Bélgica, que eran los editores de la abadía solesmense¹⁸⁰. El primer texto en ver la luz fue *Les mélodies grégoriennes d'après la tradition*. En 1883, salió al público otro trabajo, el *Liber Gradualis*¹⁸¹. Éstos, y los que vinieron a continuación, fueron la base para la posterior “Edición Vaticana”¹⁸².

Cuando Pustet obtuvo el privilegio por treinta años como editor oficial de la Santa Sede, los monjes de Solesmes vieron en el contrato de Roma con el impresor alemán una actitud teñida de conveniencia política, pues el mismo año de su firma se resolvía la guerra franco-prusiana en favor de Alemania¹⁸³.

Este pensamiento estuvo presente también en la mentalidad de los ciudadanos franceses y, según Hayburn, “es posible que el orgullo nacional entrara en la controversia” por el hecho de haber sido un editor alemán quien obtuviera el monopolio de los libros de canto litúrgico, lo que fue considerado ofensivo para el público y los editores franceses. La prensa parisina entró en la polémica llamando a Pustet el

¹⁷⁷ SCHNORR, Klemens. “El cambio de la edición oficial del canto gregoriano de la editorial Pustet/Ratisbona a la de Solesmes en la época del Motu Proprio”, *Revista de Musicología*. XXVII/1. 2004. p. 202.

¹⁷⁸ FELLERER, Karl Gustav. *The History of Catholic Music*. Westport: Greenwood. 1961. p. 173.

¹⁷⁹ FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael. “La reforma del canto gregoriano en el entorno del Motu Proprio de Pío X”, *Revista de Musicología*, XXVII/1, 2004. p. 53.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ SCHNORR, Klemens. “El cambio de la edición...”, *Op. cit.* p. 202.

¹⁸² FELLERER, Karl Gustav. *The History... Op. cit.* p. 186.

¹⁸³ FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael. “La reforma...”, *Op. cit.* pp. 55-56.

“prusco”. En tanto, de 84 diócesis existentes en Francia, solamente dos aceptaron la edición neo-medicea, mientras las demás se valieron de la posibilidad dada por el pontífice de mantener los libros de canto previos¹⁸⁴.

Los monjes benedictinos iniciaron en 1889 la publicación en facsímil de los manuscritos más importantes bajo el título de *Paléographie musicale* con el fin de apoyar sus “tesis científicas en relación al canto gregoriano”¹⁸⁵, demostrar la indiscutible autenticidad de la edición benedictina, y convencer al papa León XIII (1878-1903) de la superioridad de este trabajo en relación a la edición ratisbonense. Sin embargo, el pontífice no revocó el privilegio concedido a Pustet, no porque no reconociera el valor de las investigaciones de los benedictinos, sino más bien por respetar un acuerdo comprometido anteriormente¹⁸⁶. En efecto, en 1894 la Sagrada Congregación de Ritos reconfirmó todos los decretos precedentes por los que recomendaba la edición alemana a los ordinarios, reiterándolos una vez más. Esto a pesar que a esas alturas la edición de Solesmes estaba siendo utilizada en el seminario de la Santa Sede y las tensiones entre los representantes de ambas editoriales crecía¹⁸⁷.

Vencido el plazo de 30 años de privilegio de Pustet, personajes importantes de la curia Romana como monseñor Carlo Respighi, se habían mostrado favorables al trabajo de Solesmes. Él ya había discutido con Franz Xaver Haberl sobre la autenticidad palestriniana de la *Editio Medicea* de 1614 que producía el editor de Ratisbona¹⁸⁸.

El papa León XIII informó en 1901 que no habría más decretos relativos a la cuestión del canto y que por tanto, las iglesias eran libres de usar la edición que consideraran más apropiada¹⁸⁹. A pesar de ello, Haberl estaba seguro, pues lo declaró en 1902, que Roma mantendría el apoyo a la edición de Pustet. Pero la publicación de un *Motu Proprio* en 1904 llamando a retornar a la tradición antigua por medio de los lineamientos del trabajo de Solesmes hizo que los cecilianistas perdieran su posición¹⁹⁰. Esto porque en principio el papa Pío X había mantenido lo dispuesto por su antecesor - de no conceder ningún privilegio a las editoriales-, hasta la publicación de su código jurídico sobre música sacra, cuando comenzó a recibir presiones de ambos lados¹⁹¹. De

¹⁸⁴ HAYBURN, Robert. *Papal legislation... Op. cit.* p. 181.

¹⁸⁵ FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael. “La reforma...”, *Op. cit.* pp. 55-56.

¹⁸⁶ BERGERON, Katherine. *Decadent enchantments... Op. cit.* p. 65.

¹⁸⁷ RUFF, Anthony. *Sacred music and liturgical reform... Op. cit.* p. 121.

¹⁸⁸ FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael. “La reforma del canto...”, *Op. cit.* pp. 55-56.

¹⁸⁹ RUFF, Anthony. *Sacred music and liturgical reform... Op. cit.* p. 121.

¹⁹⁰ *Ibidem.* p. 122.

¹⁹¹ BERGERON, Katherine. *Decadent enchantments... Op. cit.* p. 143.

hecho, durante 1903 los monjes benedictinos continuaron publicando con la editorial franco-belga Desclée el *Paroissien Romain*, que fue entendido como un acto de coacción para que se aceptase las tesis solesmenses. El papa Pío X, no estaba de acuerdo con la existencia de un monopolio en favor de un solo editor, aunque tenía mayor afinidad con las ideas primitivas de Dom Guéranger, pues anhelaba que las iglesias importantes que conservaban sus manuscritos restituyeran sus antiguas melodías a partir de ellos, tomándose por melodías tradicionales las que fuesen más o menos similares dentro del conjunto de iglesias. Estas fueron las ideas que el papa transmitió a Pustet en un encuentro, invitándolo a publicar las melodías de los manuscritos antiguos alemanes. En esa ocasión, el pontífice también declaró que el camino que había abierto el papa León XIII en cuanto a la recuperación del verdadero canto de la iglesia debía ser continuado, ya que allí se debía buscar la verdad y el arte, cualidades que poseía solamente el canto antiguo tradicional que debía ser restaurado¹⁹².

Con ello delimitó su posición, que era la de no preferir a ningún editor en particular, pues “cualquier editor podía ser igualmente favorecido por él”¹⁹³. Esto en teoría, pues en la práctica se inclinó por el afán restaurador del canto gregoriano de los monjes benedictinos en lugar de las ediciones de música renacentista, núcleo de la labor de los cecilianistas alemanes y de Pustet, especialmente.

Pío X haría explícita su postura poco tiempo después al señalar al arzobispo de Westminster que deseaba que las ediciones benedictinas se adoptasen universalmente y que, al contrario, no se considerasen ya las ediciones de Ratisbona¹⁹⁴. Su inclinación hacia este tipo de trabajo lo motivó a enviar al músico Lorenzo Perosi a aprender el método para interpretar este canto junto a los monjes¹⁹⁵.

De esta manera, el giro más directo hacia las ediciones de Solesmes comenzó con la llegada de Pío X. Como señalamos en su momento, Giuseppe Sarto ya se había ocupado del asunto de la música eclesiástica junto al jesuita Angelo de Santi, tiempo antes de su nombramiento como pontífice. Él defendía la idea que a las melodías editadas por Solesmes había que “asegurarles” una primera existencia, protegiéndolas

¹⁹² COMBE, Pierre. *Histoire de la restauration...* Op. cit. pp. 253-254.

¹⁹³ HAYBURN, Robert. *Papal legislation...* Op. cit. p. 251.

¹⁹⁴ COMBE, Pierre. *Histoire de la restauration...* Op. cit. p. 255.

¹⁹⁵ HAYBURN, Robert. *Papal legislation...* Op. cit. p. 251.

por el derecho canónico. Esta habría sido una de las razones para la emisión del Motu Proprio *Tra le Sollecitudine*¹⁹⁶.

Es interesante lo que narra el investigador Klemens Schorr respecto a los hechos que circundaron esta publicación. Una semana antes, el 13 de noviembre de 1903, el papa Pío X admitió a Franz Xaver Haberl en una audiencia privada que tenía como objetivo recibir una bendición papal para la Asociación Ceciliana alemana y para la Escuela de Música Eclesiástica de Ratisbona, y solicitar un regalo para la nueva iglesia de Santa Cecilia de la misma ciudad. Pío X concedió las tres solicitudes, alabando el trabajo de las ediciones de Haberl. En ese momento se admitía que las ediciones de Solesmes merecían ser las privilegiadas, pero estaban todavía lejos de un reconocimiento oficial como el que había ostentado Pustet. Unos días después, el papa nombró al propio Pustet como mediador, pues su editorial debía preparar una nueva edición orientada más arqueológicamente, es decir, en la línea de Solesmes. El mismo día 22 de noviembre, Haberl habría sido recibido nuevamente por el pontífice. Informado de la publicación del *Código Jurídico para la Música Sacra*, Haberl le habría suplicado al papa que no realizara la reforma coral, asegurándole que si lo hacía, nunca volvería a tener una unidad como la que existía hasta ese momento, teniendo en cuenta que, según él, la edición de Pustet se compraba entonces tanto como antes, y los obispos alemanes nunca introducirían la *Editio Vaticana*. En su viaje de regreso a Ratisbona, Haberl supo que la *Editio Solesmensis* de 1883 había sido la preferida¹⁹⁷.

Por medio de otro Motu Proprio de abril de 1904 el papa Pío X, junto con anunciar una reforma del canto gregoriano encargando este trabajo a los monjes de Solesmes, estableció una comisión para realizar la Edición Vaticana, nombrando presidente de la misma a Pothier¹⁹⁸. Los resultados de su trabajo se publicaron entre 1905 y 1912. Los libros fueron¹⁹⁹:

Tabla 2 Ediciones oficiales de canto entre 1905 y 1912

Título	Fecha
<i>Kyriale</i>	14 de agosto de 1905
<i>Cantus missae</i>	8 de junio de 1907

¹⁹⁶ SCHNORR, Klemens. “El cambio de la edición...”, *Op. cit.* p. 203.

¹⁹⁷ *Ibidem.* p. 204.

¹⁹⁸ RUFF, Anthony. *Sacred music and liturgical reform... Op. cit.* p. 124.

¹⁹⁹ HAYBURN, Robert. *Papal legislation... Op. cit.* p. 266.

(cantos usados en el misal romano y cantandos por el sacerdote)	
<i>Graduale Vaticanum</i>	7 de agosto de 1907
<i>Officium Defunctorum</i>	12 de mayo de 1909
<i>Cantorinus</i>	3 de abril de 1911
<i>Antiphonale Diurnum Romanum</i>	8 de diciembre de 1912

Después del *Kyriale*, el primero de los trabajos editados por la comisión, se publicó un decreto añadido al prefacio con fecha 14 de agosto de 1905 en que se declaraba esta como la edición “típica” u oficial para toda la Iglesia Católica, en tanto ordenaba también la remoción de los libros previos²⁰⁰. A raíz de esto, muchos músicos alemanes comenzaron a responder que ellos no estaban obligados a seguir el nuevo *Kyriale*, afirmando que eran libres de continuar usando las viejas ediciones de Ratisbona. Esto motivó una respuesta del cardenal Merry del Val al cardenal-arzobispo de Colonia en enero de 1906, reconociendo que ésta había producido mucha controversia entre editores, pero que al tratarse de una edición auténtica que debía entrar en uso en todas las iglesias, el papa no dudaba en que las alemanas cumplirían con las regulaciones recientes relativas al canto eclesiástico.

Después de los seis libros anteriores, los monjes de Solesmes editaron otro totalmente preparado por ellos, sin la interacción de ninguna comisión, que fue *Cantus Passionis*, de 1916, que contenía cantos para la pasión así como para Domingo de Ramos, Miércoles y Viernes Santo y Semana Santa. El octavo libro de la serie estuvo compuesto por la música para las celebraciones restantes y partes del Oficio Divino que se cantaban en Semana Santa y durante la octava de Pascua. Éste se publicó en febrero de 1922, y al igual que los demás, se acompañó por un decreto de la Sagrada Congregación de Ritos²⁰¹. En 1926, en tanto, se emitió el *Officium Nativitatis Domini Nostri Jesu Christi*, para el oficio de navidad²⁰².

En este capítulo hemos visto cómo la música sacra se configuró como una de las preocupaciones permanentes para la Iglesia Católica. Con el paso del tiempo, la reglamentación de la Santa Sede fue haciéndose más específica, mientras la música que

²⁰⁰ Ibidem.

²⁰¹ Ibidem. p. 271.

²⁰² Ibidem. p. 272.

se interpretaba en el culto parecía no decaer en su inclinación hacia lo “profano” como dan cuenta las normativas emanadas cada cierto tiempo.

Un importante estímulo para la reforma de la música sacra iniciada en la Santa Sede fueron los movimientos que surgieron en forma paralela, especialmente los que hemos visto, el cecilianismo y el movimiento litúrgico, debido a que aunque ambos se concentraron en el estudio y el rescate de las obras religiosas antiguas, tuvieron métodos diferentes de trabajo que condujeron a resultados disímiles. Esto llevó, en el corto plazo, a que ambas líneas se vieran enfrentadas por la preferencia de los pontífices, tema en el que influyó enormemente la concesión de un privilegio editorial por 30 años al editor vinculado al cecilianismo, Friedrich Pustet.

El punto álgido del conflicto estuvo precisamente al expirar este beneficio, cuando los editores esperaban que se otorgara uno nuevo. Pero el papa Pío X, junto con extender la reforma de la música sacra de manera oficial a todo el mundo católico, no concedió más privilegios, prefiriendo que la música fuese editada por ellos mismos aunque siguiendo la línea propuesta por los monjes benedictinos de Solesmes.

Será interesante observar cómo los diferentes aspectos de este proceso influyeron (o no) en la práctica musical sacra de una catedral lejana, erigida en una república recién formada al sur de América meridional: la Catedral Metropolitana de Santiago de Chile.

Capítulo II

La Iglesia Católica en Chile: entorno político, social y cultural

2. 1. Crisis colonial y organización de la República de Chile.

Como es bien sabido, la independencia de Chile en relación a España se originó en 1810 por la debacle de la monarquía a raíz de la invasión francesa y, muy especialmente, por la llegada al trono de José Bonaparte (1768-1844) en sustitución del rey Fernando VII (1784-1833) que había sido apresado.

En un principio, los habitantes de Chile reaccionaron manifestando su total adhesión al rey Fernando VII, ofreciendo toda la ayuda posible para contribuir a superar la situación²⁰³. Sin embargo, esta forma de pensar fue cambiando conforme avanzó el tiempo, transmutando hacia la idea de controlar por sí mismos los asuntos referentes al país. Los criollos se convirtieron en los principales impulsores de este propósito. Éstos, descendientes de españoles pero nacidos en Chile, constituyeron el grupo social y económico más influyente, componiendo también la elite intelectual. Fueron terratenientes sin afición al comercio ni a la minería, salvo como complemento de la producción de la tierra²⁰⁴.

El deseo por conseguir la independencia tuvo motivaciones variadas: hubo quienes confiaban en conseguir facilidades para promover reformas económicas y sociales que creían iban a ser mejor tratadas por un gobierno chileno autónomo que se mantuviera, no obstante, dentro del Imperio español. Otros en cambio, veían ésta como la mejor y más rápida forma de acceder a los cargos públicos, que hasta ese momento eran privativos de los españoles venidos desde la península. Y por supuesto, hubo quienes simplemente deseaban la libertad de Chile en relación a España como un fin en sí mismo, encontrando en esta coyuntura una oportunidad para lograrla²⁰⁵.

La independencia chilena se realizó bajo los principios de la ilustración católica, que era más propia de una minoría culta. El pensamiento rector era que la razón y las capacidades naturales del hombre les harían alcanzar el progreso y la felicidad, en oposición a la visión escolástica del mundo, propia de los siglos coloniales²⁰⁶. Estas ideas habían sido recibidas gracias a la importación de literatura desde Europa, siendo

²⁰³ GÓNGORA ESCOBEDO, Álvaro. “Chile durante el siglo XIX”, *Chile (1541-2000) Una interpretación de su historia política*. Santiago de Chile: Santillana. 2000. p. 109.

²⁰⁴ DUCHENS, Myriam. “Población y sociedad”, *Chile. Crisis imperial e independencia. 1808-1830. Tomo I*. Lima: Fundación Mapfre. 2010. p. 189.

²⁰⁵ COLLIER, Simon. *Historia de Chile*. Traducción de Milena Grass. Cambridge: Cambridge University Press. 1998. p. 40.

²⁰⁶ REBOLLEDO, Antonia. “La cultura”, *Chile. Crisis imperial e independencia. 1808-1830. Tomo I*. Lima: Fundación Mapfre. 2010. p. 223.

masificadas por el contacto entre quienes accedían a ellas y las discutían, es decir, la elite letrada. Por definición, estas ideas reformadoras eran moderadas, pues querían conciliar los afanes de progreso científico y material, las propuestas de reformas socioeconómicas y políticas, y los principios cristianos²⁰⁷.

En la práctica, para enfrentar la contingencia por la que estaba atravesando la monarquía se convocó a un cabildo abierto en Santiago el 18 de septiembre de 1810²⁰⁸, en el que se instituyó la Primera Junta Nacional de Gobierno, presidida por el gobernador Mateo de Toro y Zambrano (1727-1811). Su objetivo original era defender y preservar el país para cuando el rey Fernando VII retomara el trono español, gobernando la colonia hasta que se pudiera convocar un congreso²⁰⁹. Esta reunión marcó el inicio de la denominada *Patria Vieja*, que se extendió hasta el año 1814, cuando los españoles reconquistaron el poder sobre este territorio.

En este período destacó fundamentalmente la figura de José Miguel Carrera (1785-1821), quien había formado parte del ejército español que luchó por la causa de Fernando VII y que había retornado a Chile en 1811 para tomar parte del sector más exaltado que exigía reformas radicales. Su papel debía ser apoyar a los criollos más enaltecidos para que pudieran tomar el control. Sin embargo, él no aceptó un puesto como subalterno, por lo que se puso a sí mismo a la cabeza de la nueva Junta²¹⁰.

Durante su mandato promovió la creación de establecimientos como el Instituto Nacional (1813), destinado a educar a los ciudadanos que posteriormente tendrían la responsabilidad de dirigir, defender y proteger el honor de la patria²¹¹. Y es que, si bien en Chile existía ya desde principios del siglo un sistema de enseñanza regular que comprendía los niveles primario, secundario y universitario -en los que participaban el Estado, la Iglesia y los particulares-, este mecanismo no satisfacía las necesidades de la población ni las expectativas de los sectores más progresistas de la sociedad. Durante la *Patria Vieja* la educación pasó a formar parte de un ideario político en el que se elevaron los conceptos de soberanía nacional y gobierno representativo. Los líderes del nuevo Estado fueron conscientes de que sin educación las personas no tendrían las

²⁰⁷ *Ibidem*. p. 225.

²⁰⁸ Que quedó posteriormente establecida como la fecha en que se celebra el aniversario de la independencia en Chile anualmente.

²⁰⁹ COLLIER, Simon. *Historia... Op. cit.* p. 41.

²¹⁰ *Ibidem*. p. 42.

²¹¹ SAN FRANCISCO, Alejandro. "La vida...", *Op. cit.* p. 51.

herramientas para participar en la sociedad, lo que atentaría contra el buen funcionamiento del gobierno²¹².

Ilustración 3 José Miguel Carrera²¹³



²¹² REBOLLEDO, Antonia. “La cultura”, *Op. cit.* pp. 230-232.

²¹³ Galería nacional, o, Colección de biografías i retratos de hombres celebres de Chile / escrita por los principales literatos del país ; dirigida y publicada por Narciso Desmadryl autor de los grabados i retratos ; Hermógenes de Irisarri, revisor de la redacción. Santiago : Impr. Chilena, 1854. 2 v., [57] h. de láms. DIBAM. <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-100026.html> Visitado 3 de Diciembre de 2015.

Para José Miguel Carrera fue tan importante organizar un gobierno autónomo como dar una nueva identidad al país. Por esta razón estableció conmemorar el 18 de septiembre como fiesta cívica nacional desde 1812. Del mismo modo, impulsó la llamada “revolución simbólica”, por la que surgieron los primeros emblemas tendientes a ser la manifestación externa de la nación que comenzaba a organizarse. Estos fueron la bandera y el escudo, en el que destacaban las figuras de dos indígenas. Esto tuvo una especial connotación, debido a que se buscaba que los chilenos se identificaran con quienes habitaban el territorio antes de la llegada de los españoles, mientras el rechazo hacia el pasado colonial quedaba plasmado en la frase *Post tenebras lux*, o sea, “la luz después de las tinieblas”²¹⁴.

Ilustración 4 Bandera con el escudo de la Patria Vieja (1812)²¹⁵



Esto estimuló un sentimiento antiespañol por el que se enfatizó el aparente retraso en que se encontraba el país después de tres siglos de monarquía, lo que hizo surgir también una primera conciencia de “chilenidad”²¹⁶.

²¹⁴ SAN FRANCISCO, Alejandro. “La vida...”, *Op. cit.* p. 50.

²¹⁵ Instituto Nacional. <http://institutonacional.k12.cl/icore/viewcore/9118> Visitado 22 de Diciembre de 2015.

²¹⁶ COUYOUMDJIAN, Ricardo. “Las claves del período”, *Chile. Crisis imperial e independencia. 1808-1830. Tomo I*. Lima: Fundación Mapfre. 2010. p. 23.

Esta idea fue apoyada por la prensa, que fue inaugurada en el país el año 1812 con la publicación del periódico *La Aurora de Chile*. Este medio fue dirigido por el sacerdote Camilo Henríquez y desde su primera edición se constituyó como propagador de ideas republicanas. Luego de su aparición vinieron otros, como *El Monitor Araucano* y *El Semanario Republicano*, activos entre 1812 y 1813. Entre sus temas estaba la soberanía popular, la elección periódica de autoridades, y los modos de vida de las naciones civilizadas. A través de sus páginas la población letrada pudo acceder a la “Declaración de los derechos del pueblo de Chile”, escrita por Juan Egaña²¹⁷.

Todas estas acciones tendieron a esclarecer el objetivo de José Miguel Carrera. El lenguaje y la actitud se habían tornado separatistas con tintes republicanos. El rey cautivo fue cada vez menos mencionado, y la gente se sentía menos súbdita, dando paso a una nueva sensación de ciudadanía²¹⁸.

El virrey del Perú, Fernando Abascal, previniendo la sublevación chilena, envió algunas tropas a las ciudades de Chiloé y Valdivia, todavía leales al rey de España, comandadas por el general Antonio Pareja. En poco tiempo, Pareja había reclutado un ejército de dos mil hombres y controlado gran parte de la provincia de Concepción. Esto desató una serie de guerras. Informado de la invasión, José Miguel Carrera se dirigió hacia el sur del país para reunir fuerzas patriotas con las que hacer frente a los enemigos. La nueva Junta que había dejado a cargo del gobierno en su ausencia lo criticó por sus fracasos militares ante los realistas. A fines de 1813, dicha Junta nombró a Bernardo O’Higgins (1778-1842) para sucederlo como comandante en jefe. O’Higgins pudo frenar el avance de los españoles hacia Santiago y negociar los puntos del Tratado de Lircay (3 de mayo de 1814) por el que se garantizó un grado de autonomía a los chilenos dentro del Imperio español²¹⁹.

En tanto, José Miguel Carrera y su hermano Luis habían sido detenidos tras el combate de “Cancha Rayada”, efectuado en marzo de 1814, que provocó la sucesión de autoridades en el país. A partir de este momento, el cargo de presidente de la junta, que era el jefe del gobierno y por el que se respetaba la figura del rey de España como jefe de Estado, fue sustituido por el de Director Supremo, que tenía carácter absoluto. Ya con este último se sucedieron Antonio José de Irisarri, primero, seguido por Francisco

²¹⁷ GÓNGORA, Álvaro. “Chile durante...” *Op. cit.* p. 121.

²¹⁸ *Ibidem.* p. 122.

²¹⁹ COLLIER, Simon. *Historia...* *Op. cit.* pp. 42-43

de la Lastra. En tanto, tras la muerte del general Pareja, los realistas quedaron al mando del brigadier Gabino Gaínza²²⁰.

El tratado de Lircay no llenó las expectativas de los chilenos de ningún bando en particular, ni los que estaban por la causa monárquica ni los que levantaban ideas independentistas. Esto llevó a que José Miguel Carrera, que se había fugado de su cautiverio, derrocará al director supremo Francisco de la Lastra para reinstalarse en el poder en julio de 1814²²¹. De esta manera, se produjo el enfrentamiento entre los dos ejércitos patriotas, el de Carrera y el de O'Higgins, mientras el rey rechazaba el Tratado de Lircay y enviaba una nueva expedición a Chile bajo el mando del general Mariano Osorio. Las rencillas entre Carrera y O'Higgins impidieron organizar a tiempo la defensa. O'Higgins se enfrentó a los realistas solo con su ejército en la ciudad de Rancagua, a ochenta kilómetros de Santiago, en lo que fue más bien una desesperada resistencia. Los refuerzos de Carrera no llegaron, por lo que finalmente las tropas chilenas tuvieron que retirarse. De esta manera, España recuperó el control sobre el país, inaugurando el breve período conocido como *Reconquista* (1814-1817). El general Mariano Osorio entró en Santiago con el aplauso de los criollos que habían permanecido leales al rey²²², reinstaurando el orden colonial.

Estos hechos tuvieron efectos también en la actividad musical en la Catedral de Santiago, en donde sabemos que la cantoría se vio notoriamente reducida debido al alistamiento de los músicos en las filas patriotas²²³. Del mismo modo, los acontecimientos se vieron reflejados en los textos de algunos villancicos que originalmente fueron realistas, y posteriormente se tornaron patriotas durante el transcurso de la guerra, entre 1810 y 1814 (“Gloria a Dios en las alturas y a los españoles paz” se cambió por “Gloria a Dios en las alturas y a nuestros patriotas paz”)²²⁴.

La restauración absolutista en 1814 hizo propagar con mayor fuerza las ideas separatistas, sobre todo después de que asumiera el gobierno Casimiro Marcó del Pont,

²²⁰ SAN FRANCISCO, Alejandro. “La vida...”, *Op. cit.* p. 53.

²²¹ *Ibidem*.

²²² COLLIER, Simon. *Historia...* *Op. cit.* p. 44.

²²³ PEREIRA SALAS, Eugenio. *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria. 1941. p. 68.

²²⁴ CLARO VALDÉS, Samuel. “Música catedralicia en Santiago durante el siglo pasado”, *RMCh*. XXXIII/148. 1979. p. 10.

quien sucedió a Osorio y estableció un régimen de terror, reprimiendo severamente a todos los que habían simpatizado con el movimiento emancipador²²⁵.

Con el fin de saber quiénes habían permanecido leales a la monarquía y quiénes habían ayudado a establecer un gobierno autónomo, los españoles crearon tribunales especiales ante los cuales los vecinos debían confesar. Se incautaron propiedades y se puso en marcha una política del miedo. Para ello, se asesinó a presos que luego fueron exhibidos públicamente, se estableció un Tribunal de Vigilancia y Seguridad Pública, se utilizaron redes de espionaje, se restringió la libertad de movimiento y se prohibieron todas las fiestas y reuniones populares²²⁶. Del mismo modo, se cerraron las puertas del Instituto y la Biblioteca Nacional, se revirtieron las leyes de libertad de vientre y de comercio y se hicieron desaparecer los símbolos nacionales para privilegiar las formas de expresión monárquicas²²⁷.

Toda esta situación llevó a que la imagen de la monarquía decayera ostensiblemente incluso entre los más conservadores. Las injusticias tales como la confiscación de bienes, la imposición de contribuciones onerosas, las humillaciones, persecuciones, encarcelamientos, asesinatos, entre otras cosas, condujeron a un clima de desesperación, por el que la mayoría de la población chilena terminó rechazando el sistema político imperante²²⁸. Esto contribuyó notablemente a que emergiera nuevamente una fuerza opositora, antimonárquica e independentista.

Los líderes chilenos Bernardo O'Higgins y José Miguel Carrera permanecieron en Argentina después del "desastre de Rancagua". Allí, el gobernador de Cuyo, José de San Martín, se encontraba planificando la liberación de Chile con el fin de utilizarlo como eslabón para alcanzar el Virreinato del Perú, punto clave para expulsar a los españoles de Sudamérica. San Martín integró a los soldados chilenos en su emprendimiento. El cruce a través de la Cordillera de Los Andes del "ejército libertador" fue toda una odisea. A su llegada a Chile, pudieron sorprender a los realistas, quienes estaban concentrados en extinguir las guerrillas internas. El 12 de febrero de 1817 se produjo el triunfo en la batalla de Chacabuco, después de la cual una asamblea de hombres ilustres ofreció el mando del país al general José de San Martín, quien lo

²²⁵ GÓNGORA, Álvaro. "Chile durante..." *Op. cit.* p. 124.

²²⁶ JOCELYN-HOLT, Alfredo. *La independencia...* *Op. cit.* p. 164.

²²⁷ SAN FRANCISCO, Alejandro. "La vida..." *Op. cit.* p. 56.

²²⁸ GÓNGORA, Álvaro. "Chile durante..." *Op. cit.* p. 125.

rechazó. Tras esto, fue elegido Bernardo O'Higgins como primer Director Supremo de la República de Chile²²⁹.

Ilustración 5 Bernardo O'Higgins²³⁰



²²⁹ COLLIER, Simon. *Historia... Op. cit.* p. 44.

²³⁰ Galería nacional, o, Colección de biografías i retratos de hombres célebres de Chile : tomo primero / escrita por los Principales Literatos del País ; dirigida i publicada por Narciso Desmadryl, autor de los grabados i retratos ; Hermójenes de Irisarri, revisor de la redacción. Santiago de Chile : Eds. de La Biblioteca Nacional, impresión de 1996. [2], xiii, 235 p. DIBAM. <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-98259.html> Visitado 3 de Diciembre de 2015.

Así comenzó el período conocido como *Patria Nueva*, que se extendió hasta el año 1823. Junto con la creación de una Escuela Militar y un ejército, durante el gobierno de O'Higgins se verificó un notorio cambio en la forma de pensar de los habitantes de Chile. La lealtad criolla a la monarquía absoluta desapareció, y el ambiente estuvo dominado por las ideas del liberalismo, derivadas de la Ilustración y de la revolución norteamericana. Los chilenos involucrados en la vida pública propugnaban su creencia en los derechos del hombre, en un gobierno representativo, en la división de los poderes del estado y en la igualdad ante la ley. También se desarrolló fuertemente un sentimiento nacionalista, readoptándose rápidamente los símbolos de nacionalidad: una bandera (1818), un escudo (1818) –ambos diferentes a los de la *Patria Vieja*–, y un himno nacional (1819-1820)²³¹, todos de transición, pues serían modificados posteriormente.

La proclamación de la independencia se produjo finalmente el 1 de enero de 1818. A partir de ese momento resurgió la prensa, y se reabrieron el Instituto y la Biblioteca Nacional. Nuevamente se levantó un sentimiento antiespañol, como quedó reflejado en el texto del primer himno nacional, de Bernardo de Vera y Pintado, cuya música fue compuesta por Manuel Robles.

Ilustración 6 Primeros símbolos de la Patria Nueva²³²



²³¹ COLLIER, Simon. *Historia... Op. cit.* pp. 46-47.

²³² Gobierno de Chile. <http://www.gob.cl/emblemas-patrios/> Visitado 22 de Diciembre de 2015.

Tabla 3 Texto del primer Himno Nacional de Chile²³³

<p>I</p> <p>Ciudadanos, el amor sagrado de la Patria os convoca a la lid: libertad es el eco de alarma; la divisa: triunfar o morir. El cadalso o la antigua cadena os presenta el soberbio español: arracad el puñal al tirano, quebrantad ese cuello feroz.</p> <p>(Coro) Dulce Patria, recibe los votos con que Chile en tus aras juró que o la tumba serás de los libres o el asilo contra la opresión.</p> <p>II</p> <p>Habitarnos quisieron tres siglos del esclavo a la suerte infeliz, que al sonar de las propias cadenas más aprende a cantar que a jemir. Pero el fuerte clamor de la Patria ese ruido espantoso acalló; i las voces de la Independencia penetraron hasta el corazón.</p> <p>III</p> <p>En sus ojos hermosos la Patria nuevas luces empieza a sentir, i observando sus altos derechos se ha incendiado en ardor varonil. De virtud i justicia rodeada, a los pueblos del Orbe anunció que con sangre de Arauco ha firmado la gran carta de emancipación.</p> <p>IV</p> <p>Los tiranos en rabia encendidos i tocando de cerca su fin, desplegaron la furia impotente, que aunque en vano se halaga en destruir. Ciudadanos, mirad en el campo el cadáver del vil invasor...; que perezca ese cruel que en el sepulcro tan lejano a su cuna buscó.</p> <p>V</p> <p>Esos valles también ved, chilenos, que el Eterno quiso bendecir, i en que ríe la naturaleza, aunque ajada del déspota vil. Al amigo y al deudo más caro sirven hoi de sepulcro i de honor: mas la sangre del héroe es fecunda, i en cada hombre cuenta un vengador.</p>	<p>VI</p> <p>Del silencio profundo en que habitan esos Manes ilustres, oíd que os reclamen venganza, chilenos, i en venganza a la guerra acudid. De Lautaro, Colocolo i Rengo reanimad el nativo valor, i empeñad el coraje en las fieras que la España a estinguirnos mandó.</p> <p>VII</p> <p>Esos monstruos que cargan consigo el carácter infame i servil, ¿cómo pueden jamás compararse con los Héroe del cinco de Abril? Ellos sirven al mismo tirano que su leí i su sangre burló; por la Patria nosotros peleamos nuestra vida, libertad i honor.</p> <p>VIII</p> <p>Por el mar i la tierra amenazan los secuaces del déspota vil; pero toda la naturaleza los espera para combatir: el Pacífico al Sud i Occidente, al Oriente los Andes i el Sol, por el Norte un inmenso desierto, i el centro libertad i unión.</p> <p>IX</p> <p>Ved la insignia con que en Chacabuco al intruso supisteis rendir, i el augusto tricolor que en Maipo en un día de triunfo os dio mil. Vedle ya señoreando el Océano i flameando sobre el fiero León: se estremece a su vista el Ibero nuestros pechos inflama el valor.</p> <p>X</p> <p>Ciudadanos, la gloria presida de la Patria el destino feliz, i podrán las edades futuras a sus padres así bendecir. Venturosas mil veces las vidas con que Chile su dicha afianzó. Si quedare un tirano, su sangre de los héroes escriba el blasón.</p>
---	--

²³³ Ministerio de Educación <http://www.educarchile.cl/ech/pro/app/detalle?ID=187727> Visitado 29 de septiembre de 2015.

Al igual que en la *Patria Vieja*, se rechazó toda herencia española por considerarla una etapa oscura. Sin embargo, a diferencia del período anterior, esta vez el modelo hacia el cual se tendió para encontrar la identidad chilena no fue el indígena araucano, sino el de otras potencias europeas, como Francia e Inglaterra, que junto a Estados Unidos fueron la vara por la cual se midió el progreso²³⁴. En este sentido, el influjo francés penetró más fuertemente en la aristocracia de Santiago, mientras que el inglés hizo lo propio en la ciudad-puerto de Valparaíso²³⁵.

Estas nuevas influencias culturales se notaron en igual medida en el material de lectura importado, en la arquitectura, en la forma de vestir de la clase alta, y en el cambio de antiguas costumbres, como la de tomar el té en vez del tradicional mate. Muchos de los extranjeros que llegaron por esos años influyeron de alguna manera en el devenir educacional y cultural de Chile²³⁶. Mirar hacia Europa con admiración estaba profundamente impregnado en la conciencia de la oligarquía. Este sector social fue el que detentó el poder político, económico y cultural durante prácticamente todo el período que abarca este estudio. Para ellos, el progreso significaba integrarse “hacia afuera”²³⁷, hacia Europa, lo que de cierta manera puede interpretarse como un resquicio de la época colonial, de la idea de articulación imperial²³⁸. Dentro de esta ideología, sin embargo, la Iglesia Católica conservó su influencia tradicional, aunque con algunos matices derivados del apoyo otorgado a la causa española durante la guerra, y del hecho de rechazar que el nuevo Estado chileno heredara el derecho de patronato²³⁹.

Uno de los aspectos que propició la integración hacia el exterior fue el fin de las restricciones comerciales heredadas de la colonia²⁴⁰, lo que implicó la apertura de nuevos puertos para el comercio con el extranjero. Esto hizo que perdieran importancia las relaciones comerciales con Perú y España, ganándola otros países como Gran Bretaña, Francia y Estados Unidos. El comercio exterior se duplicó entre 1810 y 1830, de la misma forma que la producción de plata y cobre gracias a los descubrimientos de

²³⁴ COLLIER, Simon. *Historia... Op. cit.* p. 47.

²³⁵ LORENZO, Santiago. “Chile en el mundo”, *Chile. La construcción nacional. 1830-1880. Tomo II*. Joaquín Fernandois, Director. Lima: Fundación Mapfre. 2013. p. 88.

²³⁶ COLLIER, Simon. *Historia... Op. cit.* pp. 50-51.

²³⁷ Este concepto, “integración hacia afuera, diferenciación hacia adentro”, ha sido explicado por el historiador Gabriel Salazar. Cf. con SALAZAR, Gabriel. *Historia contemporánea de Chile I Estado, legitimidad, ciudadanía*. Santiago de Chile: LOM. 1999. pp. 130-150.

²³⁸ SALAZAR, Gabriel y PINTO, Julio. *Historia contemporánea de Chile. Vol. V Niñez y juventud*. Santiago de Chile: LOM. p. 15.

²³⁹ COLLIER, Simon. *Historia... Op. cit.* p. 48.

²⁴⁰ SALAZAR, Gabriel. *Historia contemporánea... Op. cit.* p. 131.

minas en el norte del país. Por esta razón, la economía chilena durante este período fue auspiciosa²⁴¹.

Tras cinco años en el gobierno, O'Higgins introdujo una nueva constitución que le confería el derecho a permanecer por otros diez años en el poder. Esta idea fue inaceptable para la oligarquía y la Iglesia, quienes veían un espíritu contrario al de ellos en muchas de las decisiones del Director Supremo. No hacía mucho había aceptado la construcción de un cementerio extranjero protestante, prohibiendo al mismo tiempo sepultar dentro de las Iglesias católicas. El grave terremoto que azotó a la ciudad de Valparaíso en 1822 fue la oportunidad de este sector para denunciar las "herejías" extranjeras, culpabilizándolas por la catástrofe. Pero lo que determinó la abdicación de O'Higgins fue el levantamiento de dos importantes ciudades: Concepción y Coquimbo, que reclamaron contra la nueva constitución y, sobre todo, por el retraso y abandono en que se encontraban sus provincias²⁴². Fue entonces, bajo el liderazgo del coronel Ramón Freire, cuando unas doscientas personas se reunieron con O'Higgins para comunicarle las reclamaciones populares que incluyeron la solicitud de deponer el mando. Él accedió, por lo que fue exiliado al país vecino de Perú, donde murió en 1842²⁴³.

A partir de la década de 1830 fueron dos las facciones que, aunque con ciertos matices, detentaron el poder: los conservadores (pelucones) y los liberales (antiguos pipiolos), dentro de lo que se conoció como "República conservadora" y "República liberal", respectivamente. Tras ello, vino la etapa conocida como "República Parlamentaria", que contó con siete presidentes, hasta llegar a la "República presidencial", dentro de la que consideraremos a los cinco gobernantes que estuvieron activos dentro del marco temporal que abarca nuestra investigación.

El primero de estos períodos, el conservador, fue encabezado por los antiguos "pelucones" y se caracterizó por la actividad de gobiernos fuertes, que proclamaron a través de la constitución de 1833 que Chile era una república democrática representativa²⁴⁴.

²⁴¹ COLLIER, Simon. *Historia...* Op. cit. p. 49.

²⁴² *Ibidem*. p. 53.

²⁴³ SAN FRANCISCO, Alejandro. "La vida...", Op. cit. pp. 69-70.

²⁴⁴ GÓNGORA, Mario. *Ensayo histórico sobre la noción de Estado en Chile en los siglos XIX y XX*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria. 1986. p. 41.

Tabla 4 Regímenes presidenciales en Chile entre 1831 y 1941

República Conservadora	República Liberal	República Parlamentaria	República Presidencial
José Joaquín Prieto 1831-1841	José Joaquín Pérez 1861-1871	Jorge Montt 1891-1896	Emiliano Figueroa 1925-1927
Manuel Bulnes 1841-1851	Federico Errázuriz Zañartu 1871-1876	Federico Errázuriz Echaurren 1896-1901	Carlos Ibáñez del Campo 1927-1931
Manuel Montt 1851-1861	Aníbal Pinto 1876-1881	Germán Riesco 1901-1906	Juan Esteban Montero 1931-1932
	Domingo Santa María 1881-1886	Pedro Montt 1906-1910	Arturo Alessandri 1932-1938
	José Manuel Balmaceda 1886-1891	Ramón Barros Luco 1910-1915	Pedro Aguirre Cerdea 1938-1941
		Juan Luis Sanfuentes 1915-1920	
		Arturo Alessandri 1920-1924	

Dentro de esta fase destacó el rol de Diego Portales (1793-1837)²⁴⁵. Según su parecer, al no contar ya con la monarquía, la república tenía que encontrar un nuevo marco de legitimidad, que debía ser el respeto por la autoridad. Su ideal era fusionar el autoritarismo colonial con las formas externas del constitucionalismo republicano, pues creía en un gobierno centralizador, cuyos miembros fueran modelos de virtud y patriotismo²⁴⁶. Portales supo establecer un puente entre las añoranzas del pasado que sentía la clase política chilena, afianzando un orden que llenara los espacios dejados por la pérdida de la monarquía. Pero a la postre ello motivó que resurgiera el discurso libertario²⁴⁷. Y aunque dicho ministro no se caracterizó por su devoción religiosa, respetó e hizo respetar a la Iglesia Católica, cuya presencia, comprendió, aportaba elementos de arraigo para su concepción autoritaria del Estado²⁴⁸.

²⁴⁵ Diego Portales se ha considerado una figura relevante en la historia de Chile debido a la gran influencia que ejerció su ideal de gobierno fuerte y centralizado durante la época conservadora. Participó en la redacción de la Constitución de 1833. Fue Ministro de Gobierno, de Relaciones Exteriores y de Guerra y Marina del presidente José Tomás Ovalle. Fue gobernador del puerto de Valparaíso hasta 1834. COLLIER, Simon. *Historia de Chile*. Traducción de Milena Grass. Cambridge: Cambridge University Press. 1998. p. 58.

²⁴⁶ *Ibidem*. p. 59.

²⁴⁷ STUVEN, Ana María. *La seducción de un orden. Las elites y la construcción de Chile en las polémicas culturales y políticas del siglo XIX*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica. 2000. p. 49

²⁴⁸ *Ibidem*. p. 59.

Bajo estas consignas los gobiernos conservadores vivieron en estabilidad política debido a la conjunción de diversos factores, entre ellos, la gobernabilidad del territorio a lo largo de sus 1.200 kilómetros entre el último asentamiento al norte y la frontera araucana, teniendo a la mayor parte de la población afincada en el Valle Central, al norte. Esta era relativamente escasa (un millón de chilenos hacia 1830, cifra que se duplicó en cuarenta años). El grueso de la sociedad estaba formado por mestizos y campesinos que conformaban la clase trabajadora, y un número más reducido de criollos que pertenecían a la clase alta. Esta división social se mantuvo relativamente estable durante este período, así como también el modelo de gobierno centralizado en Santiago, la capital, en desmedro de las provincias, aunque éstas sí hicieron notar su descontento en más de una oportunidad²⁴⁹. Esto fue así para todo el resto del siglo XIX y XX, sin que pudiera -ni pueda hasta la actualidad- lograrse un equilibrio en este aspecto²⁵⁰. La organización presidencialista y centralista fue reforzada por la constitución del año 1833 que robusteció la hegemonía de Santiago²⁵¹.

Otros puntos de importancia fueron la consagración de la religión católica como la única que podía practicarse en público; el derecho a sufragio para los hombres mayores de 25 años que tuvieran renta o alguna propiedad y supieran leer y escribir (requisito eliminado en 1842); y el establecimiento de un período presidencial de cinco años con posibilidad de una reelección²⁵².

Se compensó el anticlericalismo de la década anterior a través de la restitución de las propiedades a las órdenes religiosas o pagando una compensación por ellas. Desde agosto de 1832 el presidente y su gabinete comenzaron a asistir nuevamente a las ceremonias religiosas mayores y en ciertas ocasiones la Guardia Nacional extendía la bandera nacional en el suelo sobre el cual pisaba el sacerdote que consagraba la hostia. A su vez, el ministro Diego Portales instauró la censura para el teatro y los libros importados, que permaneció hasta 1878 aunque sin surtir efecto²⁵³.

Entre los años 1831 y 1841 se logró el fortalecimiento de las finanzas y las políticas económicas del país, proceso en el que fueron claves las medidas adoptadas

²⁴⁹ COLLIER, Simon. *Historia... Op. cit.* pp. 56-57.

²⁵⁰ PALMA, Eric Eduardo. *Estado constitucional liberal católico en Chile (1812-1924). Nueva historia constitucional*. Santiago de Chile: Orión. 2011. p. 571.

²⁵¹ COLLIER, Simon. *Historia... Op. cit.* pp. 59-60.

²⁵² STUVEN, Ana María. "La vida política", *Chile. La construcción nacional. 1830-1880. Tomo II*. Joaquín Fernando, Director. Lima: Fundación Mapfre. 2013. p. 37.

²⁵³ COLLIER, Simon. *Historia... Op. cit.* p. 63.

por el Ministro de Hacienda Manuel Rengifo. También, la consolidación del norte de Chile como zona minera, gracias al descubrimiento en 1832 de un yacimiento de plata en la ciudad de Chañarcillo. Esto atrajo una gran cantidad de población a este sector, creando así un nuevo mercado para la agricultura del Valle central. Desde entonces la minería ha marcado la pauta económica del país²⁵⁴. A pesar de la ampliación del comercio y de las virtudes de la economía antes mencionadas, destacó durante esta época la extrema pobreza de la población. Solamente los grandes terratenientes tenían ingresos abultados, observándose una gran diferencia en relación a los sueldos de la clase trabajadora²⁵⁵.

Después de diez años en el poder del presidente José Joaquín Prieto, y de haber destacado Manuel Rengifo en las finanzas y Diego Portales como el ideólogo de su gobierno, le sucedió en el cargo el general que triunfó en la batalla contra la confederación Perú-Boliviana: Manuel Bulnes Prieto, quien también ejerció un decenio, entre 1841 y 1851. Su gobierno se caracterizó por la actividad de la “generación de 1842”, integrada por los jóvenes que habían nacido con la independencia y habían sido educados en el Instituto Nacional, entre ellos José Victorino Lastarria, Jacinto Chacón, Salvador Sanfuentes, Antonio Varas, Francisco Bello y Francisco Bilbao. Este grupo impulsó el crecimiento intelectual de todas las clases sociales. En relación a esta idea se fundaron la Universidad de Chile y la Escuela Nacional de Preceptores, ambas también en 1842. A su vez, Lastarria estableció la Sociedad Literaria, que sirvió de tribuna para que los jóvenes chilenos ilustrados, junto a los argentinos que llegaron al país en esta misma época, debatieran ideas relativas a la cultura política esperada para una nación que estaba inmersa en el progreso de su sociedad²⁵⁶.

La revolución francesa de 1848 y la popularidad de la *Historia de los girondinos* de Lamartine, reanimó los espíritus republicanos. Los opositores al gobierno de Bulnes levantaron un nuevo discurso democratizador por el que interpelaban constantemente al pueblo como depositario de la soberanía popular. Como consecuencia de estas ideas se fundaron el Club de la Reforma en 1849 y la Sociedad de la Igualdad, en 1850²⁵⁷.

Manuel Montt sucedió al general Manuel Bulnes, entre los años 1851 y 1861. En sus primeros cinco años de gobierno realizó importantes obras, como la construcción de

²⁵⁴ *Ibidem*. p. 65.

²⁵⁵ *Ibidem*. p. 66.

²⁵⁶ STUVEN, Ana María. “La vida política”, *Op. cit.* p. 54.

²⁵⁷ *Ibidem*. p. 57.

caminos, puentes, ferrocarriles, ampliación de la frontera, apertura de nuevos territorios, e incentivo a la inmigración europea. En términos institucionales se avanzó en la abolición definitiva del sistema de mayorazgos en 1852. Un año después se promulgó la Ley Orgánica de Ministerios, y en 1854 la Ley Orgánica de Municipalidades. En 1856 se promulgó el Código Civil redactado por Andrés Bello. En 1853 el presidente Montt fundó la Escuela Normal de Preceptoras, que bajo la formación de religiosas preparaba a las futuras profesoras de primaria, abriendo a su vez una gran cantidad de escuelas. Impulsó la colonización, pues existía la creencia de que la presencia de europeos contribuiría a la civilización del país. Por ello, envió un delegado a Alemania con el fin de reclutar a católicos que quisieran avecindarse y trabajar las tierras del sur de Chile. En 1853 llegó el mayor contingente que se instaló entre Valdivia y el seno del Reloncaví, colonizando Llanquihue, fundando la ciudad de Puerto Montt y posteriormente Puerto Varas²⁵⁸.

En el decenio del presidente Manuel Montt la tendencia fue hacia la culminación del crecimiento económico, intelectual y cultural, y de importantes reformas legislativas. Fue también el inicio de un trastorno económico que desató una crisis ideológica de graves consecuencias políticas. El factor de conflicto fue la relación entre la Iglesia y el Estado. En este sentido, la Constitución de 1833 que prohibía el ejercicio público de cualquier otra religión que no fuera la católica comenzó a generar controversias, especialmente en relación a los ciudadanos ingleses que contribuían al comercio y a la industria pero profesaban el anglicanismo. También influyó la idea de que el Estado no debía estar sujeto a dictámenes de conciencia impuestos por ninguna religión. Para este entonces ya se encontraba al mando de la Iglesia chilena el arzobispo Rafael Valentín Valdivieso, quien, como veremos, asumió la tarea de defender a la Iglesia Católica frente a los sectores liberales, siendo un fiel representante del ultramontanismo en Chile. Para ello, no dudó en utilizar las mismas herramientas que sus contendientes, como la prensa, comprendiendo la importancia de la naciente opinión pública²⁵⁹. Y es que la acción de la prensa provocó de cierta manera el empoderamiento de la población respecto a los temas que se discutían, resituando el debate sobre las características del poder público, el papel de la Iglesia y la vida en sociedad²⁶⁰.

²⁵⁸ Ibidem. pp. 60-61.

²⁵⁹ Ibidem. pp. 63-64.

²⁶⁰ PALMA, Eric Eduardo. *Estado constitucional liberal católico... Op. cit.* p. 600.

A mediados del gobierno de Manuel Montt se produjo la fractura del sector conservador, que quedó dividido en el Partido Conservador propiamente tal, y el Partido Nacional. El sucesor de Montt fue entonces José Joaquín Pérez, quien intentó desarrollar un gobierno de unidad con liberales y conservadores. Pero además de la ruptura, florecieron sectores más radicales que proclamaban cuestiones tales como la libertad electoral y la laicización del Estado. Esto desencadenó una pugna permanente entre la Iglesia y el Estado durante los años siguientes, dentro de los cuales, el presidente Federico Errázuriz Zañartu, sobrino del arzobispo Valdivieso, tuvo que enfrentar la disolución de la alianza liberal-conservadora, motivada principalmente por la educación y las cuestiones teológicas, como describiremos posteriormente. El sucesor de Errázuriz, Aníbal Pinto, debió cargar con los conflictos políticos internos y el manejo de la Guerra del Pacífico, iniciada en 1879, cuyo triunfo nacional fue consolidado por el presidente Domingo Santa María²⁶¹.

Cuando José Manuel Balmaceda llegó al poder en 1886 la situación económica del país era auspiciosa debido al auge en las exportaciones del salitre, lo que favoreció la realización de importantes proyectos de modernización. En 1887 creó el Ministerio de Obras Públicas, cuyo objetivo era generar infraestructura para la educación, la administración, el desarrollo agrícola, las comunicaciones y el transporte²⁶². Dicho presidente se caracterizó por promover su cercanía con el pueblo a través de diversos viajes a las regiones del país. En uno de ellos, en la ciudad de Iquique, pronunció un discurso donde llamó a los inversionistas chilenos a interesarse por la explotación del salitre para evitar así el monopolio en manos de capitalistas extranjeros²⁶³.

A pesar de esta cercanía, en 1889 Balmaceda perdió el apoyo del Senado así como también el control de la Cámara de Diputados. Su rechazo a la censura de un nuevo gabinete provocó que en 1890 el Congreso aplazara la discusión de la ley para el cobro de las contribuciones, lo que implicó que al siguiente mes no hubiera recursos para pagar a las fuerzas armadas ni a los empleados públicos. Ese año fue crítico para el presidente debido a las huelgas y manifestaciones que se levantaron en su contra por parte de diferentes gremios.

²⁶¹ STUVEN, Ana María. “La vida política”, *Op. cit.* p. 42.

²⁶² ESTRADA, Baldomero. “La vida política”, *Chile. La apertura al mundo. Tomo 3 1880-1930.* (Joaquín Fernandois, Dir.). Madrid: Fundación Mapfre. 2014. p. 44.

²⁶³ *Ibidem.* p. 48.

Para evitar una crisis mayor, Balmaceda tuvo que nombrar un nuevo gabinete, el onceavo de su mandato, para satisfacer a los congresistas. Se cambió también la ley de elecciones, con el fin de evitar el intervencionismo electoral, tan común hasta entonces. El quiebre de dicho gabinete y el nombramiento de uno nuevo llevaron a que el presidente fuera acusado de haber faltado a su compromiso. Se iniciaron así los enfrentamientos entre dos bandos opuestos: los que apoyaban a Balmaceda y los que estaban con el Congreso.

A comienzos de 1891 las fuerzas armadas tomaron posición en el conflicto: gran parte del ejército apoyó a Balmaceda mientras la armada secundó al Congreso. Balmaceda formó entonces una nueva Cámara mediante elecciones parlamentarias manipuladas, y en mayo de ese año nombró un nuevo gabinete que se propuso reformar la constitución y luchar hasta el final por sus ideales. Cuando las fuerzas militares revolucionarias tomaron el control de Valparaíso, Balmaceda renunció, y tras enviar a su familia a la embajada de Estados Unidos se suicidó el 18 de septiembre de ese año, el mismo día en que finalizaba su período como presidente²⁶⁴. Al finalizar la Guerra Civil, se inició en el país un nuevo período político conocido como “República Parlamentaria”.

El inicio de este período fue encabezado por el presidente Jorge Montt (1891-1896), quien debió enfrentar la tarea de reconciliar al país tras la Guerra Civil de 1891. Después de él, asumió Federico Errázuriz Echaurren (1896-1901) quien realizó una importante función en la resolución de un conflicto limítrofe con Argentina, además de grandes obras públicas sustentadas por la riqueza que aportaba el salitre.

Al presidente Germán Riesco (1901-1906), en tanto, concernió enfrentar varias de las primeras huelgas y motines populares motivados por la grave situación social de las clases trabajadoras. Una de sus acciones fue promulgar la Ley de Habitación Obrera de 1906²⁶⁵. En él, y en su sucesor Pedro Montt (1906-1910), recayó hacer frente a esta nueva realidad.

La preocupación por mejorar las condiciones de vida de los más desposeídos había estado discutiéndose desde al menos la década de 1870. Sin embargo, no fue sino

²⁶⁴ Ibidem. pp. 48-54.

²⁶⁵ GAZMURI, Cristián. *Historia de Chile 1891-1994. Política, economía, sociedad, cultura, vida privada, episodios*. Santiago de Chile: RIL Editores. 2012. pp. 52-53.

hasta que los obreros del salitre y los trabajadores urbanos exigieron seriamente una mejoría, que el asunto convocó la atención de todo el país²⁶⁶.

La prensa se hizo eco publicando artículos relacionados con el alcoholismo, la mortalidad infantil, la prostitución, la miseria en las viviendas y las precarias condiciones en que se encontraban los sectores mayoritarios de la población. Se llegó a informar que en 1909 más de cien mil personas vivían en habitaciones insalubres en la ciudad de Santiago. Esto llevó a que para el centenario de la República, en 1910, la población fuese recesiva, es decir, murieran más personas de las que nacían²⁶⁷.

El período comprendido entre 1902 y 1908 fue de gran crecimiento sindical. Se organizaron numerosas huelgas y también ocurrieron situaciones violentas, como la matanza en la Escuela de Santa María en la ciudad de Iquique en 1907, donde habían sido convocados los trabajadores del salitre que se encontraban en huelga junto a sus familias, quienes fueron atacados con ametralladoras por orden del general Roberto Silva Renard, provocando la muerte de cientos de ellos²⁶⁸.

A pesar de la publicidad que se dio a los problemas sociales, los gobiernos no reaccionaron para proponer soluciones sino hasta varios años más tarde con el gobierno de Arturo Alessandri Palma (1920-1925), que instaló un ideario político de transformación que tomaba en cuenta a los sectores medios y populares, intentando “reformular” para evitar la “revolución”²⁶⁹. Paralelamente la Iglesia Católica también se ocupó de la “cuestión social”, llamando la atención de las autoridades para que tomaran cartas en el asunto y trabajando con las clases populares para luchar contra la miseria material a través de la caridad²⁷⁰.

En el intertanto sucedieron los gobiernos de Ramón Barros Luco (1910-1915) y Juan Luis Sanfuentes (1915-1920), caracterizados por los historiadores como de “decadencia” de la república parlamentaria. Durante el mandato del primero se expandió la corrupción política, lo que se tradujo en los cambios a la ley electoral (1914-1915) que impidieron el control electoral de las municipalidades. Las disputas

²⁶⁶ COLLIER, Simon. *Historia... Op. cit.* p. 177.

²⁶⁷ SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia de la ideas y de la cultura en Chile. Desde la Independencia hasta el Bicentenario*. Vol. II. p. 45 Disponible en <http://www.ideasculturaenchile.cl/>

²⁶⁸ COLLIER, Simon. *Historia... Op. cit.* p. 177.

²⁶⁹ SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia de la ideas y de la cultura en Chile. Desde la Independencia hasta el Bicentenario*. Vol. II. p. 45 Disponible en <http://www.ideasculturaenchile.cl/>

²⁷⁰ INZUNZA, Carolina. “La Cuestión Social y la Encíclica *Rerum Novarum*”, *Historia de la Iglesia en Chile. Los nuevos caminos: la Iglesia y el Estado*. (Marcial Sánchez, Dir.). Santiago de Chile: Editorial Universitaria. 2011. p. 333.

políticas tendieron a quedar en segundo plano con el inicio de la Primera Guerra Mundial²⁷¹. Fue obra del presidente Sanfuentes mantener la neutralidad de Chile durante el conflicto, resistiendo a las presiones de Estados Unidos, Francia y Gran Bretaña²⁷².

En 1920 asumió el presidente Arturo Alessandri Palma, quien ocupó el cargo en dos períodos: 1920-1925 y 1932-1938. Las condiciones de su primer gobierno no fueron fáciles debido a las consecuencias económicas que tuvo para Chile la Primera Guerra Mundial y las dificultades que atravesaba el mercado del salitre. Por otra parte, la mayoría en el Congreso le era opositor, lo que frenaba las reformas que quería implementar, tales como la creación del Banco Central, la institución del impuesto a la renta, y las llamadas “leyes sociales”. De este modo las promulgaciones del Código del Trabajo y la ley de Previsión Social, fueron obstaculizadas en el Parlamento, a pesar de ser la vía que el presidente propuso para solucionar los graves problemas sociales que afectaban al país²⁷³.

Apoyadas en cierta manera por una manifestación militar que buscaba mejorar los salarios del ejército, algunas leyes impulsadas por Alessandri fueron aprobadas el 8 de septiembre de 1924. Estas fueron las relativas a cooperativas, contratos de trabajo, sindicatos profesionales, tribunales de conciliación y arbitraje, indemnización por accidente de trabajo, caja de empleados particulares, caja de seguro obligatorio y derecho a huelga²⁷⁴.

El otro gran legado del primer gobierno de Alessandri fue la redacción de una nueva constitución que vino a reforzar al poder ejecutivo por sobre el legislativo, terminando de este modo con el régimen parlamentario e iniciando otro conocido como “República Presidencial”. Esta constitución incluyó, como era de esperarse, disposiciones tendientes a proteger el trabajo, la industria y la previsión social, velando por el bienestar mínimo de los chilenos, particularmente en lo relativo a la habitación y condiciones económicas que permitieran la satisfacción de las necesidades personales y familiares. Se proclamó como deber del gobierno preocuparse por la salud pública y el derecho de propiedad. También, la constitución de 1925 estableció oficialmente la

²⁷¹ COLLIER, Simon. *Historia...Op. cit.* p. 179.

²⁷² GAZMURI, Cristián. *Historia de Chile 1891-1994... Op. cit.* p. 55.

²⁷³ *Ibidem.* pp. 129-130.

²⁷⁴ *Ibidem.* p. 133.

separación de la Iglesia y el Estado, concluyendo un proceso que se había extendido durante varias décadas desde el siglo XIX²⁷⁵.

Tras la promulgación de la nueva constitución se agudizaron las tensiones entre los militares y el gobierno, culminando con las presiones que el coronel Carlos Ibáñez del Campo realizó sobre el presidente Alessandri, forzándolo a renunciar. Tras un período conflictivo y convulso, el propio Ibáñez resultaría electo presidente en 1927, iniciando un gobierno de rasgos dictatoriales en el que se mantuvo hasta 1931²⁷⁶. Su dirección se volcó, entre otras cosas, a las obras públicas, como construcción de desagües, caminos, puentes, cárceles, pistas de aterrizaje, puertos, nuevos ramales para ferrocarriles, la fachada sur del Palacio de La Moneda, y la residencia de verano del presidente de la república (llamada Cerro Castillo, en Viña del Mar). También creó la Contraloría General en 1927²⁷⁷. Pero la crisis económica por la que atravesó el país a principios de la década de 1930 obligó la renuncia de Ibáñez del Campo en 1931.

Durante su segundo mandato, Arturo Alessandri Palma pudo restaurar la estabilidad. Chile se recuperó lentamente de la depresión económica, vislumbrándose mejores índices de producción agrícola y manufacturera en 1937 que los que hubo en 1929²⁷⁸.

El final del período que comprende nuestro estudio se corresponde con la presidencia de Pedro Aguirre Cerda (1938-1941). Ésta se caracterizó por la flexibilidad y estabilidad del sistema político. Y aunque la intención primera del presidente fue ayudar a los más pobres por medio de la construcción de escuelas y viviendas de bajo costo, el incentivo a la formación de asentamientos agrícolas y la redistribución de algunas tierras, las negociaciones con el poder tradicional lo obligaron a dejar de lado varias de sus ideas, entre ellas, la reforma agraria. Casi todos los sectores disfrutaron de bonanza económica, excepto las clases bajas de la sociedad²⁷⁹.

Desde la organización del Estado como república independiente las relaciones entre éste y la Iglesia Católica se mantuvieron en permanente tensión, motivada por cuestiones derivadas del nuevo escenario que se estaba enfrentando así como por los nuevos ideales que estaban penetrando en la población. Temas como las prerrogativas, la laicización de la sociedad y la llegada a Chile de las religiones protestantes fueron

²⁷⁵ *Ibidem.* p. 135.

²⁷⁶ *Ibidem.* p. 136.

²⁷⁷ COLLIER, Simon. *Historia... Op. cit.* p. 194.

²⁷⁸ *Ibidem.* pp. 202, 206.

²⁷⁹ *Ibidem.* p. 214.

motivo para una batalla en la que el premio era encontrar una –la mejor- ubicación dentro de este nuevo orden político, social y cultural.

2. 2. La Iglesia Católica en Chile

La Iglesia Católica chilena, y la diócesis de Santiago en particular, se instituyeron durante la época colonial. En efecto, la ciudad de Santiago fue fundada el 12 de febrero de 1541 por el conquistador extremeño Pedro de Valdivia, quien la nombró “Santiago de la Nueva Extremadura”. El trazado fue encargado a Pedro de Gamboa, que diseñó al centro una Plaza Mayor, en torno a la que se destinaron solares para la catedral, la cárcel y la casa del gobernador²⁸⁰. Veinte años después, el 18 de mayo de 1561, se erigió la diócesis de Santiago por el papa Pío IV, como sufragánea del arzobispado de Lima, siendo su primer obispo Rodrigo González Marmolejo²⁸¹.

Al principio, su extensión era amplísima, pues abarcaba todo el territorio chileno además de la provincia de Cuyo y la gobernación de Tucumán²⁸² (en colores azul y gris en la ilustración 7). Precisamente considerando su vastedad, que hacía inviable una buena administración diocesana, se erigió el obispado de La Imperial el 22 de marzo de 1563, también sufragáneo del arzobispado de Lima, acción que el rey mandó a ejecutar el 18 de enero de 1565²⁸³. Su primer titular fue el obispo salmantino Antonio de San Miguel, quien arribó a su sede en 1568, siendo el primer prelado consagrado en la historia de la Iglesia en Chile²⁸⁴.

²⁸⁰ MORENO, Rodrigo. "La organización eclesiástica chilena en tiempos coloniales, siglos XVI-XVII", *Historia de la Iglesia en Chile. En los caminos de la conquista espiritual*. Rodrigo Moreno Jeria, editor; Marco León, coordinador. Santiago de Chile: Editorial Universitaria. 2009. Tomo I. p. 89.

²⁸¹ SOCIEDAD BIBLIOGRÁFICA DE SANTIAGO. *La provincia eclesiástica chilena: erección de sus obispados y división en parroquias*. Friburgo: Herder. 1895. p. 4.

²⁸² *Ibidem*. p. 16.

²⁸³ *Ibidem*.

²⁸⁴ MORENO, Rodrigo. "La organización..." *Op. cit.* p. 92. El primer obispo de Santiago, Rodrigo González de Marmolejo, había asumido como titular sin recibir la consagración episcopal, debido a su mala salud. De hecho, falleció sin poseerla.

Ilustración 7 Mapa de Chile en el siglo XVI²⁸⁵

Las diócesis chilenas experimentaron numerosos problemas a lo largo del siglo XVI. Para La Imperial, uno de los principales fue el levantamiento indígena²⁸⁶, que arrasó prácticamente todas las ciudades que componían su jurisdicción. La propia sede episcopal fue destruida, por lo que tuvo que trasladarse a la ciudad de Concepción en 1605, y en 1609 fusionarse con la de Santiago con el propósito de permitir la recuperación de la diócesis del sur tras los ataques araucanos²⁸⁷.

La reorganización de la diócesis de La Imperial comenzó en 1617, instalando la sede en la ciudad de Concepción, y nombrando como su obispo a fray Jerónimo de Oré

²⁸⁵ SILVA, Osvaldo. *Atlas de historia de Chile*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria. (Undécima edición). 2005. p. 109.

²⁸⁶ El problema territorial en la zona de la diócesis de La Imperial, hoy conocida como Araucanía, data desde la época colonial y se mantiene hasta la actualidad.

²⁸⁷ MORENO, Rodrigo. "La organización..." *Op. cit.* p. 97.

en 1620²⁸⁸. Pero dicha reestructuración no impidió que los problemas continuaran desencadenándose. La sublevación indígena, los desastres naturales –como los terremotos–, la pobreza endémica y las largas vacancias contribuyeron a afectar su desarrollo. A pesar de esto, dichos obispados sirvieron de promoción para algunos prelados, quienes después de servir en ellos obtuvieron dignidades de mayor relevancia en Lima, Charcas, Santa Fe de Bogotá, La Paz, Arequipa y Trujillo²⁸⁹.

Ilustración 8 Diócesis en el Virreinato del Perú²⁹⁰



Esta organización territorial -con los dos obispados de Santiago y La Imperial-, fue la que mantuvo la Iglesia Católica chilena por largo tiempo, y con la cual enfrentó el proceso de emancipación política a principios del siglo XIX. Tras la independencia de Chile frente a España, las autoridades chilenas promovieron la “libertad” de la Iglesia Católica chilena en relación al arzobispado de Lima, del que era subsidiaria, tomando

²⁸⁸ *Ibidem*. p. 99.

²⁸⁹ *Ibidem*. p. 119.

²⁹⁰ Historia Peruana. <http://cdn3.historiaperuana.com/wp-content/uploads/diosesis-iglesia-colonia.jpg>. Visitado 20 de Noviembre de 2015.

como uno de sus argumentos el que esta organización remitía al orden colonial que querían dejar atrás.

Tanto Bernardo O'Higgins como el senado de la república consideraron pertinente que la antigua diócesis de Santiago fuese erigida en arzobispado. Por esta razón, en octubre de 1821 el gobierno envió a Roma al senador José Ignacio Cienfuegos como plenipotenciario, con el fin de obtener la erección en Metropolitana de la diócesis de Santiago, y también que alguna otra iglesia, entre las ciudades de Coquimbo, Talca, Chiloé, Osorno o Valdivia, se convirtiese en Catedral, aduciendo como principal razón el nuevo estatus independiente de la nación que no permitía ya regirse a ninguna otra autoridad eclesiástica que residiese fuera del Estado. Aunque esta gestión tuvo por respuesta la visita a Chile del vicario apostólico Juan Muzi en 1824, no se logró resolver nada en ese momento.

Por otro lado, a pesar que las autoridades aspiraban a terminar con los resquicios del pasado, continuaron promoviendo el ejercicio del patronato²⁹¹ pese a conocer la negativa de la Santa Sede a reconocerlo. Las nuevas autoridades chilenas lo consideraron inherente a la actuación del gobierno, del mismo modo que los obispos lo aceptaron con normalidad, accediendo a hacerse cargo de las diócesis para las que eran nombrados como "electos" con la jurisdicción de vicario capitular.

Mientras que esta práctica no representaba aparentemente ningún problema en Chile por tratarse de una costumbre, para la Santa Sede los nuevos gobiernos americanos no contaban con este derecho concedido en su momento a los Reyes Católicos y a sus sucesores, por lo que no podían ni debían presentar candidatos para las sedes vacantes. No obstante, en el corto plazo, el asunto fue tolerado por la jerarquía

²⁹¹ El derecho de patronato había sido dado a los Reyes Católicos por el papa Julio II, por el hecho de haber fundado la Iglesia Católica en América. En el siglo XVIII esta institución se transformó en Vicariato Regio, convirtiendo al rey en una especie de "vicepapa" de Indias. ARTEAGA, José. *Gobierno como electo y juramento civil del Arzobispo R. V. Valdivieso 1845-1848*. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile. 1977. p. 21. En concreto, se trata de un conjunto de deberes y derechos que corresponden a una persona física o jurídica, a partir de una concesión otorgada por la Iglesia, con motivo de la fundación de una iglesia, capilla o beneficio. Se considera fundador a la persona que ha regalado el terreno para levantar un edificio de estas características, ha asegurado los medios económicos para su construcción o ha garantizado las condiciones para su equipamiento y funcionamiento con el fin de que pueda efectuarse el servicio litúrgico. Los derechos principales de los patronos eran: presentar a la autoridad eclesiástica un clérigo idóneo para ser nombrado para un cargo eclesiástico; recibir sustento económico de los bienes de la Iglesia en caso de caer en la pobreza; derechos honoríficos, como exponer su escudo en la Iglesia patronal. Y entre sus deberes figuraba: pagar la construcción o mantención de la iglesia y garantizar los recursos económicos para sostener a los clérigos y la parroquia. ERDÖ, P. "Patronato [Derecho de]", *Diccionario General de Derecho Canónico*. (OTANDUY, J., VIANA, A., SEDANO, J., Dirs. Y Coords.). Pamplona: Aranzadi. 2012. Vol. V. pp. 983, 985.

católica debido a que, al no contar ya con la Corte de Madrid, la única comunicación que tenían con América era mediante las nuevas autoridades. De esta manera, en un acuerdo tácito, Roma nombraba solamente a los candidatos que los gobiernos proponían, aunque tomando reservas para no figurar reconociendo públicamente el derecho de patronato en los presidentes de la república. Éstos, por su parte, autorizaban la entrada de las bulas papales a sus países, con la satisfacción de ver escogido a su candidato, aunque muchas veces retenían las cláusulas que estimaban ofensivas para su derecho patronal²⁹².

Por otra parte, el proceso de independencia había dejado a la Iglesia Católica chilena mermada económica e institucionalmente. La mayoría del clero había participado de las campañas en el bando realista, por lo que tras perder la guerra muchos de los sacerdotes españoles abandonaron el país. Esta fue la razón que motivó el rechazo a José Santiago Rodríguez Zorrilla como obispo de Santiago, pues él se había adherido a la causa realista durante la reconquista (1814-1817) y terminó siendo desterrado²⁹³. Además de ello, le afectó la situación de la diócesis de Concepción, en la que gobernaba un vicario general solamente con la designación del gobierno civil, mientras paralelamente ejercía el obispo que la Iglesia reconocía como legítimo. Esta fue otra de las razones que motivaron al gobierno a enviar un representante a la Santa Sede en 1821, como ya ha sido mencionado²⁹⁴.

Tras la batalla de Lircay en 1829, en la que triunfó el bando conservador, se sobreentendió que las cosas podían seguir funcionando normalmente siempre y cuando los estamentos respetaran que el Estado era católico y que se excluía el ejercicio público de cualquier otra religión, y que, a pesar de que la Iglesia nunca lo reconocería oficialmente, el Estado podía seguir ejerciendo el derecho de patronato heredado de la monarquía española²⁹⁵. El episcopado de Santiago se restituyó en 1832, cuando la Santa Sede nombró obispo a Manuel Vicuña, tras una época de acefalía provocada por el exilio del obispo José Santiago Rodríguez Zorrilla²⁹⁶.

²⁹² ARTEAGA, José. *Gobierno como electo...* *Op. cit.* pp. 32-34.

²⁹³ SERRANO, Sol. "La definición de lo público en un estado católico. El caso chileno 1819-1855", *Estudios públicos*, 76, primavera 1999, p. 215.

²⁹⁴ OVIEDO, Carlos. *La misión Irarrázaval en Roma 1847-1850*. Santiago de Chile: Instituto de Historia Pontificia Universidad Católica de Chile. 1962. p. 20.

²⁹⁵ SERRANO, Sol. "La definición de lo público...", *Op. cit.* p. 215.

²⁹⁶ ALIAGA, Fernando. *La Iglesia en Chile. Contexto histórico*. Santiago de Chile: Ediciones Paulinas. 1989. p. 130.

Unos pocos años más tarde, en 1836, el ministro del Interior y de Culto, Diego Portales, puso nuevamente en discusión el tema de la independencia de la Iglesia Católica chilena, eso sí, con mayor claridad respecto a demandar la creación del arzobispado de Santiago y los obispados de La Serena y Ancud. Esta vez la estrategia pasaría porque fuese el propio presidente de la república quien enviase la solicitud a la Santa Sede. En efecto, el presidente Joaquín Prieto (1831-1841) presentó un proyecto ante el Congreso Nacional por el cual pedía autorización para dirigirse a la autoridad católica con el fin de conseguir una sede metropolitana y dos nuevos obispados. Dicho plan fue aprobado, por lo que el gobierno propuso al obispo Manuel Vicuña Larraín (1778-1843) como candidato para ocupar el arzobispado previa autorización del Senado en 1837, tal como estaba estipulado. Desde ese momento, Vicuña firmaría todos sus documentos como “arzobispo electo”.

Ilustración 9 Manuel Vicuña Larraín, primer arzobispo de Santiago²⁹⁷



El gobierno envió un representante a Italia en 1838, recayendo la responsabilidad en Francisco Xavier Rosales, ministro de Chile en París, quien llevaba las siguientes solicitudes: la admisión política de la república, la elevación de la sede episcopal de Santiago a Metropolitana, y la erección de las diócesis de Ancud y La Serena²⁹⁸. El resultado de sus gestiones fue favorable pues el 13 de abril de 1840 la

²⁹⁷ BOLADOS, Ramón. *Album del Congreso Nacional en su primer centenario. 1818-1918. Obra que contiene todos los nombres de los senadores y diputados de estos cien años y numerosas fotografías de los mismos*. Santiago de Chile: España Editorial. 1918. p. 58.

²⁹⁸ OVIEDO, Carlos. *La misión Irarrázaval... Op. cit.* p. 39.

Santa Sede reconoció oficialmente la independencia de Chile, y además, el papa Gregorio XVI (1831-1846) elevó la sede de Santiago a Metropolitana²⁹⁹.

Pero Rosales también llevaba otra petición que debía revelar dependiendo de cuán bien resultaran las anteriores. Ésta era que el pontífice reconociera el derecho de patronato en el presidente de la república. Las razones aducidas fueron que el gobierno de Chile había sucedido al de España y que por ello mantenía todos sus derechos; que el patronato se había conservado al emperador de Brasil tras su separación de Portugal; que estaba inserto en la constitución de la república; y que si las bulas de provisión de obispados no hacían mención a dicho patronato, la Cámara podía discutir el *exequátur*³⁰⁰. En este punto las gestiones no rindieron frutos, pues el patronato no fue validado oficialmente, aunque continuó practicándose.

Con la fundación de los nuevos obispados de La Serena y Ancud y la promulgación en Metropolitana de la Catedral de Santiago, el territorio de la antigua diócesis de Santiago se redujo considerablemente, quedando configurados sus límites al norte con la diócesis de La Serena, cuya demarcación geográfica estaba dada por el río Choapa; al sur, con el obispado de Concepción, delimitado por el río Maule; al este con la cordillera de los Andes y tras ésta el obispado de San Juan (que posteriormente pasó al obispado de Buenos Aires); y al oeste, con el Océano Pacífico³⁰¹.

A pesar de haber menguado su extensión geográfica, la diócesis de Santiago ejerció igualmente gran influencia en todo el país, debido a que más de la mitad de la población habitaba en ella, según los datos arrojados por el primer censo realizado por la recién fundada Oficina de Estadísticas. Según éste, en ella vivían 772.189 habitantes en 1854, mientras que el total del país era de 1.439.120³⁰². Por otra parte, el hecho de haber sido elevada a arquidiócesis le otorgó poder sobre las demás diócesis, que desde entonces fueron “subsidiarias”.

²⁹⁹ CONCHA, María Inés. *La sede episcopal de Santiago de Chile a mediados del siglo XIX: aspectos de la vida cristiana a través de las visitas pastorales*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso. 2007. pp. 41-43.

³⁰⁰ OVIEDO, Carlos. *La misión Irarrázaval... Op. cit.* p. 42. El *Exequátur*, también conocido como Pase Regio, Retención de Bulas o *Placet*, fue una práctica regalista por la cual el poder civil podía supervisar todos los documentos emitidos por la Sede Apostólica, sin importar la naturaleza que éstos tuvieran o a quien fueran dirigidos (ya a autoridades eclesiásticas o a particulares). Dicho control podía suponer inclusive la retención del escrito. Su finalidad era vigilar que no se desconocieran las regalías, es decir, los derechos y facultades que se estimaba se extendían a determinadas materias eclesiásticas. VÁZQUEZ, José María. “Pase Regio”, *Diccionario general de derecho canónico*. (Javier Otaduy, Antonio Viana, Joaquín Sedano, Dirs.). Pamplona: Aranzadi. 2012. Vol. V. p. 939.

³⁰¹ SOCIEDAD BIBLIOGRÁFICA DE SANTIAGO. *La provincia eclesiástica... Op. cit.* pp. 163-164.

³⁰² SERRANO, Sol. *¿Qué hacer con Dios en la República? Política y secularización en Chile (1845-1885)*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica. 2008. p. 52.

En la Ilustración 10, que muestra los recursos económicos de Chile, puede observarse la delimitación del país en esta época en el recuadro a la derecha, así como la ubicación de las ciudades de La Serena y Concepción -hasta donde llegó la diócesis de Santiago-, además de la Isla de Chiloé, al sur de Osorno, en donde está ubicada la diócesis de Castro.

Ilustración 10 Extensión de la diócesis de Santiago³⁰³



³⁰³ SILVA, Osvaldo. *Atlas de historia de Chile*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria. (Undécima edición). 2005. p. 59.

Al quedar vacante la silla arzobispal por el fallecimiento de monseñor Manuel Vicuña el 3 de mayo de 1843, el cabildo eclesiástico de la Catedral Metropolitana de Santiago escogió como vicario capitular al deán José Alejo Eyzaguirre el 9 de mayo, comunicando esta noticia al gobierno con posterioridad. El ministro del culto, Ramón Luis Irrarrázaval, respondió a nombre del presidente aprobando dicho nombramiento. Solo un año más tarde, el 7 de mayo de 1844, éste solicitó autorización al Senado para enviar a Roma el requerimiento para que dicho candidato fuese escogido arzobispo de Santiago.

Entre tanto, el poder ejecutivo envió a José Alejo Eyzaguirre la “carta de ruego y encargo” por la que le instaba a hacerse cargo de la sede con el carácter de arzobispo electo, a la que él accedió³⁰⁴, firmando desde entonces todos sus documentos de esa manera³⁰⁵. Sin embargo, no permaneció mucho tiempo en esta condición, ya que, desmotivado por la pretensión de las autoridades civiles de inmiscuirse en asuntos internos religiosos, renunció el 5 de marzo de 1845.

Tras haber aceptado su renuncia, el cabildo nombró como vicario capitular al canónigo Juan Francisco Meneses³⁰⁶, pero el presidente Manuel Bulnes presentó al presbítero Rafael Valentín Valdivieso Zañartu el 9 de mayo de 1845, razón por la que Meneses debió renunciar para que Valdivieso pudiera ser elegido también como vicario capitular. Entonces, el presidente dictó el 30 de junio un decreto en que encargaba al cabildo eclesiástico traspasar la jurisdicción a dicho prelado, lo que venía a ser un tipo de “carta de ruego y encargo” según la usanza colonial³⁰⁷. De esta manera, Valdivieso asumió la arquidiócesis el 6 de julio de 1845 como “arzobispo electo”³⁰⁸. Sin embargo, desde el punto de vista de la Iglesia, el arzobispado de Santiago de Chile continuaba vacante, faltando a Valdivieso la resolución eclesiástica.

Fue el enviado plenipotenciario a la Santa Sede, Ramón Luis Irrarrázaval, quien activó los trámites y consiguió que se completara el proceso el 28 de septiembre de 1847. Días más tarde, Pío IX nombró arzobispo de Santiago a Rafael Valdivieso. Cabe destacar que en las bulas de institución el pontífice no mencionó la presentación del

³⁰⁴ EGUIGUREN, Fernando. *Provisión de sedes episcopales en Chile, en los primeros años de vida independiente (1817-1877)*. Roma: Centro Accademico Romano dela Santa Croce. 1988. pp. 32-33.

³⁰⁵ OVIEDO, Carlos. *La misión Irrarrázaval... Op. cit.* p. 74.

³⁰⁶ EGUIGUREN, Fernando. *Provisión de sedes episcopales... Op. cit.* pp. 32-33.

³⁰⁷ ARTEAGA, José. *Gobierno como electo... Op. cit.* p. 41.

³⁰⁸ OVIEDO, Carlos. *La misión Irrarrázaval... Op. cit.* p. 74.

gobierno chileno, y sí insertó la cláusula en que declaraba que para dicho nombramiento se había excluido la participación de otras autoridades en la resolución pontificia.

El papa informó mediante una carta al presidente de la república el 4 de octubre de 1847, y Valdivieso prestó el juramento exigido por el gobierno en abril de 1848³⁰⁹. Antes había recibido el palio arzobispal el 20 de diciembre de 1847, y el 2 de julio del año 1848 fue consagrado arzobispo en la Catedral de Santiago de Chile³¹⁰.

Rafael Valdivieso desempeñó su cargo por largos años, hasta 1878 cuando falleció. Por ello, fue a él a quien correspondió enfrentar muchas de las dificultades entre la Iglesia Católica y el Estado durante el siglo XIX. Éstas surgieron o se relacionaron con tres asuntos: primero, la injerencia que el Estado pretendía conservar sobre cuestiones internas de la Iglesia a través del derecho de patronato; segundo, la secularización progresiva de la sociedad manifestada en tendencias laicistas de influencia liberal y socialista europeas; y tercero, la libertad de cultos, y específicamente el desarrollo del protestantismo en el país³¹¹.

Como hemos visto, en el nombramiento de los dos primeros arzobispos se continuó ejerciendo el patronato. Tras la designación de la autoridad por parte del gobierno el papa despachó las bulas de institución a favor de las personas que habían sido presentadas, sin hacer mención de esta sugerencia, sino más bien afirmando que el nombramiento se realizaba de *Motu Proprio*. A pesar de ello, los prelados que desde su designación por el Estado gobernaban las diócesis en calidad de “electos” debían, una vez recibida la institución papal, hacer un juramento civil por el que prometían acatar el derecho de patronato según lo estipulaba la constitución chilena de 1833. Además, desde 1841 se les exigió prometer que no obedecerían las disposiciones pontificias sin haber obtenido el *exequátur*. Esto sin duda fue un punto de tensión entre ambos poderes³¹². De hecho, el arzobispo Rafael Valdivieso prestó el juramento civil en su momento, aunque varios años después éste fue declarado nulo por el papa Pío IX³¹³.

Resulta llamativo que el Estado asumiera su función de patrono manifestando, por un lado, un llano deseo de colaborar con la Iglesia en los temas de su interés,

³⁰⁹ *Ibidem*. pp. 149, 156.

³¹⁰ RC. XVII/597. p. 165. 6 de Agosto de 1859.

³¹¹ HUERTA, María Antonieta y PACHECO PASTENE, Luis. *La Iglesia Chilena y los cambios sociopolíticos*. Santiago de Chile: Pehuén. 1988. p. 104.

³¹² SALINAS ARANEDA, Carlos. “Las relaciones Iglesia-Estado en Chile en el siglo XIX”, *Historia de la Iglesia en Chile. Los nuevos caminos: la Iglesia y el Estado*. (Marcial Sánchez, Dir.). Santiago de Chile: Editorial Universitaria. 2011. p. 262.

³¹³ *Ibidem*.

mientras por otro se guiaba por una legislación y prácticas regalistas, por las que pretendía dominar a dicha institución³¹⁴. Entre ellas se encontraban el mencionado *exequátur* -que permitía al poder civil examinar las actas y documentos emanados de la autoridad eclesiástica y decidir respecto a su promulgación y ejecución-, y el *recurso de fuerza*, por el que los eclesiásticos podían acudir a los tribunales civiles para apelar sentencias dictadas por las autoridades canónicas³¹⁵.

La irrupción del Estado en los asuntos eclesiásticos generó la protesta de muchos clérigos contrarios a esta práctica, lo que motivó la instalación de un movimiento dentro de la Iglesia chilena opuesto al regalismo que fue conocido como “ultramontanismo”³¹⁶, cuyo líder sería a la postre el propio arzobispo Rafael Valdivieso.

Los ultramontanos defendían la libertad de la Iglesia frente al Estado chileno pues declaraban depender solamente de Roma. Su idea central apuntaba a la sumisión de los católicos hacia las directrices propuestas por la Iglesia con un carácter de innegociable, razón por la que no podían adecuarse a las realidades locales. Se trataba de valores que debían ser obedecidos y defendidos por todos los católicos³¹⁷.

Mientras tanto, el Estado seguía haciendo uso de sus atribuciones, proponiendo e instalando a los candidatos que consideraba idóneos para ocupar las dignidades de obispos y arzobispos mediante el uso de las cartas de ruego y encargo; intervenía en la organización y administración de la Iglesia en asuntos tales como fijar el número y límites de las diócesis y sus divisiones internas, así como la aplicación del *exequátur*; mantenía la subordinación de los prelados y sacerdotes a las autoridades nacionales, razón por la que podían acudir a los tribunales ordinarios e imponer recursos de fuerza en contra de dictámenes emanados por superiores eclesiásticos; y perpetuaba la dependencia económica de la Iglesia con el Estado, debido a que este último recaudaba el diezmo desde el cual aportaba a la Iglesia para la realización de sus labores eclesiales. El estado controlaba estos recursos así como otros propios del catolicismo, por ejemplo, los fondos destinados a la construcción de templos³¹⁸.

³¹⁴ *Ibidem*. pp. 248-249.

³¹⁵ BARROS, Marciano. *La Iglesia en Chile. Sinopsis histórica*. Santiago de Chile: Ediciones pedagógicas chilenas. 1987. p. 70.

³¹⁶ ALIAGA, Fernando. *La Iglesia en Chile... Op. cit.* p. 136.

³¹⁷ MARTINIC, Zvonimir. “El conflicto entre la Iglesia y el Estado a raíz de la sucesión arzobispal de Santiago”, *Historia de la Iglesia en Chile. Los nuevos caminos: la Iglesia y el Estado*. (Marcial Sánchez, Dir.). Santiago de Chile: Editorial Universitaria. 2011. p. 279.

³¹⁸ VERGARA, Sergio. “Iglesia y Estado en Chile, 1750-1850”, *Historia*. Vol. 20. 1985. p. 326.

La Iglesia recibía en cambio protección por parte de las autoridades civiles y apoyo para sus labores misioneras y doctrinales. Se la mantenía como la única religión que podía observarse en Chile, y sus miembros disfrutaban de privilegios tales como el fuero eclesiástico, la exención de tributos y la fidelidad del Estado a la enseñanza de la religión³¹⁹.

El “culto” fue incorporado a la estructura administrativa haciéndolo depender del Ministerio de Justicia, Culto e Instrucción Pública entre los años 1837 y 1887, y del Ministerio de Relaciones Exteriores, Culto y Colonización entre 1887 y 1925³²⁰. Del mismo modo, desde 1843 se sometió a los párrocos a la autoridad de los intendentes, quienes adquirieron la potestad de vice-patronos³²¹.

La frágil estabilidad de las relaciones entre ambos estamentos sufrió una seria fractura en el año 1856 debido al uso de una de las facultades concedidas a la Iglesia: el recurso de fuerza³²², cuya aplicación tuvo consecuencias insospechadas. El detonante de la situación fue un asunto particular dentro de la Catedral Metropolitana de Santiago: el sacristán mayor destituyó de su cargo al hijo del sacristán menor, quien estaba subrogando a otro empleado. El padre del muchacho se encaró en duros términos con el sacristán mayor, razón por la que también fue despedido. Pero el cabildo eclesiástico no aceptó el oficio de destitución por no ser una atribución del sacristán mayor remover al servicio, sino del canónigo tesorero, quien de todas formas apoyó la decisión de su compañero entregando el oficio al cabildo días después. Sin embargo, cuatro canónigos protegieron al sacristán menor, lo que provocó la renuncia del sacristán mayor.

Este conflicto, que debería haberse resuelto dentro de los límites de la catedral, escaló a niveles mayores al ocasionar un quiebre dentro del cabildo que se tradujo en la necesidad de implicar al arzobispo Rafael Valdivieso. Dos de los cuatro canónigos que se manifestaron en rebeldía rechazaron el llamamiento a retractarse, razón por la que el arzobispo suspendió su ministerio sacerdotal. Estos sacerdotes, Juan Francisco Meneses y Pascual Solís de Ovando, presentaron un recurso de fuerza ante los tribunales en

³¹⁹ Ibidem.p. 327.

³²⁰ SALINAS ARANEDA, Carlos. “Las relaciones Iglesia-Estado en Chile...”, *Op. cit.* pp. 248-249.

³²¹ ALIAGA, Fernando. *La Iglesia en Chile... Op. cit.* p. 136.

³²² El recurso de fuerza también era un legado de la administración española y estaba estrechamente vinculado al patronato. Se trataba del recurso que podía interponer ante la justicia civil una persona con una causa en un tribunal eclesiástico para que, ante el tribunal superior del rey, éste lo apartara de la causa en que estaba inmerso por considerar que no era competencia de la jurisdicción de la iglesia, o bien, para obligarlo a cumplir con las normas del procedimiento canónico si el asunto estaba fuera de su competencia o se le denegaba arbitrariamente la apelación. LEVAGGI, Abelardo. “Los recursos de fuerza en el derecho indiano”, *Anuario Mexicano de Historia del Derecho*, IV, 1992. p. 119.

contra del prelado, basado en tres puntos: la expulsión del sacristán de la catedral y las competencias de los canónigos en tal asunto; la suspensión de que habían sido objeto por desobediencia; y la prohibición que se les había hecho de apelar ante el obispo de La Serena. Este recurso fue admitido por la Corte Suprema. Y aunque Valdivieso pidió a las autoridades civiles desistir en el caso por tratarse de un asunto espiritual, la Corte falló a favor de los canónigos Meneses y Solís.

Esto puso en una situación en extremo incómoda a Valdivieso pues, o simplemente no acataba el fallo sublevándose ante las leyes civiles, o debilitaba definitivamente su autoridad restituyendo a los afectados para acatar las órdenes del Estado, lo que significaba aceptar la desobediencia de sus subalternos³²³.

Valdivieso fue conminado a acatar el fallo bajo la pena de extrañamiento si no lo hacía. Por esto, solicitó la intervención del presidente de la república, invocando a su calidad de protector constitucional de la Iglesia. Sin embargo, Manuel Montt se negó, aduciendo la independencia de ambos poderes³²⁴. El asunto fue zanjado en la madrugada del día en que Valdivieso debía partir hacia el exilio. Se realizaron numerosas gestiones para frenar el proceso pero fue, en definitiva, la intervención de Antonio Varas, ministro de Estado y amigo del presidente Montt, la que logró que los canónigos retiraran el recurso de fuerza³²⁵.

Una de las consecuencias más visibles de este suceso fue el impulso que este trance supuso para la posterior organización oficial de los partidos políticos en Chile. Esto porque los que hasta entonces eran conocidos como “pelucones”, es decir, los conservadores, se alinearon con el arzobispo, abandonando al gobierno y fundando el Partido Conservador. Éste fue conocido también como partido “ultramontano” porque defendía el primado de la Santa Sede en las relaciones Iglesia-Estado, convirtiéndose en una especie de brazo político de la Iglesia y del clero. De hecho, muchos consideraron al arzobispo Valdivieso como su líder, y numerosos clérigos se incriebieron como militantes, entre ellos Joaquín Larraín Gandarillas, así como también laicos católicos³²⁶.

Del mismo modo, algunos pelucones que aún apoyaban al presidente Manuel Montt y a su ministro Antonio Varas constituyeron el Partido Nacional a fines de 1856, también conocido como monttvarista. En él se incluyeron los conservadores más

³²³ SERRANO, Sol. *¿Qué hacer con Dios en la República?... Op. cit.* pp. 90-92.

³²⁴ CONCHA, María Inés. *La sede episcopal de Santiago... Op. cit.* p. 53.

³²⁵ VALENZUELA, J. Samuel. “Orígenes y transformaciones del sistema de partidos en Chile”, *Estudios Públicos*. 58. Otoño, 1995. pp. 16-17.

³²⁶ GÓNGORA, Álvaro. “Chile durante...”, *Op. cit.* pp. 188-189.

tolerantes o indiferentes en el plano religioso, así como también los jóvenes de estratos medios, educados bajo el alero del nuevo tipo de administración, y un grupo de empresarios con fortuna y mentalidad cosmopolita. Ellos se adherían a las personas más que a los principios, aunque defendían el autoritarismo presidencial y la supremacía del Estado sobre la Iglesia. En los sentidos económico y cultural eran progresistas, por lo que apoyaban el fomento estatal de una educación laica³²⁷. Por su parte, los oponentes de Montt y Varas se agruparon en el Partido Liberal, designación que antes era propia del grupo de los “pipiolos”, y un cuarto partido, el Radical, asumió la posición más anticlerical y la defensa rigurosa de las libertades cívicas³²⁸. El Partido Radical persiguió como objetivos principales la enseñanza laica, la reforma de la constitución, la descentralización administrativa y la libertad electoral³²⁹.

Como otra derivación del conflicto, la Iglesia Católica fundó la Sociedad de Santo Tomás de Cantorbery, que fue integrada en sus inicios por ochenta y dos sacerdotes. Ellos debían asumir el compromiso de no interponer nunca más un recurso de fuerza³³⁰. Esta sociedad apoyó al Partido Conservador, lo que produjo serias críticas al clero debido a que daban la imagen de beneficiar a un solo sector de la población y no a la totalidad de los feligreses, lo que en cierto sentido fue un aliciente para el anticlericalismo progresivo dentro de la sociedad³³¹.

Otra ocasión en que el uso del patronato perturbó la relación entre los poderes tuvo lugar precisamente al finalizar el gobierno eclesiástico de Valdivieso, en plena república liberal. Esto porque, tras su muerte, el 8 de junio en 1878, se puso en marcha el proceso de sucesión cuyo protocolo era conocido y comenzaba con el nombramiento de un vicario capitular por parte del cabildo eclesiástico de la Catedral Metropolitana de Santiago. El 10 de junio los capitulares escogieron a Joaquín Larraín Gandarillas, cuyo nombramiento fue debidamente informado a los personeros de gobierno. Sin embargo, el Estado reaccionó paralelamente ante la vacancia, conformando un consejo que elaboró una terna de eclesiásticos considerados aptos en la que se encontraba en primer lugar el prebendado Francisco de Paula Taforó. Esta terna había sido presentada al presidente de la república, Aníbal Pinto, y aprobada por el senado el 17 de junio de ese año.

³²⁷ *Ibidem*. pp. 189-190.

³²⁸ VALENZUELA, J. Samuel. “Orígenes y transformaciones...”, *Op. cit.* p. 17.

³²⁹ CONCHA, María Inés. *La sede episcopal de Santiago... Op. cit.* p. 55.

³³⁰ *Ibidem*. p. 54.

³³¹ SALINAS ARANEDA, Carlos. “Las relaciones Iglesia-Estado en Chile...”, *Op. cit.* p. 260.

Sin lugar a dudas, el presbítero elegido por el Estado para suceder a Rafael Valdivieso poseía muchas cualidades por las que podría haber asumido el cargo. Entre ellas, haberse dedicado a obras benéficas en favor de los humildes y haber realizado el apostolado mayormente en cárceles. Era un católico progresista que abogaba por la integración de la ciencia y la fe, la libertad democrática y las mejoras sociales. Criticaba el sectarismo y la intolerancia de una parte del clero chileno, y era amigo de liberales y masones. Tenía grandes dotes de orador y era canónigo de la Catedral Metropolitana de Santiago³³². Sin embargo, sentó muy mal en el ambiente religioso el nombramiento de Taforó como sucesor del arzobispo Valdivieso por parte del Estado, produciendo nuevamente una escisión al interior de la Iglesia. Los que estuvieron a favor de Joaquín Larraín Gandarillas se opusieron a Francisco de Paula Taforó por razones de muy diversa naturaleza. Argumentaban en su contra el hecho de ser hijo ilegítimo; haber trabajado como actor cómico en su juventud y en un circo en Perú; su ignorancia en materia teológica; su permanente negativa a participar en las actividades de la Iglesia; y que habiendo sido político -pues había ejercido como diputado y miembro del Consejo de Estado- era proclive al gobierno liberal, por lo que no tendría independencia respecto a las decisiones que tuviera que tomar en relación a los temas de la Iglesia. Por su misma tendencia política se le acusaba de haber apoyado a los gobiernos hostiles a la Iglesia, además de vincularse con masones. Hasta su condición sexual fue usada como argumento opuesto a su candidatura³³³.

A pesar de esto, el gobierno envió los antecedentes a Roma con el objeto de lograr la designación del arzobispo, solicitando a Taforó que tomara la dirección de la diócesis formalmente, lo que el sacerdote eludió. De hecho, Taforó dimitió del cargo un año después, lo que en cierta medida calmó los ánimos.

Las cosas volvieron a un punto de tensión con la asunción del presidente Domingo Santa María en septiembre de 1881, quien deseaba a toda costa obtener este nombramiento para la Iglesia Chilena. Su posición fue interpretada por los católicos como de anticlericalismo, es decir, de rechazo al pensamiento ultramontano que caracterizaba todavía a la jerarquía eclesiástica y a los conservadores.

Tras la solicitud del presidente Santa María, la Sagrada Congregación de Asuntos Eclesiásticos volvió a reunirse en Roma para debatir sobre este tema en febrero

³³² ALIAGA, Fernando. *La Iglesia en Chile... Op. cit.* p. 156.

³³³ La información sobre el problema sucesorio está tomada –a menos que se indique otra cosa- de MARTINIC, Zvonimir. “El conflicto entre la Iglesia y el Estado...”, *Op. cit.* pp. 278-304.

de 1882. Pero la Comisión no pudo tomar una decisión definitiva, razón por la que el papa envió a Chile a un delegado apostólico, Celestino Del Frate, quien tuvo como misión constatar los hechos en terreno, determinar las consecuencias para la Santa Sede, y sugerir una solución favorable a la petición del gobierno. Además de ello, Del Frate debía, de entre una larga lista de otras tareas, aconsejar a los gobernantes chilenos con el fin de impedir que obraran con leyes que atentaran contra los derechos, la autoridad y los intereses de la Iglesia; animar a los obispos a defender su institución; y exhortar al clero y al pueblo a obedecer a sus autoridades eclesiásticas y venerar al papa. Pero el presidente Santa María fue un defensor a ultranza de las prerrogativas del Estado, por lo que transformó prontamente este tema en una batalla política en la que buscaba el triunfo del partido liberal sobre el conservador.

Celestino Del Frate llegó a Chile en mayo de 1882. Tras realizar las gestiones encomendadas, conocer a los involucrados e informarse de la situación, notificó a la Santa Sede que Taforó no era una persona adecuada para ejercer como arzobispo. La Sagrada Congregación vetó entonces a Taforó, lo que no fue bien recibido por el representante de Chile en Roma, que amenazó con cortar las relaciones diplomáticas si no se aceptaba su nombramiento. Pero la Iglesia no accedió. El papa envió una nota al presidente Santa María explicando la decisión y solicitando que presentase a otro candidato. Ante la negativa, y puesto que Santa María veía esta discusión como una batalla entre Estados, el 20 de diciembre de 1882 ordenó suspender las relaciones diplomáticas entre Chile y la Santa Sede, expulsando del país al delegado Del Frate el 15 de enero de 1883.

Las relaciones entre la Iglesia y el Estado en Chile no retomarían su curso sino hasta 1887, cuando asumiera el presidente José Manuel Balmaceda, no sin que antes Domingo Santa María cumpliera parte de sus amenazas, promulgando las llamadas “leyes laicas”. Éstas fueron también una consecuencia de las llamadas “cuestiones teológicas”, es decir, las problemáticas surgidas a partir de la fricción sobre temas en los que estuvieron en juego las competencias de la Iglesia y del estado, particularmente la enseñanza escolar, la administración de los cementerios y el matrimonio³³⁴.

Respecto al primero, al inicio de la república conservadora en 1831, la educación había aumentado gradualmente, siendo su nivel elemental proporcionado por

³³⁴ CONCHA, María Inés. *La sede episcopal de Santiago... Op. cit.* p. 57. El concepto de “cuestiones teológicas” es usado por algunos investigadores para definir estas tres problemáticas en la relación de la Iglesia y el Estado. En ese mismo sentido lo usamos en este trabajo.

la Iglesia en su mayor parte, y en un porcentaje menor por las municipalidades. El Estado se concentró más bien en la segunda etapa de la enseñanza, apoyando la labor del Instituto Nacional y otros colegios de provincia. Sin embargo, solamente administraba, supervisaba y daba orientación general a la educación secundaria, proveyendo además asistencia financiera a algunos colegios católicos³³⁵.

A lo largo del siglo XIX la Iglesia Católica perdió paulatinamente el control de las instituciones educativas públicas, y aunque tuvo colegios de carácter particular, como el Colegio de los Sagrados Corazones (1849) y el Colegio de San Ignacio (1856), ellos, junto al Seminario que era financiado con el presupuesto público, debían regirse por los programas del Instituto Nacional, que debía validar los exámenes anuales que habilitaban para rendir el examen de bachillerato e ingresar a la universidad³³⁶.

Con la llegada al gobierno de Federico Errázuriz en 1871, apoyado todavía por la alianza liberal-conservadora, fue nombrado ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública, Abdón Cifuentes, un ultramontano que en 1872 decretó la libertad de exámenes para los colegios católicos. Esto produjo la exaltación de los alumnos del Instituto Nacional, la propia destitución de Cifuentes del ministerio en 1873 y la disolución de la fusión liberal-conservadora, dando paso a la formación de la Alianza Liberal³³⁷.

No obstante, la Iglesia Católica continuó defendiendo la libertad de enseñanza, oponiéndose al rol regulatorio del Estado, e inclusive a la existencia de la educación pública en algunos casos. Uno de los argumentos esgrimidos por el diputado conservador Zorobabel Rodríguez, fue que el Estado debía proveer solamente la educación primaria, pero la secundaria y superior eran un atentado al libre mercado, la libertad individual y una mala inversión de los dineros públicos. Los liberales, por su parte, defendieron la acción del Estado docente como regulador y como constructor de la igualdad de los ciudadanos³³⁸.

Del mismo modo, a la Iglesia Católica le interesaba conservar el carácter religioso de la enseñanza, aspecto que no estaba garantizado en el sistema público, ya que en él se introdujeron las nuevas concepciones sustentadas por el liberalismo. La

³³⁵ AEDO-RICHMOND, Ruth. *La educación privada en Chile: un estudio histórico-analítico desde el período colonial hasta 1990*. Santiago de Chile: RIL Editores. 2000. p. 80.

³³⁶ JAKSIC, Iván y SERRANO, Sol. "El gobierno y las libertades. La ruta del liberalismo chileno en el siglo XIX", *Liberalismo y poder. Latinoamérica en el siglo XIX*. (Iván Jaksic y Edardo Posada Carbó, Editores). Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica. 2011. p. 196.

³³⁷ *Ibidem*. p. 196.

³³⁸ *Ibidem*. p. 197.

Iglesia Católica criticó el carácter ateo de la enseñanza liberal, a la que no veían como una educación integral pues adolecía de la instrucción religiosa³³⁹. De hecho, y contraviniendo los deseos de la Iglesia, el 9 de enero de 1879 se promulgó una ley que estableció que en los establecimientos de instrucción secundaria sostenidos por el Estado, la enseñanza de la religión católica se impartiera a los alumnos cuyos padres o tutores no manifestaran la voluntad contraria³⁴⁰.

A pesar de los contratiempos, la educación católica continuó expandiéndose debido a la promoción de las autoridades eclesiásticas y de las órdenes religiosas que habían llegado, y seguían haciéndolo, para fundar nuevos colegios. La expansión de la educación católica quedó demostrada con el establecimiento de un sistema capaz de cubrir todos los niveles, al igual que la educación estatal, desde el preelemental hasta el universitario, lo que se consolidó con la fundación de la Universidad Católica en 1888³⁴¹.

En el caso de los cementerios, el problema se produjo cuando surgió la necesidad de sepultar a personas que profesaban credos diferentes al oficial, porque aunque en algunas ciudades había camposantos que pertenecían al Estado y estaban destinados a los disidentes, su administración pertenecía igualmente a la Iglesia Católica.

Un evento particular llevó el conflicto hasta sus límites: en 1871 falleció una figura pública de la ciudad de Concepción que había vivido públicamente en concubinato, razón por la que la Iglesia le negó la sepultura en un cementerio eclesiástico. El tema fue discutido en la Cámara de Diputados y el propio presidente Federico Errázuriz decretó que los cementerios eclesiásticos dispusieran un lugar para sepultar a los disidentes³⁴². A través de este decreto se estableció además que desde ese momento, los cementerios que se fundaran con fondos públicos no tendrían jurisdicción eclesiástica, y cada persona podría ser sepultada de acuerdo al rito de la religión que profesara. De la misma manera, se permitió la fundación de cementerios por particulares, siendo la Iglesia Católica la que optó mayormente por esta opción³⁴³.

³³⁹ KREBS, Ricardo. "El pensamiento de la Iglesia frente a la laicización del Estado de Chile. 1875-1885", *Catolicismo y laicismo. Seis estudios*. Santiago de Chile: Ediciones Nueva Universidad. 1981. p. 60.

³⁴⁰ CONCHA, María Inés. *La sede episcopal de Santiago... Op. cit.* p. 57.

³⁴¹ AEDO-RICHMOND, Ruth. *La educación privada en Chile... Op. cit.* p. 83.

³⁴² *Ibidem.* p. 57.

³⁴³ SERRANO, Sol. *¿Qué hacer con Dios en la República?... Op. cit.* p. 236.

En 1877 se planteó el proyecto de secularización de los cementerios en el congreso, cuya discusión se retomó entre agosto de 1882 y julio de 1883. En ella, el argumento liberal fue que los cementerios eran establecimientos civiles donde el Estado garantizaba la libertad de culto. Los católicos, por su parte, utilizaron como fundamento la unión constitucional entre la Iglesia y el Estado. Por ella, la ley civil no podía ignorar a la religión, pues el catolicismo era la religión del Estado³⁴⁴.

El 4 de agosto de 1883 se promulgó la ley de secularización de los cementerios, y dos días después la Iglesia respondió decretando su execración y la prohibición de ejercer cultos en sus capillas. Los ritos fúnebres debían celebrarse exclusivamente en los templos. Solamente si no había cementerio católico los católicos podían sepultar en los cementerios públicos. Esto llegó hasta el extremo de que el Estado prohibiera la sepultura en cementerios católicos³⁴⁵. Execrado el Cementerio General en Santiago, el intendente clausuró entonces el católico. Esto produjo situaciones insólitas, como que los católicos enviaran ataúdes rellenos con piedras al cementerio laico mientras enterraban a su pariente fallecido en el religioso de forma clandestina³⁴⁶. Recién en julio de 1890 se volvió a autorizar la celebración de misas y otras ceremonias católicas en el Cementerio General de Santiago³⁴⁷. La promulgación de esta ley fue parte del proceso de formación de una sociedad secularizada dirigida hacia la construcción de un Estado laico³⁴⁸.

Respecto al matrimonio, entre los meses de julio y enero de 1884, el presidente Santa María quitó a la Iglesia la potestad exclusiva sobre su registro, así como también el de los nacimientos y defunciones, por medio de la creación del Registro Civil. Hasta ese momento, el código civil chileno reconocía la validez del matrimonio sacramental estipulado en las Partidas, por lo que la forma de contraer matrimonio para los católicos era a través del rito³⁴⁹. Sin embargo, nuevamente surgió el conflicto a partir del caso de los matrimonios entre disidentes, pues si bien desde 1844 el sacerdote podía actuar en estos casos en calidad de oficial civil, lo que se perseguía era que en definitiva las esferas civiles y religiosas pudieran quedar separadas en este punto. El argumento de los

³⁴⁴ *Ibidem.* p. 239.

³⁴⁵ *Ibidem.* p. 243.

³⁴⁶ *Ibidem.* p. 244.

³⁴⁷ ESTRADA, Baldomero. "La vida política"... *Op. cit.* p. 41.

³⁴⁸ SERRANO, Sol. "Fundamentos liberales de la separación del Estado y la Iglesia. 1881-1884", *Catolicismo y laicismo. Seis estudios.* Santiago de Chile: Ediciones Nueva Universidad. 1981. p. 171.

³⁴⁹ CONCHA, María Inés. *La sede episcopal de Santiago...* *Op. cit.* p. 58.

liberales era que el matrimonio, como sacramento para los católicos y contrato para los ciudadanos, no eran opuestos pero tampoco identificables como para congregarlos en un solo acto³⁵⁰. La Iglesia Católica reaccionó señalando que esta ley traería fatales consecuencias para la sociedad, rechazando a priori la validez del contrato civil y acusando de concubinato a los contrayentes que optaran por esta modalidad.

Las leyes de Matrimonio y Registro Civil se crearon para “depurar” –utilizando un concepto muchas veces usado por la Iglesia Católica en relación a la liturgia y la música-, la legislación de cualquier poder ajeno al Estado y a sus principios constitucionales, y para dar mayor precisión y eficiencia a los datos de nacimiento y muerte. Junto a la ley de cementerios, estas tres formaron el grupo conocido como “Leyes Laicas”, usadas por el presidente Domingo Santa María para negociar con la Santa Sede durante el proceso de sucesión del arzobispo Valdivieso. Este asunto fue altamente conflictivo como hemos visto, al punto de haberse roto las relaciones entre ambos Estados y expulsado al representante oficial del papa del país. La pérdida en dichas negociaciones llevó a Santa María a reimpulsar estas leyes, que fueron finalmente aprobadas en 1884. Y aunque los historiadores coinciden en señalar que las tensiones aflojaron con la asunción del presidente José Manuel Balmaceda en 1886 y el fin de la vacancia del arzobispado de Santiago con la elección de Mariano Casanova ese mismo año, lo cierto es que la idea de separar definitivamente la iglesia y el estado permaneció rondando en el ambiente.

Al tercer arzobispo de Santiago, Mariano Casanova (1886-1908), le correspondió tratar, entre los numerosos temas que se le presentaron, la *Cuestión Social*. En este sentido, la línea de acción para los católicos había sido demarcada por la encíclica *Rerum Novarum* (1891) del papa León XIII (1878-1903), que se transformó en su documento de consulta cada vez que se discutía sobre esta materia³⁵¹. En base a éste y otros documentos, la Iglesia expresó su derecho a participar en la búsqueda de una solución al problema social, aunque basándose en ciertas ideas polémicas, tales como la de las diferencias “naturales” entre las personas, que hacían imposible igualar la sociedad. En base a ella proponían que, más bien, lo que debían hacer los hombres era respetarlas y aprender a convivir con ellas.

³⁵⁰ SERRANO, Sol. “Fundamentos liberales de la separación...”, *Op. cit.* p. 172.

³⁵¹ INZUNZA, Carolina. “La Cuestión Social...”, *Op. cit.* p. 318.

Sin embargo, la Iglesia sí reconoció un problema en el abismal contraste que existía entre la calidad de vida de los ricos y los pobres en Chile, por lo que llamó a que los patrones no trataran a los obreros como esclavos, respetaran la dignidad de las personas y no les exigieran más allá de lo que les era posible rendir. En tanto, a los obreros se les pidió cumplir con su trabajo, no dañar el capital, no ofender a los patrones, no promover sediciones, y no mezclarse con hombres que alentaran pretensiones inmoderadas³⁵².

A raíz de la cuestión social, la Iglesia Católica tuvo acercamientos significativos con los grupos obreros, aunque fue minoritariamente en relación con la mayor parte de la jerarquía eclesiástica, donde hubo sectores que se oponían a las nuevas tendencias para mantener vivo el ultramontanismo del siglo XIX³⁵³.

La problemática siguió presente durante el gobierno eclesiástico de Juan Ignacio González Eyzaguirre (1908-1918), a quien correspondió encabezar, por parte de la Iglesia Católica, las celebraciones por el primer centenario de la República, el año 1910³⁵⁴. Aunque los problemas asociados a la cuestión religiosa parecían haberse superado tiempo atrás, por estos años continuaron las fricciones entre la Iglesia y el Estado, siendo digno de mención el incidente producido en relación a monseñor Sibilia en 1913. Enrique Sibilia había sido nombrado internuncio, pero según el historiador Cristian Gazmuri “no entendió a Chile”, lo que lo condujo a cometer varios yerros. Uno de ellos fue solicitar la renuncia del arzobispo Juan Ignacio González, quien era considerado un progresista, admirador de la encíclica *Rerum Novarum* y afín a sacerdotes que se oponían al ultramontanismo. La acción de Sibilia tuvo por respuesta una manifestación por parte de los estudiantes de la Universidad de Chile, quienes pasearon a un burro ataviado con uno de los sombreros del internuncio por las calles de Santiago. La crisis produjo también un cambio de gabinete y monseñor Sibilia retornó a Roma aduciendo la enfermedad de su padre, para nunca regresar³⁵⁵.

Tras la muerte de González, fue nombrado arzobispo Crescente Errázuriz, quien a pesar de su avanzada edad –tenía 79 años al asumir el cargo- pudo desarrollar un largo gobierno (1918-1931). Errázuriz se había destacado como historiador eclesiástico, y

³⁵² *Ibidem*. p. 319.

³⁵³ *Ibidem*. p. 42.

³⁵⁴ MORENO, Rodrigo. “El episcopado en la primera mitad del siglo XX, un nuevo escenario”. (Marcial Sánchez, Dir.). *Historia de la Iglesia en Chile. Una sociedad en cambio*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria. Tomo IV. 2014. p. 19.

³⁵⁵ *Ibidem*. p. 42.

continuó la obra social de su predecesor. Fue un opositor a la injerencia del clero en la política, algo que tan solo algunas décadas atrás había sido incluso estimulado por la jerarquía eclesiástica. Al igual que su tío Rafael Valdivieso, no aceptó que el presidente de la república -Arturo Alessandri- se inmiscuyera en temas eclesiásticos. Le correspondió enfrentar la promulgación de la constitución de 1925, que decretó la separación de la Iglesia del Estado. Esto motivó que, a pesar de las discrepancias que existían al interior del clero, se diera una señal de unidad dentro de la Iglesia a través de una carta pastoral en la que los obispos y gobernadores eclesiásticos señalaron que: “El Estado se separa en Chile de la Iglesia; pero la Iglesia no se separará del Estado y permanecerá pronta a servirlo [...]”³⁵⁶.

Tras la muerte del arzobispo Errázuriz, fue nombrado como sucesor José Horacio Campillo, que gobernó entre 1931 y 1939. Abogado de profesión, era admirado por sus dotes intelectuales. Su gobierno se caracterizó por su preocupación por el problema obrero, la fundación de la Acción Católica y la organización del primer sínodo episcopal de Chile. Mantuvo buenas relaciones con el presidente Arturo Alessandri durante el segundo período del mandatario. Durante su visita *Ad limina* presentó su renuncia al papa en 1939 siendo sucedido por José María Caro³⁵⁷.

Como hemos revisado, la organización a la que tuvieron que hacer frente la Iglesia y el Estado en el siglo XIX ante el nuevo escenario que reveló la independencia de España, significó grandes conflictos que se mantuvieron presentes durante casi todo el período estudiado. Y por más que la separación de los poderes decretada en 1925 alivió muchos de los temas que venían arrastrándose desde el siglo anterior, generó otros, que si bien tuvieron un impacto más restringido, afectaron aspectos importantes del ejercicio de la religión.

El paso para transformarse en una república independiente implicó también grandes transformaciones en el ámbito cultural chileno, como veremos a continuación.

³⁵⁶ Ibidem. pp. 19, 23-24.

³⁵⁷ Ibidem. pp. 29-30.

2. 3. Contexto cultural (ca. 1840-1940)

Desde la independencia hasta la década de 1880 el panorama cultural chileno estuvo regido por personas ilustradas pertenecientes a la elite. Se trató de un grupo altamente selectivo³⁵⁸ restringido en gran parte a la aristocracia castellano-vasca que ejerció una hegemonía indiscutida a principios del siglo XIX³⁵⁹.

Aparte de la influencia cultural europea recibida por medio de los jóvenes que cada año viajaban a París a estudiar, durante las primeras décadas del siglo XIX llegaron a Chile una gran cantidad de intelectuales procedentes de diferentes países, que realizaron actividades notables, afectando el desarrollo cultural chileno.

Este fue el caso del venezolano Andrés Bello, quien rápidamente asumió funciones públicas de importancia, entre ellas, como secretario del Ministerio de Relaciones Exteriores entre 1829 y 1852; director del periódico *El Araucano*, entre 1830 y 1853; redactor, junto a otros, de la constitución de 1833; y autor del Código Civil chileno entre 1841 y 1855. Fue senador durante tres períodos consecutivos y primer rector de la Universidad de Chile, entre 1843 y 1865³⁶⁰.

Desde la década de 1830 la llegada de extranjeros se intensificó, encontrándose entre ellos nombres relevantes para el devenir cultural del país, como el médico Lorenzo Sazié; el pintor Mauricio Rugendas; el naturalista polaco Ignacio Domeyko, que fue el segundo rector de la Universidad de Chile; los pintores Raymond Monvoisin y Alejandro Cicarelli; los arquitectos François Brunet de Baines y Lucien Henault; el artista Julio Jariez; y el astrónomo Carlos Guillermo Moesta. En tanto, en la década siguiente se verificó la llegada de hombres de letras latinoamericanos, entre ellos los argentinos Domingo Faustino Sarmiento y Bartolomé Mitre³⁶¹.

En 1837 se creó el Ministerio de Instrucción Pública, Justicia y Culto, mientras que en 1843 se fundó la Universidad de Chile. Algunos años más tarde, bajo el patrocinio de esta institución, se formaron otros organismos que impartieron conocimiento artístico y técnico-profesional. Este fue el caso de la Escuela de Bellas Artes, encargada a Alejandro Cicarelli; la Escuela de Arquitectura, encargada a François Brunet de Baines; la Escuela de Artes y oficios, a Julio Jariez; el Conservatorio

³⁵⁸ SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia de la ideas y de la cultura en Chile. Desde la Independencia hasta el Bicentenario*. Vol. I. p. 429. Disponible en <http://www.ideasyculturaenchile.cl/>

³⁵⁹ GÓNGORA, Álvaro. "Chile durante...", *Op. cit.* p. 168.

³⁶⁰ *Ibidem.* p. 173.

³⁶¹ *Ibidem.* p. 174.

Nacional de Música, a Adolfo Desjardins; y el observatorio astronómico de Santiago, a Carlos Guillermo Moesta. En tanto, desde 1842 el argentino Domingo Faustino Sarmiento dirigió la Escuela Normal de Preceptores³⁶².

Del mismo modo, se instituyeron escuelas primarias y secundarias en las principales ciudades del país por iniciativa de entes privados (como la Sociedad de Instrucción Primaria), y congregaciones religiosas. Entre estas últimas destacó la Congregación del Sagrado Corazón, arribada al país en 1850, y el retorno de la Compañía de Jesús, que dirigió el colegio de San Ignacio. Los extranjeros también abrieron sus propios colegios. Con la aprobación de la Ley de Instrucción Primaria en 1860, el Estado fue el responsable de impartir la enseñanza primaria gratuita, y de fundar escuelas en los departamentos que contaran con una población de más de 2.000 habitantes³⁶³.

En 1841 se creó la Sociedad Literaria en el Instituto Nacional, que dirigió José Victorino Lastarria. En tanto en esta misma década aparecieron los primeros ensayos políticos que repercutieron en la sociedad. Este fue el caso del publicado por Francisco Bilbao en 1844 titulado *Sociabilidad chilena*, que era una crítica a la Iglesia Católica nacional, al gobierno y a la clase dirigente, en la que el autor planteaba que la razón del atraso social que sufría el país era consecuencia del espíritu y las estructuras coloniales que aún dominaban³⁶⁴.

Durante la segunda mitad del siglo XIX ya no se apreciaban tan fuertemente estos rasgos coloniales o tradicionales que criticó Bilbao, como la adhesión a un orden jerárquico y autoritario y un catolicismo indiscutido, sino más bien, comenzaron a prevalecer los principios y valores propios de la burguesía, que respaldaba la libertad del individuo frente a la omnipotencia del Estado. Se manifestaron también las ideas secularizadoras³⁶⁵.

Hacia fin de siglo, podían distinguirse en Chile cuatro corrientes intelectuales y culturales: la modernista, la ilustrada, la socialista y la católica. Éstas se relacionaron, interactuaron y conflictuaron mutuamente. El modernismo tuvo un momento de gestación desde 1880 hasta 1887; de canonización, en que se fijaron sus rasgos estéticos, entre 1888 y 1894; y uno de vigencia y difusión, desde 1895 hasta las

³⁶² Ibidem. p. 175.

³⁶³ Ibidem. p. 175.

³⁶⁴ Ibidem. p. 177.

³⁶⁵ Ibidem. p. 178.

primeras décadas del siglo XX³⁶⁶. La gestación surgió de la desilusión por el liberalismo y la política sufridos por algunas figuras claves del reformismo liberal³⁶⁷.

El ámbito ilustrado positivista fue el dominante a fin de siglo y lo conformaron los intelectuales chilenos más relevantes de la época, como Guillermo Blest Gana, Eduardo de la Barra y Daniel Barros Grez, entre otros. A ellos se sumaron científicos europeos residentes en el país, como Ignacio Domeyko, Rodolfo Philippi y Rodolfo Lenz. Casi todos ellos tuvieron cargos relevantes en instituciones públicas y en la organización de la cultura. Para ellos, el progreso era la finalidad última³⁶⁸.

Para los adeptos a este pensamiento, el conocimiento, el trabajo, la historia, la educación, la ciencia, la familia y la cuestión social fueron sus preocupaciones básicas. Criticaron el lujo, la especulación y el despilfarro de la “plutocracia” de fin de siglo³⁶⁹. En narrativa y teatro primó la concepción edificante y naturalista del arte, pues la literatura debía contribuir a la moral, al estudio de las costumbres y de la sociedad así como al remedio de los males que la aquejaban³⁷⁰.

Respecto al pensamiento socialista, el primer escrito fue generado como una respuesta a una pastoral del arzobispo Mariano Casanova en que criticaba sus ideas³⁷¹. La polarización entre el sector capitalista y los obreros, formulada como amos-siervos, mansión-conventillo, ocio-creatividad, lujo-miseria, entre otras, condujo a que el pensamiento socialista desarrollara una idealización del obrero y del mundo popular, a quienes veía como los únicos capaces de llevar a cabo la utopía de una nueva sociedad. Sobre esta base, los artesanos y trabajadores elaboraron simbólicamente sus propias condiciones de vida, apropiándose de elementos de la cultura ilustrada. Dentro de su legado cultural se encuentra la lira de contenido social (décimas en que el pueblo o la aristocracia eran interpelados); el teatro de sátira o crítica político-social; y la poesía cívica de estilo liberal³⁷².

En cuanto a la pugna entre laicistas y catolicistas, ésta se dio tanto en el plano político y doctrinario como a nivel de la opinión pública a través de la prensa, en la que se cruzaron con frecuencia duras acusaciones y ataques entre los sectores. Sin embargo,

³⁶⁶ SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia de la ideas... Op. cit.* Vol. I. p. 387.

³⁶⁷ *Ibidem.* p. 388.

³⁶⁸ *Ibidem.* p. 398.

³⁶⁹ *Ibidem.* p. 401.

³⁷⁰ *Ibidem.* p. 405.

³⁷¹ *Ibidem.* p. 407.

³⁷² *Ibidem.* p. 410.

la “impunidad” con que actuaban los atacantes de la Iglesia Católica, da cuenta que las ideas laicas e ilustradas se habían impuesto en la opinión pública³⁷³.

Hacia fines de siglo pudo apreciarse una ampliación, segmentación y especialización del mercado cultural. Se generaron diversos circuitos culturales que funcionaron a la par, tanto para la elite, como para las masas y el mundo popular³⁷⁴.

El sistema educacional originado durante el siglo XIX persistió y creció en las primeras décadas del XX, y continuó rigiendo el Estado docente, que implicaba la educación primaria gratuita y la secundaria supervigilada por la Universidad de Chile³⁷⁵.

Del mismo modo, a principios del siglo XX emergió una nueva corriente de intelectuales que ya no provino de las clases dirigentes, sino más bien, de la clase media. Ellos habían tenido acceso a la educación pública y no tenían conexiones con el poder tradicional. De hecho, vivían de una profesión u oficio, como el de empleados públicos, periodistas, profesores, u otros³⁷⁶. En este contexto nació el “Grupo de los Diez”, en el que participaron poetas, pintores y arquitectos, cuyo fin era expresar su rechazo a la sociedad con ironía. Fundaron una revista, *Los Diez*, que dio a conocer a varias de las figuras más representativas de la literatura de la época³⁷⁷.

En esta última disciplina, así como en pintura, la tendencia predominante fue el criollismo, que constituyó una reacción contra los modelos europeos predominantes. En la pintura destacó Pedro Lira (1845-1912) como representante de la tradición académica, y Juan Francisco González (1853-1933), que desarrolló una versión chilena del impresionismo.

En estos años de principios de siglo surgió también un genuino interés por investigar la poesía folclórica y las tradiciones populares en general. Lo mismo ocurrió con la música folclórica, que influyó en compositores como Pedro Humberto Allende, Próspero Bisquertt y Carlos Isamitt, estos dos últimos activos por la década de 1930³⁷⁸.

Desde el decenio de 1920 apareció la radio y se hizo popular el cine, favoreciendo la entrada de las modas norteamericanas. Posteriormente, entre 1940 y 1950 se popularizaron los radioteatros³⁷⁹.

³⁷³ Ibidem. p. 416.

³⁷⁴ Ibidem. p. 429.

³⁷⁵ GAZMURI, Cristián. *Historia de Chile 1891-1994... Op. cit.* p. 96.

³⁷⁶ Ibidem. p. 97.

³⁷⁷ Ibidem. p. 99.

³⁷⁸ COLLIER, Simon. *Historia... Op. cit.* p. 167.

³⁷⁹ GAZMURI, Cristián. *Historia de Chile 1891-1994... Op. cit.* p. 154.

Hacia el final del período que comprende nuestro estudio el presidente Pedro Aguirre Cerda había adoptado el lema “gobernar es educar”, dando mayor importancia a la enseñanza técnica, con el fin de capacitar a los trabajadores de acuerdo a la política de industrialización del gobierno³⁸⁰.

Un aspecto altamente interesante del medio cultural chileno fue la actividad musical, en la que, a pesar de la oposición entre la Iglesia y el Estado a nivel político, hubo estrechos y relevantes nexos.

2. 4. Músicos catedralicios como animadores culturales en el espacio urbano durante el siglo XIX y aspectos de la actividad musical de comienzos del siglo XX

La vida musical chilena durante el período estudiado se caracterizó por un gran dinamismo, debido entre otras cosas al surgimiento de iniciativas que dieron impulso a los conciertos públicos y al uso de nuevas formas de divulgación, como la revista. Se fortaleció la actividad musical en el contexto institucional, tanto en el militar, con el estímulo a la formación de bandas, como en el civil, por la creación del Conservatorio Nacional y la actividad del Teatro Municipal, entre otros³⁸¹. La asociatividad, presente a lo largo de todo este tiempo, dio lugar a hechos interesantes, como la formación de Sociedades, tales como las filarmónicas, que impulsaron la actividad de conciertos; las de beneficencia, como la llamada “Orfeón”, que a fines del siglo XIX se formó para intentar cubrir las diversas necesidades de los músicos; y las sociedades corales, cuyo interés, al menos entre las que funcionaron durante la primera mitad del siglo XX, fue ejecutar obras polifónicas, y cuyo seno serviría de base para un movimiento musical mayor que tuvo consecuencias en la actividad musical chilena que perduran hasta la actualidad.

Todos los aspectos mencionados tienen en común el haber sido efectuados con la participación de al menos un músico perteneciente a la capilla musical de la Catedral de Santiago. Por eso, en esta breve síntesis observaremos su entorno musical inmediato, tomando como referencia a los personajes que ejercieron cargos dentro de su aparato

³⁸⁰ GAZMURI, Cristián. *Ibidem*. p. 211.

³⁸¹ Dentro de este marco institucional, la música catedralicia es nuestro objeto de estudio por lo que se desarrollará a lo largo de los siguientes capítulos. Sin embargo, podemos recordar que, como hemos visto en la introducción, la visión al respecto es de auge hacia mediados del siglo XIX para luego caer en “decadencia” a finales del mismo período.

musical y que al mismo tiempo estuvieron vinculados a la actividad musical cívica en alguna de sus facetas, animando la vida cultural de la ciudad durante el siglo XIX³⁸². En función de esto reconoceremos los nexos de la catedral con otras instituciones tales como el Ejército, el Conservatorio Nacional, el Seminario Conciliar, y el Teatro Municipal, así como su participación en la organización de las Sociedades Filarmónicas. Del mismo modo, mencionaremos aspectos fundamentales de la actividad musical durante la primera mitad del siglo XX, especialmente en lo relativo al género más popular y al mismo tiempo más resistido: la ópera italiana.

La cooperación de músicos catedralicios en iniciativas civiles puede verificarse desde la *Patria Vieja* (1810-1814). En efecto, se ha atribuido al maestro de capilla de entonces, José Antonio González (1812-1840), la composición de la música del *Himno del Instituto Nacional* (1813), cuya letra fue realizada por Bernardo Vera y Pintado³⁸³.

Pero dentro del marco institucional, fue el Ejército el que probablemente tuvo los nexos más directos con la catedral en esa época. No solamente porque muchos músicos debieron enlistarse en sus filas durante la guerra provocando una fuerte disminución de la plantilla disponible³⁸⁴, sino además, porque desde las bandas –o por medio de ellas– surgieron figuras de renombre, altamente influyentes en cuanto intérpretes, y que también contribuyeron a forjar una visión particular de la actividad.

Al respecto, podemos señalar que la práctica musical militar fue favorecida por los denominados “padres de la patria” entre 1810 y 1817, quienes fomentaron su gusto entre la población a partir de su propia experiencia y goce estético. De hecho, Pereira Salas señala que Bernardo O’Higgins poseía un talento artístico refinado y cultivaba la música con pasión, practicando el piano que había aprendido durante su permanencia en

³⁸² Los vínculos de la capilla catedralicia con su entorno durante el siglo XX serán abordados en el epígrafe 5.2.2.

³⁸³ MERINO, Luis. “La Sociedad Filarmónica de 1826 y los inicios de la actividad de conciertos públicos en la sociedad civil de Chile hacia 1830”, *RMCh*. LX/206. 2006. p. 6. También, como “atribuida” a este mismo maestro se señala la música del himno a la *Victoria de Yervas Buenas* (1813), con texto de Fray Camilo Henríquez y Bernardo Vera y Pintado, y un *Himno a Don Mariano Osorio* (1814). PEREIRA SALAS, Eugenio. *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria. 1941. p. 305.

³⁸⁴ Pereira Salas destaca que el alistamiento de músicos en las filas patriotas provocó que el maestro José Antonio González contara solo con una “pobre orquesta” para las celebraciones del Apóstol Santiago y de San Francisco Solano, en el año 1816. *Ibidem*. p. 68.

Londres³⁸⁵. Esta tendencia le motivó, entre otras cosas, a liberar de tributo la importación de partituras e instrumentos musicales hacia Chile en 1820³⁸⁶.

Algo similar sucedió en el caso de los hermanos Carrera, ya que José Miguel tocaba la guitarra y Juan José estudiaba clarinete³⁸⁷. Por su parte, Manuel Rodríguez acompañaba canciones y bailes vernáculos con la guitarra, mientras que José de San Martín gustaba de cantar en las fiestas y saraos³⁸⁸. Ciertamente, tras este interés puede situarse el conocimiento que los próceres tenían de los beneficios que la música podía aportar en los proyectos que estaban llevando a cabo como incentivo de la población, tal como había sucedido en Francia y se estaba verificando en España en ese mismo período³⁸⁹.

En este contexto, por iniciativa de los hermanos Carrera, se formó un conjunto tendiente a reemplazar a los instrumentos de cuerda que hasta entonces acompañaban al servicio militar. A él se unieron Guillermo Carter, que era desertor de una fragata inglesa, y uno de los citados hermanos, Juan José, ambos en clarinete. Según un testigo de la época, los nuevos instrumentos utilizados en este conjunto produjeron “estupor”. Estos fueron la trompa, el trombón, el basacorno y el serpentón. Esta banda tocaba cada noche produciendo entusiasmo en el pueblo que se acercaba a escucharla, y nunca siguió a su batallón a campaña. Siguiendo al mismo cronista, sabemos que su repertorio habría estado compuesto por alrededor de dieciséis o veinte sinfonías de Stamitz, Haydn y Pleyel³⁹⁰.

Pues bien, estos recuerdos pertenecen a José Zapiola Cortés (1802-1885), uno de los artistas más polifacéticos del siglo XIX que entró al servicio musical de la Catedral de Santiago en 1827 llegando a ocupar el cargo de maestro de capilla entre 1864 y 1874. Para él, los sonos de las bandas militares durante la Guerra por la Independencia en Chile fueron decisivos en su opción por dedicar su vida a la música. Probablemente comprendiendo esta inclinación, su madre le compró un clarinete de segunda mano, con el que ya iniciada la *Patria Nueva* (1817-1823) seguía los toques de las bandas de los

³⁸⁵ PEREIRA SALAS, Eugenio. *Los orígenes... Op. cit.* p. 61.

³⁸⁶ CLARO VALDÉS, Samuel. “La vida musical en Chile durante el gobierno de don Bernardo O’Higgins”, *RMCh.* XXXIII/145. 1979. p. 6.

³⁸⁷ PEREIRA SALAS, Eugenio. *Los orígenes... Op. cit.* p. 62.

³⁸⁸ CLARO VALDÉS, Samuel. “La vida musical en Chile...”, *Op. cit.* p. 6.

³⁸⁹ GEMBERO, María. “Reflejos de la música revolucionaria francesa en la España napoleónica (1808-1814): cantos y propaganda política en calles y salones”, *Cuadernos de Música Iberoamericana.* Vols. 25-26. 2013. p. 146.

³⁹⁰ ZAPIOLA, José. *Recuerdos de treinta años.* Santiago de Chile: ZIG-ZAG. 1974. p. 34. También citado en PEREIRA SALAS, Eugenio. *Los orígenes... Op. cit.* pp. 62-63.

batallones N°8 y N°11 que habían llegado a Chile junto al Ejército Libertador de Los Andes, no solamente para escucharlos, sino también para aprender, en lo posible, observando a sus ejecutantes. Notando esto, el jefe de una de las bandas, Matías Sarmiento, ofreció enseñarle lo poco que él mismo también conocía³⁹¹. Esto porque Zapiola recordó que ninguno de los integrantes de la banda sabía leer música, por lo que aprendían sus partes “de oídas”. El propio Sarmiento leía con dificultad, práctica que Zapiola aprovechaba para reforzar sus propios conocimientos, constituyéndose este estudio en “las únicas lecciones teóricas y prácticas” que recibió³⁹².

Una vez iniciada su carrera musical en diversos espacios, se mantuvo por un tiempo ligado a la actividad musical de la milicia. De hecho, durante la década de 1830 el ministro Diego Portales le encomendó organizar las bandas de los batallones cívicos³⁹³. Cuando el ministro fue asesinado en 1839, Zapiola habría compuesto una misa de *Requiem* especialmente para sus honras fúnebres en la Catedral de Santiago. Ese mismo año, con motivo del triunfo del ejército chileno en la Batalla de Yungay - dentro del contexto de la Guerra contra la Confederación Perú-Boliviana-, José Zapiola compuso uno de los himnos más populares en la historia de Chile: el *Himno de Yungay*, con letra de Manuel Rengifo³⁹⁴.

A la actividad de las bandas militares se debe también la llegada al país de otro músico reputado: José Bernardo Alzedo (1788-1878), quien ingresó al servicio de la catedral en 1835, permaneciendo hasta 1864 cuando solicitó permiso para regresar a su país natal, Perú³⁹⁵. Allí ya era un músico reconocido, debido entre otras cosas a haber sido el compositor del Himno Nacional de ese país, cuyo concurso ganó en 1821. Un año más tarde ingresó como Músico Mayor en la clase de subteniente a la plana mayor del Batallón N°4 de Chile, que acompañó al Ejército Libertador del Perú. Con ellos llegó al país en 1823. Ya instalado en la ciudad de Santiago continuó trabajando como director de bandas y profesor particular³⁹⁶.

³⁹¹ BLANCO, Ventura. “Introducción”, *Recuerdos de treinta años*. Quinta Edición. Santiago de Chile: Guillermo Ahumada Editor. 1902. pp. 11-12.

³⁹² PEREIRA SALAS, Eugenio. *Los orígenes... Op. cit.* p. 105.

³⁹³ PEREIRA SALAS, Eugenio. *Historia de la música en Chile*. Santiago de Chile: Publicaciones de la Universidad de Chile. 1957. p. 291.

³⁹⁴ PEREIRA SALAS, Eugenio. *Los orígenes... Op. cit.* pp. 108-109.

³⁹⁵ SARGENT, Denise. “Nuevos aportes sobre José Bernardo Alzedo”, *RMCh.* XXXVIII/162. 1984. pp. 19-20.

³⁹⁶ *Ibidem.* p. 7.

Ambos, José Zapiola y José Bernardo Alzedo, junto a la española Isidora Zegers y Francisco Oliva, fundaron la primera publicación especializada en música en Chile: *El Semanario Musical* (1852)³⁹⁷, que aunque tuvo solamente 11 números alcanzó una gran importancia por haber sido el primer periódico especializado en música, a través del cual divulgaron artículos sobre diversos temas, tales como instrumentos musicales y ópera entre otros, y ofrecieron composiciones litografiadas³⁹⁸.

Conjuntamente, ambos músicos (Alzedo y Zapiola) se relacionaron con la enseñanza musical. Los dos formaron parte de la plantilla docente que impartió clases de música en el Seminario Conciliar, José Bernardo Alzedo entre los primeros, sucediendo a fray Lorenzo Betolaza entre 1847 y 1848 y luego por un segundo período entre 1858 y 1860³⁹⁹. Así también José Zapiola⁴⁰⁰. Este vínculo es totalmente comprensible considerando que ambos pertenecían al aparato musical catedralicio. Sin embargo, también tuvieron relación con otra iniciativa educacional preponderante dentro del contexto cívico. Y, aunque en el caso de Zapiola sus ideas políticas vinculadas al sector liberal lo mantuvieron alejado de su fundación⁴⁰¹, igualmente se introdujo como profesor en el Conservatorio Nacional.

El precursor de este proyecto fue el intelectual español José Joaquín de Mora, quien había comenzado a proponer esta idea al menos desde 1829. No obstante, tuvieron que transcurrir varios años antes que esta iniciativa se concretara.

En efecto, fue en la década de 1840 cuando Pedro Palazuelos, José Miguel de la Barra y José Gandarillas lo materializaron. Palazuelos había reactivado la Cofradía del Santo Sepulcro, en cuyo local se efectuaban presentaciones artístico-literarias que contaban con una nutrida concurrencia. Esto los llevó a plantear un proyecto de escuela de música que fue aprobado por el Gobierno en octubre de 1849, y que debía servir de base para el establecimiento del Conservatorio de Música. Su director fue el artista recién llegado desde Europa Adolphe Desjardins. Un año después se creó la Escuela y Conservatorio de Música, manteniéndose Desjardins como director, mientras que el resto de profesores fue escogido por el presidente de la república⁴⁰². Eugenio Pereira

³⁹⁷ Ibidem. p. 14.

³⁹⁸ PEREIRA SALAS, Eugenio. *Los orígenes...* Op. cit. p. 111.

³⁹⁹ SARGENT, Denise. "Nuevos aportes...", Op. cit. p. 13.

⁴⁰⁰ PEREIRA SALAS, Eugenio. *Historia de la música en Chile*. Santiago de Chile: Publicaciones de la Universidad de Chile. 1957. p. 284.

⁴⁰¹ PEREIRA SALAS, Eugenio. *Los orígenes...* Op. cit. p. 112.

⁴⁰² Ibidem. pp. 162-165.

Salas sugiere en uno de sus trabajos que fue la llegada de Desjardins a Chile la que impulsó definitivamente la creación de esta institución⁴⁰³.

Una característica curiosa de este establecimiento fue su indefinición, en el sentido de que los alumnos usaban uniforme militar pese a lo cual solamente podían estudiar música religiosa, ya que el conservatorio estaba adscrito a una cofradía. Por supuesto, se excluía la enseñanza de la música teatral⁴⁰⁴. Estas particularidades habían sido añadidas con cierto propósito, pues creían que por medio de la organización militar se podría garantizar la disciplina de los alumnos⁴⁰⁵.

Dentro de sus objetivos iniciales estuvo educar al “pueblo”, y dentro de ello, que el canto fuese la expresión de algún sentimiento “interesante” al gobierno, ya fuera relativo a la vida moral del individuo como a alguna doctrina. Por ello es que una de sus secciones, la Escuela de Música impartió enseñanza gratuita de música vocal y de forma mixta a la gente más pobre, mientras que la otra sección, Academia del Conservatorio, enseñaba separadamente a hombres y mujeres, y tenía por fin el aprendizaje de la música a través de la ejecución y estudio de las composiciones de los grandes maestros⁴⁰⁶.

Esta institución contó en su plantel con destacados músicos, entre los que hubo “representantes” de la Catedral Metropolitana de Santiago. Tal es el caso, una vez más, de José Zapiola, quien figuró como sub-director del establecimiento entre los años 1853 y 1854, y como director entre 1857-1858; Tulio Eduardo Hempel (1813-1892), organista desde 1860 y maestro de capilla de la Catedral Metropolitana entre 1874 y 1882, y director del Conservatorio entre 1855 y 1857, y un segundo período entre 1877 y 1886; Ramón Galarce, bajo de la Catedral Metropolitana y profesor de canto en el Conservatorio en 1872; Manuel Jesús Zubicueta, tenor de la capilla y profesor de teoría en 1895; y Aníbal Aracena Infanta, organista de la Catedral Metropolitana y profesor de teoría y solfeo en 1907⁴⁰⁷.

Los maestros de capilla de la catedral –José Bernardo Alzedo, José Zapiola y Tulio Eduardo Hempel-, también integraron otros proyectos. Uno de ellos fue la

⁴⁰³ PEREIRA SALAS, Eugenio. “Los primeros años del Conservatorio Nacional de Música”, *RMCh*. V/35-36. 1949. p. 13.

⁴⁰⁴ PEREIRA SALAS, Eugenio. *Los orígenes... Op. cit.* pp. 162-165.

⁴⁰⁵ PEREIRA SALAS, Eugenio. “Los primeros años del Conservatorio...”, *Op. cit.* p. 15.

⁴⁰⁶ *Ibidem.* p. 16.

⁴⁰⁷ SANDOVAL, Luis. *Reseña histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación. 1849 á 1911*. Santiago de Chile: Imprenta Gutenberg. 1911. pp.10 -24.

ampliación de la circulación musical por la apertura de los límites tradicionales de la actividad desde el ámbito privado a los conciertos públicos⁴⁰⁸.

Esto fue el inicio de la actividad de conciertos durante la década de 1820, en que tuvo un rol fundamental la Sociedad Filarmónica de Santiago, creada entre 1826 y 1828⁴⁰⁹, cuyos precursores y protagonistas fueron Isidora Zegers (1807-1869), José Zapiola (1802-1885) y Manuel Robles (1780-1837).

Isidora Zegers y Montenegro, a quien ya hemos mencionado entre las fundadoras del *Semanario Musical*, había nacido en Madrid y recibió gran parte de su formación en París⁴¹⁰. Desde 1820 estudió canto con Frederick Massimino y paralelamente adquirió conocimientos de piano, arpa y guitarra, así como de composición y armonía. Cuando llegó a Chile en 1822 se transformó rápidamente en punto de referencia musical, y su hogar se constituyó en uno de los sitios predilectos para celebrar tertulias musicales de forma frecuente⁴¹¹. En 1851 fue nombrada directora honoraria del Conservatorio Nacional⁴¹².

A diferencia de Zegers, José Zapiola tuvo una infancia difícil y una educación intermitente, obligada por la pobreza familiar. Como hemos visto, los batallones militares que conoció en su infancia fueron decisivos en la formación de su vocación musical. De hecho, aprendió los primeros rudimentos observando cómo el director de una banda estudiaba las obras que luego debía interpretar. En 1919 conoció al danés Carlos Drewetcke, quien lo invitó a integrar un conjunto musical de aficionados que tocaban en su hogar, mientras que en 1820 comenzó a ejercer como músico profesional en el puesto de primer clarinetista de la orquesta del Teatro Arteaga⁴¹³.

Un dato no menor es que tanto Isidora Zegers como José Zapiola simpatizaron con las ideas liberales. José Zapiola tomó parte activa en la *Sociedad de la Igualdad* que tenía como objetivos reconocer la independencia de la razón y profesar el principio de soberanía del pueblo como base de toda política. Él mismo propuso la formación de una

⁴⁰⁸ MERINO, Luis, GUERRA, Cristián, TORRES, Rodrigo y MARCHANT, Guillermo. “Proemio”, *Op. cit.* p. 13.

⁴⁰⁹ MERINO, Luis. “La Sociedad Filarmónica...”, *Op. cit.* p. 8.

⁴¹⁰ MERINO, Luis. “Isidora Zegers y José Zapiola: convergencias y diferencias en el advenimiento de la modernidad en la sociedad civil del Chile republicano (1810-1855)”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Vol. 15. 2008. p. 46.

⁴¹¹ PEREIRA SALAS, Eugenio. *Los orígenes...* *Op. cit.* pp. 95-97.

⁴¹² *Ibidem.* p. 101.

⁴¹³ *Ibidem.* p. 106.

filarmónica popular⁴¹⁴. Sin embargo, a pesar de sus acciones, nunca se sintió verdaderamente parte de este sector, según la visión de Guerra, ni tampoco del conservador cuando años más tarde, apoyado por ellos, llegó a ejercer como regidor de Santiago (1870 y 1872) y escribió sus *Recuerdos de treinta años*. Esta sensación se habría originado por su condición de hijo natural, que lo situó desde su nacimiento al margen de la sociedad republicana, para profundizarse posteriormente con su ocupación, pues la categoría de músico lo habría ubicado del mismo modo en inferioridad respecto a otras profesiones ligadas a las letras, que eran las preferidas según el proyecto de construcción de país que se estaba realizando. Esto explicaría su adhesión a los movimientos de reforma como miembro de la Sociedad de la Igualdad, pues esta habría sido la estrategia desplegada por las clases bajas y los “huachos” en Latinoamérica y Chile durante el siglo XIX para validarse socialmente⁴¹⁵.

Las sociedades filarmónicas que Zegers, Zapiola y Robles⁴¹⁶ alentaron, constituyeron, según Merino, “una proyección al ámbito público de la actividad musical privada en el salón”. Este trabajo fue enfocado en instalar a la música como un valor social entre la juventud, integrarla dentro de un ideal de buena educación, como inspiradora de buenos sentimientos, y como instancia de sociabilidad⁴¹⁷.

El modelo de la Sociedad Filarmónica se extendió rápidamente a otras ciudades del país. En el año 1829 se conocieron los primeros intentos por establecer una similar en Concepción, mientras que en Valparaíso se organizó otra, aprovechando la numerosa emigración alemana de 1837. Años más tarde se fundó la Sociedad Filarmónica de Valparaíso, que fue inaugurada el 18 de septiembre de 1845⁴¹⁸. En 1859 surgió una nueva, fundada por el pianista y compositor Federico Guzmán, mientras que en 1860 el compositor Inocencio Pellegrini inició una propia siguiendo el modelo de las existentes en Italia⁴¹⁹. Su trabajo, junto al de otras que nacieron en el mismo período, motivó la idea de establecer conjuntos estables de personas que se reunieran periódicamente a

⁴¹⁴ *Ibidem*. p. 115.

⁴¹⁵ GUERRA, Cristián. “José Zapiola como escritor y los inicios de la crítica musical y de la musicografía en Chile”, *RMCh*. LXII/209. 2008. p 30.

⁴¹⁶ Manuel Robles (1870-1837) fue el autor del primer Himno Nacional chileno, con texto de Bernardo Vera y Pintado, que se cantó desde el 20 de Agosto de 1820 hasta el 23 de Diciembre de 1828 cuando fue reemplazado por el himno con música de Ramón Carnicer y texto de Eusebio Lillo. PEREIRA SALAS, Eugenio. *Los orígenes... Op. cit.* p. 92.

⁴¹⁷ MERINO, Luis. “La Sociedad Filarmónica...”, *Op. cit.* pp. 8-9.

⁴¹⁸ PEREIRA SALAS, Eugenio. *Los orígenes... Op. cit.* p. 88.

⁴¹⁹ MERINO, Luis. “El surgimiento de la Sociedad Orfeón...”, *Op. cit.* pp. 12-13.

estudiar música para orquesta o coros⁴²⁰, lo que a la larga fue una actividad primordial para el medio musical chileno especialmente durante el siglo XX.

Otra significativa agrupación activa durante la segunda mitad del siglo XIX fue la *Sociedad Orfeón*, que fue dirigida en sus inicios por el músico alemán Tulio Eduardo Hempel –el mismo a quien hemos mencionado como maestro de capilla de la Catedral Metropolitana entre los años 1875 y 1882 y como director del Conservatorio Nacional-. Sus propósitos fueron fomentar el cultivo de la música, fundar una escuela para músicos y proteger a los artistas por medio de la creación de una caja de ahorros. Su concierto inaugural se efectuó el 22 de noviembre de 1868, y contó con la presencia del arzobispo de Santiago, Rafael Valdivieso Zañartu. En la oportunidad, y bajo la batuta del maestro Hempel, la orquesta interpretó obras de Rossini, Mercadante, Boucheron y Diabelli. Su fundación dio inicio, según Merino, a una nueva etapa de renovación de la actividad musical, al ampliar los medios de emisión incluyendo ahora a la orquesta sinfónica⁴²¹.

El maestro Tulio Eduardo Hempel ejerció además durante muchos años como director de orquesta y empresario de ópera. En este sentido, obtuvo la concesión del Teatro Municipal por el Cabildo de la Municipalidad de Santiago en 1863. Por dicho acuerdo, tenía la obligación de contratar dentro de la orquesta a los alumnos del Conservatorio Nacional y comprometerse a no utilizar el recinto para fines políticos u otros similares. Por el contrario, debía garantizar la actuación de compañías dramáticas, líricas o de zarzuela durante seis meses al año⁴²². Por entonces, el maestro Hempel ya estaba desempeñándose como organista en la Catedral Metropolitana.

La asociatividad, que permitió la actividad de las Sociedades musicales durante el siglo XIX, se mantuvo en la primera mitad del XX por la conformación de diversos cenáculos para la ejecución musical. Particularmente relevante en este sentido fue el de los hermanos García Guerrero, en que uno de ellos, Alberto, pianista y compositor, ejecutaba las partituras de Debussy, Ravel y Schoenberg en las audiciones privadas dentro de su tertulia⁴²³. Junto a ellos, los compositores Alfonso Leng y Carlos Lavín,

⁴²⁰ *Ibidem*. p. 14.

⁴²¹ *Ibidem*. pp. 16-17.

⁴²² ANC. Cabildo & Municipalidad de Santiago (1544-1934). Vol. 197. fs. 84-90. 10 de Abril de 1863. Cf. VERA Alejandro y CABRERA, Valeska. “De la orquesta Catedralicia al canto popular: la música religiosa durante el primer centenario de la república”, *Historia de la Iglesia en Chile, Los nuevos caminos: la Iglesia y el Estado*. (Marcial Sánchez, Dir.). Santiago de Chile: Editorial Universitaria. 2011. Tomo III. p. 715. Apéndice, Doc. 12.

⁴²³ *Ibidem*. pp. 66-67. Alberto García Guerrero se estableció en 1918 en la ciudad de Toronto, Canadá, donde, entre otras cosas, ejerció como profesor de piano en el *Royal Conservatory of Music*. Tuvo como

organizaron la “Academia Ortiz de Zárate”, dedicada ya no solamente a interpretar a los clásicos, sino también a los compositores modernos⁴²⁴.

Otro centro musical familiar de gran importancia fue el ofrecido entre 1910 y 1920 por la familia Canales Pizarro, cuya casa acogió a muchos de los músicos de renombre que visitaban Santiago. Las habilidades musicales de los hermanos (Laura y María eran pianistas, Marta era violinista, Luisa era arpista, y Ricardo tenía amplios conocimientos musicales) les permitieron organizar conciertos de música de cámara. Junto con ello, fundaron un conjunto coral dedicado a la música de Bach y a los polifonistas del Renacimiento además de otros maestros de los siglos XVIII y XIX. De esta actividad surgió la “Sociedad Coral Santa Cecilia”, cuyo objetivo principal fue dar a conocer a los polifonistas clásicos⁴²⁵.

Tras la actividad de esta última surgió la Sociedad Bach. Se trató de un coro que funcionaba en la casa del compositor Domingo Santa Cruz, para practicar diversas obras una vez por semana, como las *Lamentaciones* de Palestrina, corales de Bach, de Mendelssohn y de Wagner, repertorio que les habría sido proporcionado por el maestro de capilla de la Catedral Metropolitana Vicente Carrasco. Entre 1917 y 1921 hicieron muy pocas apariciones públicas. Fue a partir de 1923, cuando Santa Cruz retornó desde España, que la Sociedad Bach comenzó un programa público que incluía impulsar el conocimiento de los polifonistas clásicos en desmedro de la ópera, que era el género reinante. En su inauguración, el 2 de abril de 1924, Domingo Santa Cruz aclaró que su proyecto era “una corriente renovadora”, entre cuyos fines contemplaban contribuir al desarrollo y velar por el correcto desenvolvimiento de la cultura musical en Chile, e “iniciar una campaña depuradora, encauzadora y organizadora” del ambiente musical⁴²⁶.

Esta idea de una necesidad de “purificación” de la música chilena ya había sido planteada por Eugenio Pereira Salas cuando expuso sobre el retorno del compositor Enrique Soro a Chile en 1905 tras haberse perfeccionado en Italia. Dicho historiador indicó que además de sus conocimientos y premios, Soro llegaba a Chile con una

uno de sus alumnos a Glenn Gould. Cf. BECKWITH, John. *In search of Alberto Guerrero*. Canada: Wilfrid Laurier University Press. 2006.

⁴²⁴ SALAS VIU, Vicente. *La creación musical en Chile...* *Op. cit.* pp. 28-29.

⁴²⁵ *Ibidem.* pp. 33-34.

⁴²⁶ *Ibidem.* pp. 35-36. Para una visión crítica hacia el discurso de Santa Cruz Cf. IZQUIERDO, José Manuel. “Aproximación a una recuperación histórica...”, *Op. cit.* y VERA, Alejandro. “Music, eurocentrism and identity: The myth of the discovery of America in Chilean music history”, *Advances in Historical Studies*, 3/5. 2014. pp. 308-310.

misión específica: “ha fijado para la música chilena el sitio que le corresponde. No debe ser un espectáculo social, ni una recreación adjetiva sino simplemente un arte”⁴²⁷.

Al parecer, Enrique Soro no habría cumplido las expectativas, lo que habría hecho “necesaria” la aparición de esta nueva figura, Domingo Santa Cruz, para “corregir” los defectos que arrastraba la práctica musical de la época. En este contexto, Santa Cruz criticó severamente la formación musical de Soro para afirmar que en Chile no se había producido “nada que valiera la pena en materia de música” antes de 1920, y que “todos los progresos se deben a la Sociedad Bach”⁴²⁸. De esta manera, la figura de Domingo Santa Cruz es perfectamente comparable a la de José Zapiola, en cuanto a que ambos buscaron posicionarse como “iniciadores” de algo nuevo y mucho mejor que lo que hubo en el pasado, en términos musicales⁴²⁹.

Como sabemos, los ideales de “purificación” y de orientación de la música en un sentido considerado “correcto” no fueron una novedad aportada por Domingo Santa Cruz. En efecto, ya se habían apreciado con mucha nitidez a lo largo de todo el siglo XIX y aún durante la primera mitad del XX dentro de la Iglesia Católica, pues ésta, con el objetivo de reinstaurar los valores antiguos de la liturgia y de “limpiar” la música de todo elemento considerado “profano”, levantó una campaña cuyas repercusiones dentro de la actividad musical chilena analizaremos en los próximos capítulos, y que, al igual que en Europa, tuvo como antagonista principal a la ópera italiana.

Este género había comenzado su irrupción en los escenarios chilenos en 1830, cuando arribó al país el primer conjunto lírico italiano para presentar una ópera semibufa de Rossini, *El engaño feliz*, y fragmentos de otras obras como *El Barbero de Sevilla* y la *Urraca ladrona*, todas presentadas en castellano⁴³⁰. Y aunque las noticias sobre el desempeño de esta compañía no fueron auspiciosas, Rossini se mantuvo igualmente en cartelera.

En 1844 llegó a Chile otra compañía que, según las palabras de Pereira Salas, “era digna de ese nombre”⁴³¹. Este mismo autor da cuenta del grado de penetración que tuvo este género en la clase alta:

⁴²⁷ Ibidem. p. 66.

⁴²⁸ IZQUIERDO, José Manuel. “Aproximación a una recuperación histórica...”, *Op. cit.* p. 34.

⁴²⁹ Para conocer el planteamiento respecto a José Zapiola Cf. VERA, Alejandro. “¿Decadencia o progreso? La música del siglo XVIII y el nacionalismo decimonónico”, *Latin American Music Review*, 31/1 (Spring/Summer). 2010. pp. 1-39.

⁴³⁰ PEREIRA SALAS, Eugenio. *Los orígenes...* *Op. cit.* p. 119.

⁴³¹ Ibidem. p. 125.

El apasionamiento lírico afectó las costumbres, y los salones más aristocráticos de Santiago, aquellos que no admitían en su seno sino a los cabildantes del siglo XVIII, se abrieron de par en par a los artistas.

El entusiasmo degeneró en locura. *El Siglo* pidió editorialmente la enseñanza obligatoria del italiano; se creía que la ópera era privativa de Italia, y un tumulto atronador acalló la voz de los críticos que discurrían con sensatez sobre el asunto⁴³².

El género había conquistado el gusto de la sociedad aristocrática chilena, por lo que hacia mediados del siglo se apreciaron los primeros esfuerzos por la creación de una ópera nacional. Uno de ellos fue el realizado por el compositor Aquinas Ried, con su obra llamada *Telésfora*. Ésta iba a ser estrenada en 1846 por la compañía lírica de Pantanelli, y su texto, totalmente en castellano, estaba inspirado en uno de los episodios de la lucha por la independencia. Sin embargo, no llegó a ejecutarse en ese momento⁴³³.

Hacia fines del siglo XIX y primeras décadas del XX, la ópera seguía siendo el género predilecto como arte “culto” y de sociabilidad de la elite. Las temporadas se efectuaban el segundo semestre de cada año en el Teatro Municipal de Santiago, y en el Teatro Victoria de Valparaíso. El municipio entregaba el recinto en concesión, además de una subvención, a una empresa que se comprometía a realizar una temporada de la más alta calidad⁴³⁴.

Entre 1892 y 1900 habían visitado Chile más de veinte compañías líricas extranjeras. Entre sus estrenos hubo obras de Wagner y también una ópera nacional, *La florista de Lugano* (1895) de Eleodoro Ortiz de Zárate⁴³⁵. Esta misma época representó la era de oro de la zarzuela en Chile. En 1892 llegó al país Pepe Vila, animador de zarzuela y género chico. A principios de 1893 la Gran Compañía de Zarzuela Española montó en Valparaíso 26 obras diferentes, entre ellas *La leyenda del monje* y *Al agua patos*. Las obras llegaban a Latinoamérica con rapidez, pues, por ejemplo, *La verbena de la paloma* se estrenó en el Teatro Apolo de Madrid el 17 de febrero de 1894, mientras en Santiago de Chile lo hizo el 13 de julio del mismo año en el teatro Politeama. Es interesante hacer notar que este auge representó un cambio de modelo cultural por cuanto la burguesía habría revalorizado lo hispánico durante este período - ya por razones de idioma, idiosincracia y/o estilos de vida-, por lo que estas obras

⁴³² *Ibidem*. p. 129.

⁴³³ *Ibidem*. p. 136.

⁴³⁴ SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia de la ideas... Op. cit.* Vol. I. p. 430.

⁴³⁵ *Ibidem*.

fueron preferidas por este tipo de público. En tanto, la aristocracia continuó siendo fiel a la ópera italiana y al teatro francés⁴³⁶.

Durante la primera mitad del siglo XX se generaron vínculos interesantes entre la capilla musical y los músicos cívicos, que revisaremos con mayor detalle en el capítulo V. Sin embargo, si nos fijamos solamente en los maestros de capilla decimonónicos, la Catedral Metropolitana se mantuvo totalmente conectada a la música de su entorno, debido a que en muchos casos fueron sus propios músicos los que la generaron y promovieron. La Catedral Metropolitana funcionó, por tanto, como una institución interrelacionada, cuyos vínculos permanecieron más o menos fuertes hasta el período del maestro Tulio Eduardo Hempel (1874-1882).

No obstante, tomando en cuenta el proceso de reforma al que la música sacra estaba siendo sometida, en el que uno de los parámetros principales era diferenciarla de la música “profana” de los teatros y los salones, es interesante advertir que durante la mayor parte del siglo XIX la música catedralicia fue conducida por los principales exponentes de los géneros rechazados: José Bernardo Alzedo, José Zapiola y Tulio Eduardo Hempel, lo que a simple vista parece un contrasentido. Esta y otras problemáticas analizaremos en el siguiente capítulo.

⁴³⁶ *Ibidem*. pp. 440-441.

Capítulo III

Visión y acción del arzobispo Rafael Valdivieso sobre la música sacra chilena (1845-1878)

3. 1 La reorganización de la Iglesia Católica chilena

La figura del segundo arzobispo de Santiago, Rafael Valentín Valdivieso Zañartu (1804-1878), es sumamente relevante para la historia de Chile del siglo XIX en múltiples sentidos. Al asumir la reorganización de la Iglesia chilena en 1845, incorporó reformas tendientes a mejorar su gestión y, con el tiempo, fortalecerla para hacer frente al Estado, especialmente en lo concerniente al patronato y las constantes arremetidas de los sectores liberales y anticlericales.

Ilustración 11 Rafael Valentín Valdivieso Zañartu⁴³⁷



No dudó en utilizar las herramientas de su tiempo para hacer frente a lo que en numerosas oportunidades denominó “enemigos de la religión”. Entre ellas, destaca su participación como editor de *La Revista Católica*, medio a través del cual respondió a quienes agredían a la institución. Sagaz, supo manejar el conflicto suscitado por “la cuestión del sacristán” de modo que la prensa de todos los sectores cubriera sus alegatos, forzando con esto a que la sociedad de la época y su propio clero definieran su línea de pensamiento al adherirse a los partidos políticos que se fueron creando y que representaban a los católicos conservadores o ultramontanos (Partido Conservador), los católicos liberales (Partido Nacional), los liberales (Partido Liberal) y los anti-clericales (Partido Radical).

⁴³⁷ BOLADOS, Ramón. *Album del Congreso Nacional en su primer centenario. 1818-1918. Obra que contiene todos los nombres de los senadores y diputados de estos cien años y numerosas fotografías de los mismos*. Santiago de Chile: España Editorial. 1918. p. 59.

Como líder de la Iglesia Católica chilena (ya hemos visto que su arquidiócesis comprometía a más de la mitad de la población del país, y que las otras diócesis de La Serena, Ancud, Concepción y La Imperial eran subsidiarias de ésta), Valdivieso no dejó cabo suelto en su batalla por defender sus derechos, siendo proactivo ante los desafíos que se le presentaban. En este sentido, creemos válido sostener que la música sacra fue para él otra herramienta de lucha, un elemento distintivo e identificador del espacio ritual, como comprobaremos a lo largo de este capítulo. Pero más allá de eso, Valdivieso actuó conforme a lo que estaba sucediendo en la Iglesia de su tiempo, intentando restablecer la liturgia en su sentido más estricto, considerando a la música como un factor constitutivo que se debía proteger de la misma forma -o quizás más-, que los demás elementos que componían el rito.

3. 1. 1 Rafael Valentín Valdivieso Zañartu. Datos generales

Rafael Valdivieso fue abogado antes que sacerdote. Estudió leyes en el Instituto Nacional de Santiago teniendo entre sus profesores a Mariano Egaña⁴³⁸ (1793-1846). Se tituló el 23 de marzo de 1825 y de inmediato comenzó su trayectoria profesional como Defensor de Menores en la Corte de Apelaciones de Santiago, puesto que ejerció hasta 1833. Rápidamente entró en el terreno de la política, al ser elegido en 1829 como regidor de la Ilustre Municipalidad de Santiago. Dos años más tarde fue reelecto, ganando además un escaño como Diputado del Congreso por el Departamento de Santiago. En 1832, fue nombrado Ministro de la Corte de Apelaciones de Santiago.

Pero su prometedor futuro como abogado se vio truncado cuando presentó una causa de conato de sublevación contra los jefes del ejército, cuyo fallo liberó a los reos y provocó el encausamiento de los jueces del tribunal por *torcida administración de justicia*⁴³⁹.

A los 28 años de edad, ese episodio le llevó a decidir entrar en la carrera eclesiástica. Cuenta su biógrafo, el presbítero Rodolfo Vergara Antúnez, que el vicario

⁴³⁸ Mariano Egaña fue un reputado abogado chileno. Ejerció diversos cargos públicos en la crucial época de organización de la república. Entre ellos, Secretario de la Junta de Gobierno (1823), Ministro de Relaciones Exteriores (1824), Ministro del Interior (1830), Fiscal de la Corte Suprema de Justicia (1830), Ministro de Justicia e Instrucción Pública (1831), y Diputado del Congreso por el Departamento de Santiago (1831). FIGUEROA, Pedro Pablo. "Egaña, Mariano", *Diccionario Biográfico de Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Barcelona. 1901. Tomo I. p. 395.

⁴³⁹ FIGUEROA, Pedro Pablo. "VALDIVIESO (Rafael Valentín)", *Diccionario biográfico de Chile*. Santiago de Chile: Litografía Barcelona. 1901. p. 380.

apostólico de Santiago, por entonces Manuel Vicuña, considerando sus amplias aptitudes e inteligencia, le otorgó todas las órdenes sagradas en un mes, “desde la tonsura clerical hasta el presbiteriado”⁴⁴⁰. Esta debe haber sido una exageración, aunque ciertamente Valdivieso debió tardar poco en concluir su preparación.

Ya como sacerdote, sus primeras labores fueron las misiones por el sur de Chile, en la provincia de Chiloé, junto a otros presbíteros como Manuel Valdés, Ramón del Canto, Juan Ramón Cabrera y el religioso franciscano Manuel Araya. El gobierno cooperó con el proyecto proveyéndoles una nave del Estado, además de todos los recursos materiales que pudieran necesitar⁴⁴¹.

Tuvo la oportunidad de demostrar su cualidad de gran organizador cuando en 1837 el obispo de Santiago, Manuel Vicuña, le encargó visitar el Beaterio de Carmelitas de San Felipe, dándole facultades para introducir las reformas que creyese convenientes. Valdivieso dictó para ellas un código de reglas con 16 artículos⁴⁴², en que dejaba claro que lo que deseaba para la institución eran los principios de orden y organización.

Manuel Vicuña, que fue el primer arzobispo de la arquidiócesis de Santiago de Chile erigida en 1840, falleció en mayo de 1843. El gobierno, haciendo uso del derecho de patronato, designó como sucesor a José Alejo Eyzaguirre, pero él renunció tras haber actuado durante un tiempo como “electo”. Fue en ese momento que el gobierno se fijó en Rafael Valentín Valdivieso⁴⁴³.

Quizás por el hecho de haber sido primero abogado, o simplemente como una estrategia para establecer buenas relaciones con el gobierno civil en un comienzo, Valdivieso obedeció los preceptos impuestos por esa autoridad, y tomó posesión de la arquidiócesis solamente con la “Carta de ruego y encargo” enviada por el ejecutivo al cabildo catedralicio. De esta forma, Valdivieso estuvo desde julio de 1845 y hasta abril de 1848 bajo el estatus de “electo”. Además, cuando recibió las bulas en 1848 realizó el “juramento civil” por el cual se comprometió a reconocer el derecho de patronato que tenía el Presidente de la República, no ofender sus regalías y no dar cumplimiento a ninguna bula, breve o rescripto sin antes haber obtenido la autorización de dicha

⁴⁴⁰ El 15 de junio de 1834 habría vestido el hábito clerical; el 24, recibió el subdiaconado; el 20, el diaconado; y el 27 fue ordenado sacerdote. VERGARA ANTÚNEZ, Rodolfo. *Vida i obras del Ilustrísimo y reverendísimo Señor Doctor Don Rafael Valentín Valdivieso, segundo arzobispo de Santiago de Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Nacional. 1886. p. 63.

⁴⁴¹ Ibidem. pp. 64-65.

⁴⁴² Ibidem. pp. 69-70.

⁴⁴³ EGUIGUREN, Fernando. *Provisión de sedes episcopales en Chile, en los primeros años de vida independiente (1817-1877)*. Santiago de Chile: Ateneo Romano de la Santa Cruz. 1993. p. 34.

autoridad⁴⁴⁴. Él mismo explicaría posteriormente que en ese momento era más importante ponerse al mando de la arquidiócesis con prontitud, sin contravenir las fórmulas predispuestas y por las que también había pasado su antecesor, el arzobispo Manuel Vicuña, con el fin de poner en marcha cuanto antes su plan organizador y reformador de la Iglesia Católica en Chile⁴⁴⁵.

Era de sobra conocida su preparación intelectual y su capacidad, por lo que, pese a su juventud –asumió la sede con 44 años de edad-, no cabía dudas de su potencial para desarrollar un buen gobierno diocesano. A sus años, había sido miembro de la Facultad de Leyes de la Universidad de Chile y Decano de la Facultad de Teología⁴⁴⁶.

A pesar de su obediencia inicial, un rasgo que lo caracterizó durante todo su gobierno fue la férrea decisión con que defendió la libertad de la Iglesia, persiguiendo que ésta se reconociera por hecho y derecho. Uno de los grandes problemas estaba, tal como hemos expuesto, en que los gobiernos republicanos latinoamericanos en general mantuvieron vigente el patronato una vez lograda la independencia. El estado continuó nombrando vicarios, deponiendo a las autoridades eclesiásticas pro-españolas, exigiendo fidelidad, reglamentando la vida religiosa y expropiando los bienes de la Iglesia. La constitución chilena de 1833 amparaba esta situación, pues había consagrado el derecho del presidente de la república para presentar arzobispos, obispos, dignidades y prebendas de las Iglesias Catedrales. Por ella, podían además retener el pase a los decretos conciliares, bulas pontificias, breves y rescriptos. Ante este escenario, los eclesiásticos reaccionaron muy lentamente. La Iglesia Católica también aceptaba esta condición para evitar los largos períodos de vacancia que podían pasar hasta que llegasen por fin las bulas episcopales⁴⁴⁷. Por lo demás, al no contar con vías directas de comunicación con Roma ni con representantes de la Santa Sede en Chile, más valía dar por sobreentendido el asunto del nombramiento de dignidades con tal de mantener al gobierno –que sí estaba interesado en proveer las sedes- como única vía de conexión.

Este fue uno de los temas sensibles para Rafael Valdivieso, quien comenzó una lucha que buscaba clarificar el tipo de relación entre el gobierno chileno, la Santa Sede

⁴⁴⁴ MARTÍNEZ, Rosa María. *La Iglesia Católica en la América independiente*. Madrid: Colecciones Mapfre. 1992. p. 247.

⁴⁴⁵ ARTEAGA, José. *Gobierno como electo y juramento civil del Arzobispo R. V. Valdivieso 1845-1848*. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile. 1977. pp. 17, 19, 29.

⁴⁴⁶ MORENO, Rodrigo. “Obispos y la organización”, *Historia de la Iglesia en Chile. Los nuevos caminos: la Iglesia y el Estado*. (Marcial Sánchez, Dir.). Santiago de Chile: Editorial Universitaria. 2011. Tomo III. p. 43.

⁴⁴⁷ ARTEAGA, José. *Gobierno como electo...Op.cit.* pp. 17, 19, 29.

y la Iglesia nacional. Para ello, requirió que cada grupo tomara conciencia de su posición⁴⁴⁸. Es por esta actitud que se le atribuye haber coaccionado a los ciudadanos para que definieran su postura ideológica, tomando partido por un sector u otro.

El episodio más claro a este respecto fue la llamada *cuestión del sacristán*. Este incidente alcanzó a los altos estamentos, generando una crisis de proporciones mayúsculas que casi termina con el exilio del propio arzobispo, y que tuvo como resultado la conformación oficial de los primeros partidos políticos en Chile. Éste ya ha sido reseñado en el capítulo anterior, y entre sus principales pasajes estuvo el hecho que en 1856 el despido de un funcionario de la catedral propició que un miembro subalterno del cabildo eclesiástico hiciera uso del recurso de fuerza, que llevó a que la Corte Suprema invalidara una orden del arzobispo y llegara a decidir su destierro por incumplimiento, hecho apoyado implícitamente por el presidente de la República, Manuel Montt. El asunto dividió a los conservadores chilenos entre regalistas, llamados nacionales o monttvaristas, y ultramontanos, que defendían la independencia de la iglesia y formaron el Partido Conservador. Posteriormente, éstos se alinearon con sectores liberales para ir contra Manuel Montt, quien al no poder imponer su candidato para el período siguiente, designó a José Joaquín Pérez, que daba garantías a liberales y conservadores. Así consiguió el triunfo la alianza Liberal-Conservadora.

Los sectores más doctrinarios del liberalismo no aceptaron este pacto fundando el Partido Radical⁴⁴⁹. Como consecuencia, el núcleo gobernante se dividió en el Partido Conservador, creado para defender los derechos de la Iglesia dentro del Estado, y el Partido Nacional, para defender los derechos del Estado respecto de la Iglesia dentro del régimen de patronato. Apareció también un tercer partido, el Partido Liberal, integrado por quienes aspiraban a reformar la Constitución y reducir los poderes presidenciales⁴⁵⁰. Tras esto, tanto el laicado católico como el clero comenzaron a intervenir en la política partidista, atribuyéndose la responsabilidad de este fenómeno al arzobispo Valdivieso.

⁴⁴⁸ *Ibidem*. p. 15.

⁴⁴⁹ JAKSIC, Iván y SERRANO, Sol. “El gobierno y las libertades. La ruta del liberalismo chileno en el siglo XIX”, *Liberalismo y poder. Latinoamérica en el siglo XIX*. (Iván Jaksic y Eduardo Posada, Eds.). Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica. 2011. p. 186.

⁴⁵⁰ SALINAS ARANEDA, Carlos. “Relaciones Iglesia-Estado”, *Historia de la Iglesia en Chile. Tomo III Los nuevos caminos: la Iglesia y el Estado*. Marcial Sánchez, director; Rodrigo Moreno, editor; Marco León, coordinador. Santiago de Chile: Editorial Universitaria. 2011. p. 260.

3. 1. 2 Organización y reforma de la Iglesia Católica chilena

Por las características del período, Rafael Valdivieso debió enfrentar numerosas dificultades durante su extenso gobierno eclesiástico. Al igual que el Estado, la Iglesia Católica necesitaba constituirse como institución territorial, pues el arzobispo no contaba con aparato burocrático, ni siquiera tenía una oficina ni un archivo. Por lo mismo, poseía muy poco control del clero, las parroquias y las cofradías. Como bien señala Serrano, Rafael Valdivieso “organizó la administración, racionalizó las funciones, hizo efectivas sus atribuciones e inició la construcción de la Iglesia diocesana como una institución moderna, centralizada y jerárquica”⁴⁵¹.

Entre sus acciones estuvo la reforma de los regulares, que si bien fue un proceso que se había iniciado décadas antes incluso con la participación del Estado, fue en 1852 cuando se concretó, estableciéndose noviciados y conventos de rigurosa vida observante basados en los nuevos estatutos dictados por él⁴⁵².

En los conventos, tanto femeninos como masculinos, prácticamente no había vida en común y la vida religiosa se había tornado un asunto lucrativo, pues los religiosos podían disponer libremente de sus recursos materiales, lo que motivó a que muchos entraran a esta vida por la necesidad de mantener a sus familias más que por recogimiento o sincera piedad. En los monasterios femeninos, por su parte, se había hecho latente la diferencia social entre las religiosas, algunas de las cuales tenían hasta sirvienta mientras otras apenas lo básico para el diario vivir⁴⁵³.

Para mejorar su funcionamiento, Valdivieso renovó la importancia de la vida común de las congregaciones, logrando abrir noviciados de estas características en la ciudad de Santiago en los conventos de la Merced, San Agustín y Santo Domingo, que se rigieron en un principio por los estatutos que él había dictado⁴⁵⁴. Del mismo modo, impulsó la llegada de congregaciones extranjeras que tuvieron como cometido impulsar labores de índole misional y educacional. En este sentido, fue relevante el regreso de los jesuitas y la fundación del Colegio de San Ignacio en Santiago el año 1854⁴⁵⁵. Pero

⁴⁵¹ SERRANO, Sol. *¿Qué hacer con Dios en la República? Política y secularización en Chile (1845-1885)*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica. 2008. p. 50.

⁴⁵² VERGARA, Sergio. “Iglesia y Estado en Chile, 1750-1850”, *Historia*. Vol. 20. 1985. p. 335.

⁴⁵³ SÁNCHEZ, Marcial. “Órdenes religiosas y congregaciones”, *Historia de la Iglesia en Chile. Los nuevos caminos: la Iglesia y el Estado*. (Marcial Sánchez, Dir.). Santiago de Chile: Editorial Universitaria. 2011. Tomo III. pp. 59-60.

⁴⁵⁴ RC. Vol. XVII, N° 598. p. 172. 13 de agosto de 1859.

⁴⁵⁵ MORENO, Rodrigo. “Obispos y la organización”, *Op. cit.* p. 44.

dichas congregaciones extranjeras no solamente debían dedicarse a la educación de la juventud, sino también, al incremento de la acción caritativa, acción que asumieron las Hermanas de la Caridad y las Monjas del Buen Pastor⁴⁵⁶.

Valdivieso también renovó la administración parroquial para hacerla más eficiente, organizando sus archivos a través de la fundación de la secretaría arzobispal. Para asegurar un correcto funcionamiento, él mismo dictó un reglamento sobre libros parroquiales. Creó a su vez la comisión de cuentas diocesanas y dictó varias ordenanzas relativas a la administración de los fondos sometidos a la autoridad eclesiástica⁴⁵⁷. Manifestó siempre una gran preocupación por la actividad parroquial, fundando nueve parroquias y mandando edificar numerosos templos a lo largo de su jurisdicción⁴⁵⁸. De la misma manera, atento a rectificar las costumbres del clero, creó la *Inspección de los ordenandos*, a fin de que los ministros sagrados, especialmente los más jóvenes, tuviesen comunicación y vigilancia por parte de eclesiásticos de probada virtud⁴⁵⁹.

Propició la bula de la cruzada y de carne, de difuntos y de composición, cuyo producto debía destinarse, según disposición pontificia, a las misiones. Esto puede explicar que durante su gestión se incrementara la actividad misional, especialmente en los sectores más apartados de la ciudad⁴⁶⁰.

Fue el primer obispo chileno que realizó la visita *Ad limina*⁴⁶¹, reuniéndose con el papa Pío IX en 1859. Diez años más tarde regresaría a Roma, pero esta vez como parte de las comisiones de *Postulata* y *Fide* del Concilio Vaticano I.

Estas acciones, además de la reforma del Seminario Conciliar de Santiago y su enfrentamiento a los “enemigos externos”⁴⁶², caracterizaron su administración de la iglesia chilena. Su tema fundamental fue la defensa de las prerrogativas de la Iglesia frente al Estado, pues este prelado sabía que sin combatir el regalismo⁴⁶³ desde dentro del clero, no podría enfrentar al liberalismo fuera de él⁴⁶⁴.

⁴⁵⁶ MILLAR, René. “Aspectos de la religiosidad porteña. Valparaíso 1830-1930”, *Historia*. 2000, 33, p. 312.

⁴⁵⁷ RC. Vol. XVII, N° 598, p. 172. 13 de agosto de 1859.

⁴⁵⁸ MORENO, Rodrigo. “Obispos y la organización”, *Op. cit.* p. 44.

⁴⁵⁹ RC. Vol. XVII, N° 597, p. 165. 6 de agosto de 1869.

⁴⁶⁰ RC. Vol. XVII, N° 598, p. 172. 13 de agosto de 1859.

⁴⁶¹ La visita *ad limina apostolorum* es un peregrinaje que cada obispo diocesano hace cada cinco años para venerar las tumbas de los apóstoles Pedro y Pablo y reunirse con el romano Pontífice. BAKER, A. “Visita *ad limina*”, *Diccionario General de Derecho Canónico*. (OTANDUY, J., VIANA, A., SEDANO, J., Dirs. Y Coords.). Pamplona: Aranzadi. 2012. Vol. VII. pp. 930.

⁴⁶² MILLAR, René. “Aspectos de la religiosidad porteña...”, *Op. cit.* p. 312.

⁴⁶³ “El regalismo es un sistema político en el cual un Estado católico invade indebidamente el campo de jurisdicción de la Iglesia [...] Su característica más ostensible es tutelar a la Iglesia, como si ésta fuera

3. 1. 3 Los obstáculos en el camino del arzobispo: el protestantismo y la secularización

Rafael Valdivieso comenzó su trabajo como arzobispo en un ambiente de alta tensión entre la Iglesia y el Estado. Las disputas entre ambos sectores no solamente quedaron plasmadas en los medios de prensa, razón por la que el propio Valdivieso hizo fundar la *Revista Católica* en 1843, sino que rápidamente escalaron al ámbito legislativo. Aquí se inscriben la llamada *cuestión del sacristán* (1856) así como la ley interpretativa del artículo 5° de la constitución de 1865, que estableció la tolerancia de culto para los disidentes y les permitió fundar sus propias escuelas. Es posible considerar a su vez el conflicto entre libertad de enseñanza y Estado Docente, de 1873, por el que los conservadores lograron que la libertad de enseñanza fuera protegida por la constitución, aunque el Estado siguió controlando la certificación de los exámenes, sin la que no se podía acceder a la Universidad.

Inclusive su muerte provocó una fuerte disputa por su sucesión. El arzobispado se mantuvo vacante desde 1878 hasta 1886, período durante el cual se dictaron las “leyes laicas”, de matrimonio civil, de registro civil y de cementerios. Mientras tanto, se mantuvo como tema recurrente la separación de la Iglesia y el Estado y la supresión del artículo 5° de la constitución⁴⁶⁵.

Uno de los hechos que produjo mayor conflicto para Rafael Valdivieso, fue la instauración de las iglesias protestantes en Chile, con la llegada cada vez más masiva de extranjeros disidentes que se instalaron en el país.

Su desembarco había comenzado en la década de 1840, iniciándose rápidamente la polémica en torno a este tema. En 1843, el primer rector de la Universidad de Chile, Andrés Bello, solicitó la excepción al requisito para contraer matrimonio por el rito católico para los que no profesaban esa fe⁴⁶⁶. Sin embargo, como discusión legislativa,

una sociedad que se encontrara en inferioridad de condiciones frente al Estado”. OVIEDO, Carlos. *La misión Irarrázaval en Roma 1847-1850*. Santiago de Chile: Instituto de Historia Pontificia Universidad Católica de Chile. 1962. p. 61. El regalismo es una doctrina que explica, desarrolla y justifica el concepto y la existencia de regalías, es decir, las prerrogativas, privilegios y derechos propios o inherentes a la soberanía de la realeza. Su núcleo original fue el derecho nativo del monarca de administrar el patrimonio y percibir las rentas de las diócesis vacantes. MARTIN, J. T. “Regalía”, *Diccionario General de Derecho Canónico*. (OTANDUY, J., VIANA, A., SEDANO, J., Dirs. Y Coords.). Pamplona: Aranzadi. 2012. Vol. VI. pp. 816.

⁴⁶⁴ SERRANO, Sol. *¿Qué hacer con Dios en la República? ... Op. cit.* p. 61.

⁴⁶⁵ SERRANO, Sol. “La definición de lo público...”, *Op. cit.* pp. 215-216.

⁴⁶⁶ STUVEN, Ana María. *La seducción de un orden. Las elites y la construcción de Chile en las polémicas culturales y políticas del siglo XIX*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica. 2000. p. 131.

esta problemática se abordó entre 1845 y 1860 en torno a la educación, pues la Universidad de Chile proponía la coexistencia de dos espacios: uno privado, que se daba en el hogar a los miembros de una familia, y otro público, en establecimientos que recibían a miembros de diferentes familias. Éstos últimos eran públicos también si se mantenían con fondos nacionales o municipales, los conventuales o que tuvieran subsidio del gobierno. Los particulares, en cambio, eran los que se financiaban con dinero de privados, y estaban sometidos a la ley solo en cuanto a la mantención del orden y la moralidad. Esta disposición generó problemas a mediados de la década de 1850, cuando se cuestionó si la enseñanza religiosa debía regir para la enseñanza pública en general, que incluía a todos los tipos de establecimiento, o solamente para las escuelas dependientes del Estado. La postura de los conservadores ultramontanos era restringir el concepto de lo privado a lo doméstico, mientras que los liberales querían circunscribir el concepto de lo público a lo estatal, considerando ambos al espacio público estatal como católico⁴⁶⁷.

Desde la llegada al país de extranjeros protestantes, especialmente a Valparaíso y otras ciudades del sur de Chile como Valdivia y Llanquihue, sus prácticas habían sido toleradas e incluso respetadas dentro del espacio privado al que se circunscribían. Sin embargo, cuando los disidentes quisieron formar parte de la “opinión pública”, la Iglesia Católica reclamó su exclusividad⁴⁶⁸.

La llegada del misionero norteamericano David Trumbull a Valparaíso en 1845 fue determinante en este sentido, pues inició una batalla para conseguir el reconocimiento de las religiones disidentes con tal de obtener lugares más dignos donde reunirse. El tema se zanjó en 1865, al menos en el plano legislativo, cuando se promulgó la ley que permitió a los disidentes profesar su fe dentro de edificios de propiedad particular, pudiendo además tener escuelas privadas⁴⁶⁹.

Por su parte, un decreto de 1871 estableció que en todos los cementerios católicos, que eran públicos, hubiese un espacio para sepultar a quienes las disposiciones católicas negasen el entierro sagrado. De aquí en adelante, según el mismo documento, los cementerios que se fundasen serían legos, sin jurisdicción eclesiástica, y cada persona podría sepultarse de acuerdo a su propio rito⁴⁷⁰.

⁴⁶⁷ SERRANO, Sol. “La definición de lo público...”, *Op. cit.* pp. 216-217.

⁴⁶⁸ *Ibidem.* p. 218.

⁴⁶⁹ *Ibidem.* p. 225.

⁴⁷⁰ *Ibidem.* p. 227

Esta solución no pudo ser definitiva, por cuanto en 1877 un episodio específico la puso en entredicho. Este fue el suicidio de un miembro de una familia prominente de la ciudad de Valparaíso, que reflató los conflictos de propiedad. El párroco se negó a dar el pase para sepultarlo en la tumba familiar, ya que estaba en terreno bendito, pero el intendente ordenó que se le enterrase donde la familia dispusiere, pues los cementerios eran del Estado y no de la Iglesia. Esta discusión, que estuvo en el congreso por largos años, fue la que finalmente dio vida a la ley “laica” de 1883, por la que se respetaba el derecho de propiedad sobre la sepultura, sin importar la creencia religiosa. La Iglesia Católica decretó entonces la desacralización de los cementerios, prohibiendo en ellos cualquier culto católico⁴⁷¹.

Durante su largo gobierno eclesiástico, Valdivieso tuvo que enfrentar las impugnaciones y críticas que los sectores liberales de la población dirigían con cada vez mayor agresividad a la Iglesia Católica a través de la prensa. Dichas embestidas fueron más evidentes desde el lamentable incendio de la Iglesia de la Compañía de Jesús, en diciembre de 1863, que convirtió en el foco de las críticas al fanatismo religioso que produjo la muerte de más de dos mil personas, culpándose directamente al clero por lo sucedido⁴⁷². Esto tuvo como uno de sus efectos el que la Municipalidad de Santiago estableciera una ordenanza de funcionamiento de los templos, con el fin de garantizar la seguridad de los asistentes, definiendo sus horarios de apertura y cierre, así como la implementación de la “policía de templos”⁴⁷³, lo que fue, sin duda, otra muestra de los alcances del regalismo dentro de la Iglesia Católica.

3. 1. 4. La prensa como instrumento de batalla

Así como la Iglesia y el Estado debieron reorganizarse y reconstituirse ante la nueva realidad que significó la independencia, los ciudadanos también fueron cambiando su manera de pensar. De alguna manera se había soltado el “cordón umbilical”, que proporcionaba todo lo necesario para que la antigua Capitanía General funcionara normalmente. La independencia se había generado evidentemente sobre un

⁴⁷¹ *Ibidem*. pp. 228-229.

⁴⁷² MARTINIC, Zvonimir. “Relaciones Iglesia-Estado en Chile, desde 1820 hasta la muerte del arzobispo Rafael Valentín Valdivieso, en 1878”, *Revista Archivum*. III/4. 2002. p. 24.

⁴⁷³ ANC. Cabildo & Municipalidad de Santiago (1544-1934). Vol. 197. fs 197-200, 203-204. 14 de Diciembre de 1863. Apéndice, Doc. 1.

principio de libertad. Esto hizo que la nación chilena se fundara sobre la base de los ideales liberales más representativos, apoyados por la élite política, económica y social de Chile, que era también republicana y democrática. Los principios de libertad e igualdad así como los derechos individuales fueron considerados indiscutibles, básicos para el consenso nacional, por lo que se incorporaron a todos los ensayos constitucionales⁴⁷⁴. Pero asimismo quedó la religión como una herencia permanente⁴⁷⁵. Esto dio lugar a la paradoja que representó que cualquier persona podía seguir siendo creyente mientras perseguía ideales modernos, o dicho de otro modo, los ciudadanos continuaron siendo conservadores en cuanto a la religión, pero abiertos a distintos ideales liberales. En este sentido, tal como señala la historiadora Sofía Correa, Dios era el Dios de la historia, del progreso y de la libertad⁴⁷⁶. Esto explica que los ámbitos políticos y religiosos se mantuvieran entremezclados⁴⁷⁷, y si bien se estableció desde el principio que la religión oficial iba a ser la católica, también se consideró que ninguna autoridad, por muy conservadora que fuera, podía entrometerse en las conciencias y opiniones privadas de los ciudadanos, que tenían su propio coto en el espacio público, pues lo público era católico⁴⁷⁸.

La mayor libertad de expresión propiciada en gran parte durante el gobierno de Manuel Bulnes (1841-1851), facilitó que a partir de la década de 1840 se crearan gran cantidad de periódicos en Chile. El sector liberal de la sociedad chilena vio de manera muy temprana cómo este medio podía ser útil y eficaz para informar a la población sobre sus idearios, comprendiendo la importancia y el papel que la lectoescritura podía ejercer para afianzar el tipo de gobierno que deseaban establecer. De hecho, la construcción de una sociedad de individuos libres debía hacerse tanto contra la sociedad estamental y corporativa del pasado, como contra la sociedad oral, que obligaba a la pertenencia a una comunidad inmediata. La cultura escrita fue central en la formación del espacio público moderno y en el proceso de secularización⁴⁷⁹.

Al configurarse la “esfera pública” con la fundación de diversos medios de prensa que reflejaban los tipos de pensamiento dominantes en la época, aparecieron dos

⁴⁷⁴ CORREA, Sofía. “El partido conservador ante las leyes laicas 1881-1884”, *Catolicismo y laicismo*, Santiago de Chile: Nueva Universidad. 1981. p. 84.

⁴⁷⁵ SERRANO, Sol. *¿Qué hacer con Dios en la República? ... Op. cit.* p. 19.

⁴⁷⁶ CORREA, Sofía. “El partido conservador ante las leyes laicas...”, *Op. cit.* p. 78.

⁴⁷⁷ SERRANO, Sol. “La definición de lo público...”, *Op. cit.* p. 212.

⁴⁷⁸ *Ibidem.* p. 214.

⁴⁷⁹ SERRANO, Sol y JAKSIC, Iván. “El poder de las palabras: la iglesia y el estado liberal ante la difusión de la escritura en el Chile del siglo XIX”, *Historia*. 33. 2000. p. 448.

elementos que si bien durante la colonia tuvieron que haber existido, seguramente se mantuvieron en límites estrictos: la opinión y la crítica. Los ciudadanos necesitaban conocer los sucesos para generar nuevas ideas que aportaran a la discusión. Esto lo supieron aprovechar muy bien los periódicos, que los reseñaban no solamente para dar la información más relevante, sino también buscando formar la opinión de los ciudadanos. En este contexto comenzó la crítica, que fue especialmente dura con la Iglesia Católica local, la que, aunque reaccionó más lenta y tardíamente, incorporó las mismas herramientas que sus opositores, fundando sus propias publicaciones por las que también pretendió dar criterios para formar y defender sus posturas, aunque la mayor parte de las veces simplemente debieran limitarse a defenderse de las recurrentes acusaciones que se publicaban desde el otro lado.

De este modo, el eje de la discusión se focalizó entre quienes defendían una sociedad basada en los principios del catolicismo, y los partidarios de una sociedad liberal y secularizada. Es interesante notar que el objetivo de estas discusiones escritas era influir efectivamente sobre el pensamiento y las acciones de los lectores hacia quienes estaban dirigidas⁴⁸⁰. En ellas destacaron por su participación los primeros jóvenes intelectuales formados bajo la República⁴⁸¹.

Dentro de este contexto nació *La Revista Católica* el año 1843 con el fin de responder y contrarrestar a las ofensivas de que era presa la Iglesia Católica, siendo su principal redactor el sacerdote Rafael Valdivieso⁴⁸². Entre sus fines internos estaba uniformar la visión de los párrocos frente a los temas claves de la religión y de sus relaciones con el estado.

Originalmente estaba dirigida a los sacerdotes que vivían en los sectores más aislados del país, y a los fieles. Aunque en su declaración de objetivos advertían que evitarían entrar en temas políticos, esto fue inevitable. Valdivieso comprendió que la política requería de la prensa y que la Iglesia no podía evadir esta realidad⁴⁸³. Aunque por el hecho de ser una publicación semanal restringida al pueblo católico tenía menos alcance que los periódicos de corte liberal, lo cierto es que su fundación manifiesta el interés de la Iglesia por situarse en este nuevo espacio disponible, en el que sus adversarios habían tomado ventaja.

⁴⁸⁰ BERNEDO, Patricio. "Prensa e Iglesia en el siglo XIX. Usando las armas del adversario", *Cuadernos de información*. 19, 2006. p. 103.

⁴⁸¹ SERRANO, Sol. "La definición de lo público...", *Op. cit.* p. 215.

⁴⁸² ARTEAGA, José. *Gobierno como electo...* *Op. cit.* p. 14.

⁴⁸³ SERRANO, Sol y JAKSIC, Iván. "El poder de las palabras...", *Op. cit.* pp. 453-455.

Pero la prensa no solamente albergó las disputas ideológicas entre liberales y ultramontanos. También fue usada por Valdivieso y otros miembros de la curia ante la otra amenaza llegada desde Europa: la religión protestante que, como vimos, se asentó con mayor fuerza en Chile a partir de la década de 1820. En un primer momento ésta se mantuvo al margen de la discusión debido a que se entendía que sus ritos no podían celebrarse en ningún espacio público. El giro se dio cuando llegó David Trumbull en 1845, quien estuvo dispuesto a luchar para conseguir lugares más dignos para reunirse, ya que a él mismo le había correspondido celebrar su primer oficio en la imprenta del diario *El Mercurio*. Él peleó esta batalla con la herramienta existente para la formación de la opinión, fundando el periódico *The Neighbour*. Del mismo modo creó la *Valparaíso Bible Society* y dispuso el funcionamiento de colegios protestantes para hombres y mujeres. En 1854 adquirió un sitio para construir su templo, hecho que la Iglesia Católica rechazó enérgicamente, ocasionando que la obra se terminara casi en secreto. El Estado negoció con Trumbull para que el templo se pudiese utilizar, pero de manera soterrada, oculto, y comprometiéndose los fieles a participar del rito en absoluto silencio. Esta solución no satisfizo al arzobispo Valdivieso, que refutó su funcionamiento mediante un Edicto Pastoral, señalando que no se trataba de un espacio privado, sino público, único recurso del que podía valerse y por el que lo amparaba la ley⁴⁸⁴. Nuevamente, en el caso del arzobispo, la forma de confrontar fue por medio de una comunicación escrita, esta vez en forma de documento oficial de la Iglesia Católica, pero que al fin también fue publicado en el *Boletín eclesiástico*, medio creado para divulgar las decisiones de la jerarquía católica chilena a toda la población alfabetada.

El arzobispo Valdivieso fue especialmente hábil en el uso del recurso de los medios escritos, razón por la que él mismo había ordenado que todas las decisiones del clero de Santiago fuesen publicadas en dicho *Boletín Eclesiástico*. De esta forma se aseguraba que inclusive los documentos oficiales de la Iglesia fueran leídos por la mayor cantidad de personas posible.

Conforme transcurrieron los años, Valdivieso pudo ser testigo de cómo se polarizaron las ideas dentro de la sociedad, y los cambios que esta misma fue experimentando en el transcurso del siglo. Lentamente, la gente dejó de acudir a buscar una sola verdad a la Iglesia, que era la del catolicismo escuchada de labios de los sacerdotes. Ahora, *la* verdad se constituía mediante las versiones que llegaban a las

⁴⁸⁴ SERRANO, Sol. “La definición de lo público...” *Op. cit.* p. 220.

manos de las personas por la prensa, y cada una era libre de hacerse una opinión y realizar una crítica. Por esto, la prensa se estableció como una poderosa herramienta para inculcar y proteger las doctrinas y defenderse de los adversarios.

3. 2 La música sacra en el proyecto de reforma de la Iglesia chilena de Rafael Valdivieso

El ambiente musical chileno que rodeó la llegada de Rafael Valdivieso al arzobispado de Santiago se hallaba en un momento de gran actividad, dominada en su mayor parte por la estética de la ópera.

Entre 1838 y 1850 brillaban en la programación las oberturas de Rossini, y los trozos vocales de Bellini y Donizetti. Se estrenaron los valeses de Strauss, y apareció en el repertorio el *Ave Maria* de Schubert. El compositor chileno José Zapiola triunfaba con el *Himno de Yungay*, mientras Isidora Zegers componía su primera obra en castellano. Aquinas Ried hizo lo propio con su *Misa en re mayor* y escribió las primeras óperas nacionales, mientras Federico Guzmán iniciaba su serie de nocturnos, valeses, y mazurkas. Sin perjuicio de esta gran actividad compositiva, Eugenio Pereira Salas destacó como lo más importante del período la calidad de los ejecutantes⁴⁸⁵.

Pero dicho supuesto adelanto no fue necesariamente notorio en los intérpretes de la capilla musical de la Catedral de Santiago, debido a que por esta época, ésta atravesaba dificultades derivadas de su mala organización. Pereira Salas explica que “las solicitudes de la vida mundana perturbaban la regularidad de los oficios”⁴⁸⁶, es decir, los músicos no acudían a sus trabajos en los horarios convenidos cuando se les requería, por asistir a tocar en algún espectáculo teatral. Esta situación llevó a la redacción de un nuevo reglamento interno en 1833 que especificaba el orden de las actividades que cada uno de los integrantes de la capilla debía cumplir y las funciones a las que debía acudir⁴⁸⁷.

Los reproches por el mal funcionamiento motivaron la renuncia momentánea del maestro de capilla José Antonio González (1812-1840) ese mismo año, en cuyo lugar quedó interinamente Manuel Salas Castillo. Éste incentivó el arribo de numerosos

⁴⁸⁵ PEREIRA SALAS, Eugenio. *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria. 1941. p. 141.

⁴⁸⁶ *Ibidem*. p. 149.

⁴⁸⁷ IZQUIERDO, José Manuel. *El gran órgano de la Catedral de Santiago de Chile. Música y modernidad en una ciudad republicana (1840-1860)*. Santiago de Chile: Ediciones UC. 2013. pp. 34-35.

músicos nuevos con el fin de mejorar su rendimiento. Dentro de este grupo llegó José Bernardo Alzedo, contratado como voz baja en 1835. Del mismo modo se introdujeron dos nuevos cantantes: Domingo Rojas y Pedro Bargas [sic]. En violines entraron a servir Mariano Escalante, José Filomeno, Eustaquio Guzmán y Juan José Allende. El primer clarinete fue Luis Ureta, en tanto Mariano Santander y Manuel Tobar fueron segundos contrabajos y José Dolores Rodríguez se desempeñó como flauta. El fraile Damián Donaire fue el organista⁴⁸⁸. Esta reforma tuvo efecto momentáneo, pues los defectos tradicionales volvieron a reaparecer en el corto plazo⁴⁸⁹.

Una mirada a la conformación de la capilla catedralicia en 1788 y 1835, además de los datos reseñados anteriormente aportados por Eugenio Pereira Salas, nos permiten tener una idea respecto a la plantilla musical con que contaba la catedral por esos años⁴⁹⁰.

Tabla 5 Plantilla musical de la Catedral desde 1788, en 1833 y en 1835⁴⁹¹

1788	1833	1835
Maestro de Capilla	Maestro de Capilla	Maestro de Capilla
Dos sochantres		Dos sochantres
Dos organistas	Un organista	Un organista
Dos cantores	Tres cantores	Tres cantores
Dos oboístas		
Dos violinistas	Cuatro violinistas	Tres violinistas
Cuatro seises		Un seise
	[Dos] ⁴⁹² clarinetistas	Dos clarinetistas
		Un violonchelista
	[Cuatro] ⁴⁹³ contrabajistas	Un contrabajista
	Un flautista	

Como bien hizo notar Izquierdo, el año 1835 el Ministro del Interior ordenó que se aumentara la “maza decimal” para el mejoramiento de la capilla de música⁴⁹⁴. Pero la iniciativa no habría surgido de los políticos, como él afirma, sino de los clérigos,

⁴⁸⁸ PEREIRA SALAS, Eugenio. *Los orígenes... Op. cit.* p. 150.

⁴⁸⁹ *Ibidem*.

⁴⁹⁰ VERA Alejandro y CABRERA, Valeska. “De la orquesta Catedralicia al canto popular: la música religiosa durante el primer centenario de la república”, *Historia de la Iglesia en Chile, Los nuevos caminos: la Iglesia y el Estado*. (Marcial Sánchez, Dir.). Santiago de Chile: Editorial Universitaria. 2011. Tomo III. pp. 705-706.

⁴⁹¹ *Ibidem*.

⁴⁹² El hecho que Pereira Salas indique que había un “primer” clarinetista sugiere la existencia de un segundo.

⁴⁹³ Pereira Salas indica dos “segundos” contrabajos, lo que da a entender que puede haber habido uno o dos “primeros”.

⁴⁹⁴ IZQUIERDO, José Manuel. *El gran órgano de la Catedral... Op. cit.* p. 35.

quienes un mes antes de recibir esta noticia habían enviado una carta al ministro haciéndole notar los defectos que veían en la música y cómo un aumento en la dotación podía ayudar a mejorarla.

Dicha epístola es muy interesante debido a varias razones. La primera, porque permite ver que la valoración de la música dentro del rito era ya por estas fechas tan importante como lo sería posteriormente, defendiéndose como parte integral de las funciones sagradas. Segundo, porque da a entender que antes no importaba lo baja que fuera la dotación económica para este ramo debido a que era muy difícil conseguir “instrumentos i voces científicas”, es decir, profesionales, pero que por entonces sí era posible, manifestando un cambio de paradigma en este aspecto, lo que probablemente dejaba aún más en evidencia las faltas de la capilla de música. Y tercero, porque pone de manifiesto la –posteriormente tan problemática- relación con el patronato, por el cual el cabildo solicitaba mejorar “el ornato” de las celebraciones, sobre todo considerando que dicho derecho le daba al Estado el estatus de protector de la Iglesia. En este sentido, es notorio que antes de la irrupción del pensamiento ultramontano el regalismo era una práctica asumida con normalidad, como se aprecia en la forma en que se refieren a él los capitulares -o quizás disimularan muy bien su desacuerdo al respecto cuando por su intermedio solicitaban ciertos beneficios-:

[...] Poseido el Cabildo Ecco. en la idea de q.^e sus sentimientos coincidirán precisam.^{te} con los tan religiosos del Spmo. Gov.^o en q.^e reside el Patronato, y [derecho] de protección a las Yglesias, se ha resuelto poner en consideracion del Sor Mntro el defecto tan notable, y tan advertido del Publico, con q.^e se presenta nuestra musica aun en las festividades mas principales, suplicándole se digne elevarlo ala de su Ex.^a a efecto de q.^e se sirva decretar al quadrante de la maza Decimal un aumento competente p.^a la dotación de plazas, q.^e son necesarias ala Capilla de musica⁴⁹⁵.

El dinero debía servir para ampliar las plazas de la capilla, puesto que los cabildantes reconocían sentir vergüenza por la pobre plantilla con la que contaban al expresar que “ruboriza Sor. Mntro el pequeño tren de musica, q.^e acompaña alas alabanzas mas gratas, y nunca bien encarecidas tributadas alos cielos por el beneficio de nuestra libertad política”. Esto es particularmente relevante, puesto que muy pronto se pondría en marcha una campaña para renovar la planta musical que asumiría a partir del

⁴⁹⁵ ACSC. Oficios despachados. Vol. 2. 1833-1844. f. 22. N° 175. 15 de febrero de 1835. Apéndice, Doc. 2.

año 1840, y que sería la que encontraría Rafael Valentín Valdivieso al momento de asumir el arzobispado de Santiago en 1845.

3. 2. 1 La capilla catedralicia a la llegada del arzobispo Valdivieso (1840-1846)

Fue en el año 1836 cuando las autoridades políticas chilenas iniciaron las gestiones para contratar nuevos músicos para la Catedral de Santiago, todavía sufragánea de la de Lima. Las autoridades del gobierno pidieron asesoría a una de las líderes músico-culturales de la ciudad de Santiago: Isidora Zegers, quien aconsejó contratar a maestros europeos “que pudieran servir el doble propósito de entonar la capilla catedralicia y de actuar como profesores de música de la sociedad santiaguina y de cantantes de ópera”⁴⁹⁶.

De esta manera, por orden del Presidente de la República se encomendó al encargado de negocios de Chile en Francia, Francisco Xavier Rosales, buscar músicos y cantores para mejorar el servicio de la catedral, ofreciendo como sueldo 800 pesos al futuro maestro de capilla, 400 pesos al sochantre, 360 al organista, y 300 a cada uno de los tres cantores⁴⁹⁷. Las plazas requeridas daban cuenta del ánimo de reestructuración completa a la que sería sometida la capilla, pues entre las vacantes estaban los puestos más importantes para el servicio musical de la Iglesia.

Ilustración 12 Plantilla de la capilla de música en febrero de 1840⁴⁹⁸

Cargo	Nombre	Sueldo
Maestro de Capilla	Vacante	600
Primer Sochantre	Miguel Mendoza	324
Organista	Damián Donaire	324
Primera Voz	Pablo Robles	180
Segunda Voz	Bernardino Plaza	144
Bajo Voz	Vacante	168
Segundo sochantre	Pascual Alvarez	120

⁴⁹⁶ CLARO VALDÉS, Samuel. “Música catedralicia en Santiago durante el siglo pasado”, *RMCh.* XXXIII/148. 1979. p. 14.

⁴⁹⁷ PEREIRA SALAS, Eugenio. *Los orígenes... Op. cit.* p. 150.

⁴⁹⁸ ANC. Ministerio de Justicia. Vol. 16. S.f. 20 de Febrero de 1840.

Violín Primero	Francisco Guzmán	240
Violín Segundo	Vacante	144
Violín Tercero	Escalante	96
Clarinete primero	Vacante	180
Clarinete segundo	Santander	144
Violon[celo]	Eustaquio Guzmán	132
Contrabajo	Manuel [Farías]	195

Con toda la responsabilidad en sus manos⁴⁹⁹, Rosales se asesoró por el antiguo maestro de canto de Isidora Zegers, Frédéric Massimino, quien por un honorario de 500 francos gestionó la contratación de los músicos en el año 1839⁵⁰⁰.

Los escogidos fueron el pianista Juan Arnault, el tenor Benjamín Caruel, y los bajos Henry Maffei y Henry Lanza⁵⁰¹, siendo este último el contratado como maestro de capilla. Las palabras con que Rosales comunicó al gobierno el cumplimiento del encargo son elocuentes:

El maestre de capilla, don Enrique Lanza, joven profesor de reputación establecido en París e Italia, es verdaderamente un hallazgo, no sólo [porque] posee una voz muy agradable, sino que [además] es capaz de enseñar y dirigir un Conservatorio de Música; nuestras señoritas sacarán gran partido para adquirir el método de cantar y puede contribuir el señor Lanza a formar una compañía de ópera⁵⁰².

Es evidente que la visión de Rosales respecto a los músicos que debía contratar en Europa estaba mayormente vinculada a su aprovechamiento en el contexto de la sociedad civil, viendo como una consecuencia “natural” el hecho de que al tratarse de buenos músicos de teatro iban a tener un buen rendimiento en la capilla musical de la Catedral.

⁴⁹⁹ “[...] S. E. deja a la discreción, buen gusto y conocimiento que tiene del país el Encargado de Negocios al hacer la elección y ajuste de estos músicos a quienes debe hacer presente que no sólo gozarán de sus sueldos, sino que con motivo de no haber en Santiago profesores regulares ni capilla, ellos serán solicitados para todas las funciones sagradas y aun para las profanas que se ofrecieren y que deben mirar los sueldos aquí designados como un pie fijo que jamás les podrá faltar. Parece que sólo el ramo de honras y exequias fúnebres puede proporcionarles algunos regulares emolumentos”. Correspondencia del Cabildo Eclesiástico. Citado en PEREIRA SALAS, Eugenio. *Los orígenes... Op. cit.* p. 150.

⁵⁰⁰ *Ibidem.* p. 151.

⁵⁰¹ CLARO VALDÉS, Samuel. “Música catedralicia...”, *Op. cit.* p. 15.

⁵⁰² PEREIRA SALAS, Eugenio. *Los orígenes... Op. cit.* p. 151.

En trabajos anteriores hemos afirmado que el proceso para contratar estos músicos para la capilla catedralicia, llevado bajo la exclusiva supervisión del Estado, se relacionó a la campaña por la secularización del mismo, que a través de este tipo de actos mermaba los límites de la Iglesia penetrando directamente en sus dominios⁵⁰³ mediante la introducción de un tipo de música representativa de la sociedad liberal de la época: la ópera italiana⁵⁰⁴. Por su parte, José Manuel Izquierdo agrega que se trataría de la concretización de una propuesta de construcción cultural del país⁵⁰⁵. Sin desestimar ninguna de estas interpretaciones, lo cierto es que se trató de una muestra del ejercicio del patronato que el Estado ejercía sobre la Iglesia, que no solamente abarcaba el nombramiento de sus máximas autoridades, sino también, el de empleados que jugaban roles claves dentro de la que era la principal Iglesia Católica del país, favorecido además por tratarse del gobierno quien era el que financiaba este ramo en la Catedral de Santiago.

Por tanto, un hecho que puede parecer muy llamativo -como es que ni los canónigos del cabildo de la Catedral de Santiago ni el propio obispo tuvieron participación en el contrato de estos cuatro artistas en Europa-, visto desde el punto de vista del patronato, no lo es. Y de la misma manera, no es sorprendente que las autoridades políticas actuaran de la forma como lo hicieron, es decir, intentando llenar las vacantes sin tomar en cuenta la posición o los requisitos concretos de la Iglesia Católica para cada una de ellas, y, por el contrario, aprovecharan la ocasión para favorecer los gustos y las necesidades de las personas vinculadas a la actividad musical de la época, como Isidora Zegers.

Dentro de la idea de construcción cultural que ha mencionado Izquierdo, estaba la de integrarse hacia el centro del progreso, dejando de ser periferia cultural: “ser modernos”, tal como se puede entender del comentario de Domingo Faustino Sarmiento citado por Izquierdo:

Tendremos en adelante arias i acaso duetos de ópera. El señor Lanza acostumbrará nuestros oídos no muy musicales, al oír los acentos i melodías de Rossini, Bellini,

⁵⁰³ CABRERA, Valeska. *La reforma de la música sacra en la Iglesia Católica chilena. Contexto histórico-social y práctica musical (1885-1940)*. Tesis presentada a la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile para obtener el grado de Magíster en Artes. 2009. p. 84.

⁵⁰⁴ CABRERA, Valeska. “La reforma de la música sacra en la Iglesia Católica Chilena. Contexto histórico-social y práctica musical. 1885-1940”, *Neuma*. IV/1. 2012. p. 80.

⁵⁰⁵ IZQUIERDO, José Manuel. *El gran órgano de la catedral... Op. cit.* p. 50.

Donizetti i los demas maestros que tienen hoy por admiradores a todas las naciones del mundo civilizado⁵⁰⁶.

Sin duda, Sarmiento aludía a una menor cultura musical, poco conocimiento y carencia de medios de acceso, un estado de *barbarie*, en oposición a la *civilización* que se vislumbraba con la llegada de estos artistas, especialmente la de Henry Lanza. En este sentido, ciertamente era un hecho que la ópera italiana era un símbolo de progreso y actualidad musical, por lo que la presencia de estos artistas en los teatros chilenos llevaba consigo una apreciación estética más cercana a los grandes escenarios europeos⁵⁰⁷.

Henry Lanza (1810-1869) provenía de una familia de músicos italianos. Y aunque nació en Londres, realizó gran parte de su carrera anterior a su viaje a Chile en Francia e Italia⁵⁰⁸. Cuando los músicos llegaron desde Europa, fue el ministro de justicia quien comunicó la noticia al arzobispo electo, Manuel Vicuña, en los términos que por su gran interés reproducimos a continuación:

Han llegado á esta Capital cuatro profesores de música de los que, como expuse á V. S. Y. en comunicación anterior, había el Gobierno hecho venir de Europa para el servicio de la Capilla de esta Santa Yglesia Catedral.

Dichos profesores son D. Henrique Lanza contratado para ejercer el destino de maestro de capilla y además el de Bariton ó voz media. D. Benjamin Caruel esta contratado para servir el oficio de tenor. D. Henrique Maffei que debe servir el de bajo y canto llano. D. Augusto Juan Arnaude que debe servir el de organista. [...]

El Presidente de la República espera que V. S. Y. con vista de las contratas expedirá las ordenes convenientes para que, entrando inmediatamente estos profesores al servicio en los mismos términos en que se han obligado, se logren las piadosas intenciones que se propuso S. E. cuando dispuso entrar en nuevos gastos y traer profesores desde Europa [...].

El Encargado de Negocios de la Republica en Francia asegura al Gobierno en sus comunicaciones que en este maestro de Capilla hace el Pais una adquisicion importantísima por su profunda pericia en su arte. Dos encargos me ordena el Presidente hacer á V. S. Y. que juzga del mayor interes. El primero es que al entrar al servicio estos profesores, se les obligue á llenar sus deberes con la mayor estrictez y severidad, sin disimularles falta alguna bajo ningun pretesto. De los primeros entables que se formen, dependen la exactitud ó mal servicio sucesivos. El mal ejemplo de los antiguos músicos a quienes se toleraba indebidamente á pretesto de no haber otros y que habian llevado su insolencia hasta el estremo: los malos consejos que

⁵⁰⁶ Citado en *Ibidem*. p. 50.

⁵⁰⁷ IZQUIERDO, José Manuel y ROJIC, LÍA. “Henry Lanza, ópera, modernidad y religiosidad en la construcción cultural de la república chilena temprana (1840-1860)”, *Neuma*. Vol. 6. 2013. p. 16.

⁵⁰⁸ *Ibidem*. p. 13.

naturalmente han de recibir estos nuevos: la natural disposición de los extranjeros á despreciarnos, producirían un efecto funestísimo si V. S. Y. por sí y por medio del Chantre, no pusiese una barrera inexpugnable en su infatigable zelo y actividad para obligarlos á cumplir hasta con el mínimo de sus deberes⁵⁰⁹.

Una de las primeras cuestiones que llaman la atención, es que el ministro le recuerda al arzobispo electo Manuel Vicuña que el gobierno traería músicos extranjeros para el servicio de la capilla musical, lo que pone de manifiesto la nula participación que el clero pudo haber tenido en todo este procedimiento. Aparentemente, según esta carta, los estamentos del Estado habrían respondido a las necesidades de la Catedral de Santiago -que a la llegada de estos músicos en 1840 se tornaría en Metropolitana-. Sin embargo, equivocaron la forma desde la perspectiva de la Iglesia, al no contar con su opinión en el transcurso. De esta manera, una solicitud que estaba destinada a mejorar el servicio para dar “mayor decoro y magestad al culto”, se desvirtuó en el momento en que los responsables de escoger a los artistas privilegiaron las actividades artísticas de una sociedad que anhelaba ser más “cultura”, acceder al progreso de las grandes urbes, y ser moderna.

Sin embargo, el ministro fundamenta que la motivación primera para la contratación de estos músicos habría provenido de las “piadosas intenciones” del presidente de la república, lo que dista bastante de los argumentos de la asesora Isidora Zegers y las noticias que Francisco Xavier Rosales había enviado a Chile cuando encontró a estos artistas.

Por ello resulta llamativo el llamado del ministro Mariano Egaña al arzobispo electo Manuel Vicuña a exigir rigurosidad a los contratados y no permitirles falta alguna, las que, explica, podían motivarse ya por consejo de los músicos antiguos, o por el único hecho de tratarse de extranjeros. De alguna manera, el ministro podía intuir que al tratarse de músicos que no provenían necesariamente desde el mundo eclesiástico podían no adaptarse a sus exigencias, arruinando la principal causa por la que habían viajado a Chile.

Ciertamente es posible cuestionar si efectivamente esta operación tuvo como razón primordial el servicio religioso de la Catedral o fue usada como excusa para llevar artistas meritorios a realizar las labores que tanto Isidora Zegers como Francisco Xavier Rosales señalaran: “actuar como profesores de música de la sociedad santiaguina y de

⁵⁰⁹ ACSC. LCR. Vol. 2. 1786-1843. f. 56. 10 de Febrero de 1840. Apéndice, Doc. 3.

cantantes de ópera”⁵¹⁰ y “enseñar y dirigir un Conservatorio de Música” así como “contribuir a formar una compañía de ópera”⁵¹¹.

En este sentido, los contratos firmados por los cuatro músicos tampoco son muy claros al respecto⁵¹². Sí es posible rescatar de ellos que, a diferencia de la solicitud inicial -probablemente dictada por el obispo de Santiago o los canónigos-, por la que se pidió un maestro de capilla, un sochantre, un organista y tres cantores⁵¹³, los que finalmente llegaron fueron un maestro de capilla, un organista y dos cantores, cuyos sueldos asignados fueron mayores que los ofrecidos en un inicio. Henry Lanza firmó por un total de mil cien pesos anuales, a diferencia de los 800 que se ofrecían al cargo; Juan Augusto Arnaud recibiría 450 pesos anuales, en vez de 360; y los cantores Enrique Maffey y Benjamin Caruel tocarían los mismos 450 pesos anuales, en vez de 300⁵¹⁴.

Respecto a las obligaciones que asumieron por dicho documento, solamente se detallan las festividades y ocasiones en que debían actuar en la Catedral. En el caso de Lanza el contrato puntualiza que debía enseñar música y canto a seis u ocho jóvenes o niños de coro para el servicio de la Catedral y, además, asistir a cantar diariamente en la misa mayor; cantar en la tercia y misa mayor de los días domingo y de precepto; cantar en maitines o vísperas de los sábado por la tarde; y en las fiestas extraordinarias y funciones, que serían “mas de diez ó doce funciones de iglesia en el año”. El convenio establecía al mismo tiempo que Lanza podía cantar solamente en la Catedral de Santiago, por lo que excluía la posibilidad de que dicho artista fuera tentado a participar en las funciones de otras iglesias.

Sin embargo, dicho contrato, que señala expresamente ser para “maestre de capilla y bariton”, no toma en cuenta las demás labores que serían esperables de un maestro de capilla, como componer o arreglar repertorio, ensayar, dirigir la música en las celebraciones, o hacerse cargo del archivo de música, entre otras, concentrándose exclusivamente en la actividad del contratado en cuanto a su calidad de cantante. Más adelante, en el artículo 10º, se añade que:

El S.^{or} Lanza podra disponer con entera libertad del tiempo que le quedara desocupado, despues de haber desempeñado sus obligaciones en la Yglesia catedral, y

⁵¹⁰ CLARO VALDÉS, Samuel. “Música catedralicia...”, *Op. cit.* p. 14.

⁵¹¹ PEREIRA SALAS, Eugenio. *Los orígenes...* *Op. cit.* p. 151.

⁵¹² ANC. Ministerio de Justicia. Vol. 63. fs. 222-231. Apéndice, Doc. 4.

⁵¹³ PEREIRA SALAS, Eugenio. *Los orígenes...* *Op. cit.* p. 150.

⁵¹⁴ *Ibidem*.

ocuparse en dar lecciones particulares de canto ó musica, dar conciertos publicos ó privados, y cantar en honras ó funerales de particulares; los emolumentos que gane le pertenecen exclusivamente.

Este artículo se replica en cada uno de los cuatro contratos de los músicos europeos. Por él, ellos podían disponer “libremente” de su tiempo fuera de la catedral (aunque les daban líneas claras de lo que debían hacer cuando no estaban en la Iglesia). Éste no debe haber sido poco, pues, como hemos dicho en el caso de Lanza, estaba comprometido solamente a acudir a las funciones eclesiásticas señaladas a cantar, sin estar obligado a preocuparse de los trabajos anexos al cargo de maestro de capilla.

Éste párrafo es fundamental para comprender la actuación posterior que tuvo este maestro en el ejercicio de su cargo, pues, en definitiva, este contrato trajo numerosos problemas al cabildo eclesiástico, y lo que es peor, no solucionó las dificultades que habían motivado la venida de estos artistas. Los capitulares notaron rápidamente estas deficiencias, denunciando de forma inmediata las cosas que no veían claras en dicho documento. Junto con expresar su preocupación respecto a la manera en que pagarían los sueldos, y la inquietud relativa a si se mantendrían los antiguos músicos o no, plantearon otras cuestiones bastante básicas que debían haber estado resueltas en el referido contrato. Por ejemplo, el hecho de que el organista Juan Augusto Arnault y el tenor Benjamín Caruel se excusaran de asumir sus puestos⁵¹⁵. ¿Cómo podía ser esto posible? Si habían sido contratados en primer lugar para trabajar en la Iglesia ¿Con qué derecho se excusaban de ello una vez estando en el país? Esto reafirma las ideas anteriormente expuestas respecto a que las autoridades civiles pudieron poner más énfasis en las ofertas “extra eclesiásticas”. De hecho, el pianista Juan Augusto Arnault nunca se habría presentado a trabajar como organista⁵¹⁶. La molestia de los clérigos fue todavía mayor al enterarse que el dinero invertido en llevar a dichos músicos desde Europa les había sido restado de la “hijuela decimal”, es decir, del dinero que el Estado proporcionaba para el sostenimiento de la capilla⁵¹⁷.

⁵¹⁵ ACSC. Oficios despachados. Vol. 2. 1833-1844. f. 48. N°269. 15 de Febrero de 1840.

⁵¹⁶ IZQUIERDO, José Manuel. *El gran órgano de la catedral...* *Op. cit.* p. 50. En tanto, Benjamin Caruel y Enrique Maffei habrían permanecido en la Catedral hasta fines de 1845. VERA Alejandro y CABRERA, Valeska. “De la orquesta Catedralicia...” *Op. cit.* p. 712.

⁵¹⁷ ANC. Ministerio de Justicia. Vol. 16. fs. 166-167. 28 de Diciembre de 1840. La corporación eclesiástica pidió al arzobispo Manuel Vicuña que interpusiera una queja ante el gobierno con el fin de que se restituyera el dinero. Más aun considerando que el organista había sido pagado y “hasta ahora no ha comparecido a prestar servicio alguno”.

El cabildo eclesiástico también daba cuenta de otros errores de base, como que la Catedral tenía muchas más funciones que las “diez o doce” por las que habían firmado, y que al exigir que cantaran solamente en la Catedral, los dejaban expuestos a no contar con los artistas en los cultos que se realizaban fuera de ella, que también los había. Esto denota la ignorancia o el desinterés por los asuntos litúrgicos en esta contratación.

Muy prontamente los refuerzos comenzaron a dar problemas al cabildo eclesiástico, cuyas quejas se concentraron particularmente en el maestro de capilla Henry Lanza. Y es que como explica Samuel Claro, “el cargo de maestro de capilla no se ajustaba, sin duda, ni al carácter ni a las pretensiones de Lanza”⁵¹⁸, quien ingresó con prontitud a la compañía lírica Pantanelli como barítono “sobresaliente” debido a su capacidad de ejecutar cualquier rol⁵¹⁹. Ya en enero de 1840 figuran tanto Lanza como Caruel y Maffei cantando en un concierto a beneficio organizado por Isidora Zegers en favor de Carmen Guzmán, viuda de Neil⁵²⁰. El maestro de capilla permaneció en la programación musical de Santiago en la temporada de 1841, mientras que en la de 1843 él mismo fue el tributario del “beneficio”, en el que por supuesto también intervino luciendo su voz⁵²¹.

A estas alturas, 1843, el cabildo eclesiástico ya había tomado contacto con el ministro de justicia para hacerle saber las faltas del maestro de capilla resumidas en el abandono de sus deberes como director de la capilla y el incumplimiento en la enseñanza de los seises⁵²². Los capitulares acusaban que habían reconvenido numerosas veces al maestro Lanza para que mejorara su actitud sin conseguir ninguna respuesta, razón por la que habían “tomado medidas” para deshacerse de dicho empleado. Sin embargo, el hecho de que Lanza contara con un contrato vigente firmado con el supremo gobierno les hizo iniciar un proceso más dilatado, pero que a la larga conduciría al mismo resultado: la destitución del trabajador incumplidor⁵²³. Esto denota la falta de autonomía que tenían las autoridades eclesiásticas para decidir aún sobre los asuntos más domésticos de una Iglesia que ya ostentaba el estatus de Metropolitana,

⁵¹⁸ CLARO VALDÉS, Samuel. “Música catedralicia...”, *Op. cit.* p. 15.

⁵¹⁹ PEREIRA SALAS, Eugenio. *Los orígenes...* *Op. cit.* p. 127.

⁵²⁰ *Ibidem.* p. 142.

⁵²¹ *Ibidem.* p. 143.

⁵²² CLARO VALDÉS, Samuel. “Música catedralicia...”, *Op. cit.* p. 15.

⁵²³ ACSC. Oficios despachados. Vol. 2. 1833-1844. f. 81v. N°405. 21 de Agosto de 1843. Cf. Apéndices, Doc. 6.

debido al control que ejercía sobre ella el Estado, por un patronato que no había sido reconocido oficialmente pero que era mantenido en la práctica.

Una semana después, el cabildo eclesiástico volvió a enviar una carta al ministro de justicia con el mismo tema. Ésta pasó a formar parte de un legajo especial relativo a la “Querrela del Cabildo Eclesiástico contra D. Enrique Lanza”⁵²⁴, por lo que sería un informe oficial del cabildo eclesiástico hacia el gobierno respecto a esta situación. En ella, los capitulares insisten en las acusaciones de incumplimiento por parte del maestro de capilla, dando cuenta de la situación forzosa en que se encontraban al no poder actuar en su destitución sin el consentimiento del gobierno. Por ello le solicitaban al ministro que actuase en este sentido, pues solo ellos tenían la facultad de remediar esta circunstancia dado que eran, en definitiva, los verdaderos jefes del funcionario denunciado⁵²⁵.

En este sentido es importante subrayar que las críticas hacia Lanza no estaban enfocadas en sus aptitudes como músico, pues destacaban sus condiciones como director de orquesta y cantante, sino más bien, a la desidia demostrada para ejercer sus funciones dentro de la Iglesia. Esta tenía que ver con los numerosos compromisos que adquiría dentro de los espectáculos teatrales como parte de la compañía de ópera Pantanelli que lo obligaban a ausentarse, pero también, posiblemente, a su propia interpretación del concepto de “tiempo libre” contenido en el contrato, lo que explicaría la indolencia con que él y sus compañeros asumieron todo rol relacionado a la catedral. Esto, sumado quizás a su inexperiencia y desconocimiento de los usos litúrgico-musicales, ciertamente configuró un cuadro negativo sobre su quehacer en el contexto religioso⁵²⁶. En este sentido, no resulta extraña la frase que destaca Izquierdo respecto a que Lanza habría preferido que el ministro del culto fuese la única persona que dispusiera sobre su trabajo⁵²⁷. En el fondo, como el Estado era su contratante, él reconocía solamente al ministro como su superior, y no al clero.

⁵²⁴ IZQUIERDO, José Manuel. *El gran órgano de la catedral... Op. cit.* p. 52.

⁵²⁵ ACSC. Oficios despachados. Vol. 2. 1833-1844. fs. 81v-83. N°406. 28 de Agosto de 1843. Carta transcrita parcialmente en IZQUIERDO, José Manuel. *El gran órgano de la catedral... Op. cit.* pp. 51-52. Apéndice Doc. 7.

⁵²⁶ Pereira Salas señala que desde el primer momento los músicos franceses tuvieron problemas con los canónigos por no aceptar los rigores del reglamento de la capilla, detallando el escándalo producido por Benjamín Caruel, contratado como cantor, quien se excusó de asistir a las funciones y cuando lo hacía, se sentaba “al tiempo del alzar” dando luego disculpas “frívolas”. Según nuestra perspectiva, estas acciones denotaban la ignorancia y/o el desinterés hacia las prácticas litúrgicas de la Iglesia Católica por parte de este funcionario. PEREIRA SALAS, Eugenio. *Los orígenes... Op. cit.* p. 152.

⁵²⁷ IZQUIERDO, José Manuel. *El gran órgano de la catedral... Op. cit.* p. 53.

El proceso para destituir a Lanza se prolongó hasta 1846, siendo Rafael Valdivieso quien ejecutó la sentencia en su calidad de arzobispo electo. Al parecer, tanto él como los canónigos habían perdido la paciencia, por lo que basándose en el expediente y en un reglamento interno, el cabildo apoyó la exoneración de Lanza por parte del arzobispo Valdivieso “sin mas tramite”⁵²⁸, es decir, probablemente sin esperar ya la opinión o respuesta del gobierno.

Entonces, el maestro de capilla alegó que se le destituía sin haber sido escuchado, y que desde su perspectiva él no había fallado a los deberes que había contraído⁵²⁹. Este argumento puede ser cierto considerando lo ya dicho: el contrato de Lanza, así como el de sus compañeros llegados desde Francia, exigía muy poco trabajo en la catedral y les dejaba libertad para ejercer otras actividades. Por lo tanto, desde este punto de vista, Lanza estaba en lo correcto.

En este contexto, dicho maestro lamentó no solamente la pérdida de un puesto de trabajo, sino también la imposición de “una pena moral infinitamente mayor, que puede aun causar mi ruina y la de mi numerosa familia”⁵³⁰. Esto evidencia su preocupación debido a que su trabajo como artista de teatro tenía mucho que ver con su prestigio, del que sin duda gozaba y que le había servido como escudo para evadir su destitución de la catedral en ocasiones anteriores. Éste provenía principalmente de “la alta sociedad amante de la ópera”⁵³¹ y podía verse menoscabado a través de esta exoneración de la Iglesia, temiendo Lanza perder con ello su ganada reputación.

La historiografía fundacional chilena ha explicado este episodio poniendo especial atención en la irresponsabilidad en que el maestro de capilla habría incurrido al abandonar su cargo toda vez que alguna actividad en la ópera lo reclamó. “Sus aficiones líricas eran más fuertes que el sentido del deber”⁵³², señaló Pereira Salas, y “muy pronto, la atracción de las tablas y la gravedad del oficio de maestro de capilla le hicieron olvidar sus deberes”⁵³³, reafirmó Samuel Claro años después. En tanto, la investigación más reciente de José Manuel Izquierdo propone que el problema se habría originado en el hecho de que Lanza provenía de un “mundo mucho más glamoroso que

⁵²⁸ ACSC. Oficios despachados. Vol. 3. 1844-1852. f. 33. N°81. 28 de Septiembre de 1846. Apéndice, Doc. 8.

⁵²⁹ IZQUIERDO, José Manuel. *El gran órgano de la catedral...* Op. cit. pp. 56-57.

⁵³⁰ Ibidem. p. 57.

⁵³¹ CLARO VALDÉS, Samuel. “Música catedralicia...”, Op. cit. p. 15.

⁵³² PEREIRA SALAS, Eugenio. *Los orígenes...* Op. cit. p. 152.

⁵³³ CLARO VALDÉS, Samuel. “Música catedralicia...”, Op. cit. p. 15.

el del serio y riguroso trabajo de la Maestría de Capilla”, por lo que no se habría adaptado a cuestiones básicas, por ejemplo, al gastar mucho más dinero en una solemnidad “de lo que se había invertido en años anteriores”. Agrega además que su causa habría sido llevada injustamente, debido a que no se tomó en cuenta el testimonio del afectado⁵³⁴.

A la luz de los antecedentes recabados, hemos podido reafirmar que es muy posible que los músicos franceses y el propio Henry Lanza no tuvieran un desempeño ejemplar en la Catedral. Pero ello no se debió necesariamente a una falta de responsabilidad, sino más bien, a las libertades que les habían sido trazadas desde el principio, en el que los deberes eclesiásticos eran ínfimos y se fomentaban las actividades que dichos artistas podían desarrollar en su tiempo libre. En tal sentido, la Iglesia tenía todo el derecho a quejarse por no contar con el maestro de capilla probablemente la mayoría de las veces, motivando su despido. Pero asimismo, Lanza comprendería que no estaba cometiendo ninguna falta, sino que, por el contrario, estaría sacando partido del tiempo que su contratante, el gobierno, había dispuesto para sus actividades extra-catedralicias.

Por ello, creemos que la destitución de Henry Lanza no fue una cuestión personal de Valdivieso contra dicho maestro, sino más bien, un símbolo de lo que sería la lucha más fuerte asumida por el arzobispo de Santiago: la de la libertad de la Iglesia en función del patronato que ejercía el Estado. Dentro de este contexto, tanto Henry Lanza como Benjamín Caruel, Juan Augusto Arnault y Enrique Maffei bien pueden considerarse “víctimas” de este sistema, pues al traerlos, el gobierno chileno concretaba sus propios anhelos y proyectos culturales, sin probablemente darles cuenta de la verdadera dimensión de la labor que debían realizar también en la Catedral. Esto explicaría el extraño comportamiento de los contratados que se negaron a asumir en la capilla, en tanto que incluso antes de pisar la Iglesia Metropolitana algunos de ellos ya habían estrenado sus dotes en los escenarios de Santiago de la mano de Isidora Zegers.

La acción de Valdivieso contra Lanza habría sido en realidad un gesto hacia el gobierno, un rechazo rotundo y contundente a las decisiones que pudieran tomar respecto de la Iglesia Católica y una señal de independencia. Por ello es que dicha operación se efectuó valiéndose del contenido del reglamento interno de la capilla, que

⁵³⁴ IZQUIERDO, José Manuel. *El gran órgano de la catedral...* Op. cit. pp. 51-55.

era el que permitía al arzobispo ejecutar este tipo de gestiones sin tener necesariamente la aprobación del gobierno de la república⁵³⁵.

Sin duda, el episodio tuvo varias consecuencias. Entre ellas, la reestructuración completa de la capilla musical que se efectuó de una forma inimaginada hasta ese momento.

3. 2. 2 Plan de compra de un órgano y la supresión de la orquesta

Las ausencias continuas del maestro Henry Lanza y la desorganización en que estaba sumida la capilla de música motivaron no solamente su destitución, sino también la formación de una comisión especial de prebendados con el objeto de encontrar una solución. Ésta fue integrada por el arcediano José Miguel Solar, el maestre-escuela Julián Navarro y el tesorero Alejo Eyzaguirre. Fue en el seno de este comité donde surgió una idea que revolucionaría el devenir musical de la Catedral: el canónigo Navarro propuso adquirir un órgano de grandes proporciones y varios registros, “correspondientes a la magnificencia de una Catedral”, con el objeto de remediar la falta de instrumentos de la capilla de música. La idea fue adoptada positivamente por el arzobispo electo Rafael Valdivieso, quien inició con prontitud las acciones para concretarla⁵³⁶, entre ellas, dar cuenta al gobierno de este proyecto con el fin de conocer su opinión y resolución, y, quizás lo más importante, ordenar la suspensión de la provisión de plazas en la capilla de música, tanto para instrumentistas como para cantores, reduciéndola a los integrantes mínimos para el servicio diario y contratando refuerzos cuando se tratase de una solemnidad mayor⁵³⁷.

Es importante no perder la perspectiva en cuanto a que Valdivieso respaldó esta iniciativa y la hizo suya porque lo que le interesaba primordialmente era mantener el “decoro” dentro del culto, comprendiendo que la música era una parte fundamental de la liturgia. En este sentido, los problemas que arrastraba la capilla musical desde tiempos antiguos, que se habían mantenido y agravado tras la participación de los artistas

⁵³⁵ ACSC. Oficios despachados. Vol. 3. 1844-1852. f. 33. N°81. 28 de Septiembre de 1846. Apéndice, Doc. 8.

⁵³⁶ PEREIRA SALAS, Eugenio. *Los orígenes...* Op. cit. p. 152.

⁵³⁷ ACSC. LCR. Vol. 4. 1844-1848. f. 80. 19 de Octubre de 1846. Citado parcialmente en IZQUIERDO, José Manuel. *El gran órgano de la catedral...* Op. cit. pp. 62, 86-87. Apéndice, Doc. 9.

contratados en Francia, no fueron más que alicientes para la persecución de este propósito.

Recordemos que en esta época ya habían comenzado su acción las corrientes de reforma de la música sacra en Europa, las que consideraron como eje principal que la música se ajustase a las características de las funciones en que estaba inserta. El papa Pío VIII (1829-1830) había aprobado los estatutos de la nueva Sociedad de Santa Cecilia en Italia en 1830⁵³⁸, con lo que respaldó un proyecto de cambio en el estado de la música en la Iglesia, mientras que en 1839 el compositor Gaspare Spontini (1774-1851) había presentado a la Sagrada Congregación de Ritos su análisis sobre la situación de la música en los templos, proponiendo a su vez estrategias y soluciones⁵³⁹. Dicho trabajo le había sido encargado, en primera instancia, para estudiar el estado de la música en la arquidiócesis de Jesi; sin embargo, cuando el papa conoció los resultados, pidió que lo replicase en las iglesias de Roma, nombrándolo presidente de la Comisión de Música Sagrada⁵⁴⁰.

Por su parte, los gérmenes del movimiento ceciliano ya habían sido lanzados en Alemania del Sur por personajes tales como Kaspar Ett (1788-1867) y Karl Proske (1794-1861)⁵⁴¹, mientras que el monje benedictino Prosper Guéranger (1805-1875) iniciaba el recorrido de lo que sería un gran movimiento litúrgico en Francia. En Estados Unidos, otro hermano de su congregación, Martin Henni, fundaba la primera Sociedad Americana de Santa Cecilia, el 22 de noviembre de 1838⁵⁴².

Esto expresa que la inquietud por las características de la música en la Iglesia Católica no fue en absoluto una peculiaridad de Chile ni una iniciativa exclusiva surgida de la personalidad de Valdivieso. Por el contrario, para la fecha en que se discutía la adquisición del órgano, 1846, el arzobispo chileno estaba inmerso dentro de un conjunto de tentativas desarrolladas dentro del orbe católico que tenían como fin mejorar su música. Y si bien la discusión sobre qué y cómo debía ser la música sagrada fue algo que se fue definiendo con mayor detalle conforme avanzó el siglo XIX, por esta época

⁵³⁸ HAYBURN, Robert. *Papal legislation on Sacred Music 95 A. D. to 1977 A. D.* Collegeville, Minnesota: The Liturgical Press. 1979. pp. 115, 121.

⁵³⁹ GARBINI, Luigi. *Breve Historia de la Música Sacra*. Traducción: Pepa Linares. Madrid: Alianza Música. 2009. p. 287.

⁵⁴⁰ HAYBURN, Robert. *Papal legislation... Op. cit.* p. 121.

⁵⁴¹ DYER, Joseph. "Roman Catholic Church Music", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan Publishers, Vol. 21, 2002. p. 561.

⁵⁴² HAYBURN, Robert. *Papal legislation... Op. cit.* p. 129.

había al menos una cosa clara: la música sagrada debía diferenciarse de la música considerada profana.

Bajo este punto de vista, la idea de instalar un gran órgano tenía variados beneficios, pues vendría a mejorar el problema de tener que lidiar con los músicos que no cumplían con sus deberes a cabalidad, y haría más sencillo cuidar que la música se mantuviera dentro de los cauces estrictamente religiosos, o lo que era lo mismo, no “profanos”. Esto porque para Valdivieso la música acompañada por orquesta, al usar la misma configuración instrumental que la de los lugares de entretenimiento, no era adecuada para el templo, debido a que despertaba en los fieles sensaciones poco piadosas. Esto se veía agravado si además se tocaba música teatral, que era impropia al lugar de culto por naturaleza⁵⁴³.

Así lo dio a entender unos años después, en 1865, cuando unas monjas pidieron autorización para reparar un piano. Valdivieso explicó su negativa señalando que el uso del piano solamente se podía tolerar en las iglesias de campo o en las muy humildes⁵⁴⁴, defendiendo a estas alturas que el único instrumento propio de la Iglesia era el órgano, y que el piano era el “instrumento de los salones, de las tertulias i de toda diversión mundana, i ya esta es razón suficiente para que no se debiera oír su sonido en nuestros templos, que son lugares de oración y no de diversión”. Su argumentación es categórica al reconocer estar “cansado” de saber que en los actos del culto sonaban vals de ópera o pasajes de “un baile poco recatado”, porque eso producía en las personas una invasión de “recuerdos lascivos del joven o la joven que asistieron a la ópera o atropellaron las leyes del recato en tal baile”⁵⁴⁵. Estas ideas son muy similares a las formuladas por Gaspare Spontini cuando, como Presidente de la Comisión de Santa Cecilia de Roma, entregó un informe en el que lamentaba que las personas escucharan las mismas melodías que habían bailado la noche anterior en partes de la misa como *Kyrie*, *Gloria* y

⁵⁴³ VERGARA ANTÚNEZ, Rodolfo. *Vida i obras del Ilustrísimo i Reverendísimo Señor Doctor Don Rafael Valentín Valdivieso, segundo arzobispo de Santiago de Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Nacional. 1886. Tomo I. p. 213.

⁵⁴⁴ Pues probablemente su lejanía o falta de recursos las inmunizaba de las “profanaciones” de la música teatral. Con ello vinculó su rechazo al piano a un estrato social específico, la alta sociedad que tenía acceso a los teatros y a los estudios privados de este instrumento, así como a su práctica social en tertulias y salones.

⁵⁴⁵ ASTORGA, José Ramón. *Obras científicas i literarias del Ilmo. Y Rmo. Sr. Don Rafael Valentín Valdivieso Arzobispo de Santiago de Chile*. Santiago de Chile: Imprenta de Nuestra Señora de Lourdes. Tomo III. 1904. pp. 535-536. Citado también en SALINAS, Maximiliano. “¡Toquen flautas y tambores!: Una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX”, *RMCh*, LIV/193. 2000. p. 55.

*Credo*⁵⁴⁶, lo que podría poner de manifiesto el conocimiento que Valdivieso tenía respecto al movimiento al menos en Italia.

En este sentido, el arzobispo da cuenta de la “apropiación simbólica”⁵⁴⁷ que habría sufrido una determinada música –la de los salones y teatros, interpretada en piano u orquesta- que era entendida inequívocamente como “profana” por la Iglesia Católica, ya porque recordaba situaciones poco piadosas, o quizás porque era la preferida de los individuos afines al pensamiento político liberal y/o derechamente contrarios a las prerrogativas de la Iglesia. En este sentido, la música también debía servir para diferenciar los espacios, por lo que en los templos, territorio propio de los conservadores ultramontanos, estas sonoridades no debían permitirse, para propender al cultivo de una música que no pudiera tener otro significado que el de alabar a Dios, como parte integrante de la liturgia.

La construcción del órgano para la Catedral fue encargada al fabricante Benjamin Flight, en Londres. El arzobispo Valdivieso consiguió el presupuesto, que ascendía a doscientas libras esterlinas, y otras doscientas para que pudiese viajar a Chile un especialista que lo armase. Sin dejar detalles al azar, el prelado también consideró contratar un organista europeo, a quien el cabildo añadió la condición de permanecer seis años en la ciudad de Santiago y que tocase el órgano todos los días que dictaba hasta ese momento el reglamento para la orquesta. El enviado fue el sobrino del fabricante, Henry Flight, mientras que el organista fue Henry Howell⁵⁴⁸. El proceso, al menos en lo que respecta a la contratación de personal, fue evidentemente supervisado por el gobierno. El ministro plenipotenciario de Chile ante la Santa Sede, Ramón Luis Irrázaval, era quien debía certificar al organista contratado y señalar los estatutos que lo regirían: tocar en los días reglamentarios, enseñar a seis discípulos, recibir como

⁵⁴⁶ RUFF, Anthony. *Sacred music and liturgical reform. Treasures and transformations*. Chicago: Hillenbrand Books. 2007. p. 77.

⁵⁴⁷ Utilizamos este concepto en el sentido en que lo usa Estenssoro al explicar la forma como los misioneros jesuitas utilizaron las expresiones musicales de los Incas para ponerlas al servicio de los rituales católicos durante el siglo XVII. ESTENSSORO, Juan Carlos. *Del paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo. 1532-1750*. (Trad. Gabriela Ramos). Lima: IFEA. 2003. p. 309.

La diferencia estaría en que la re-interpretación y re-identificación de la música por parte de la Iglesia Católica en el siglo XIX condujo al rechazo de ciertos géneros y sus características de ejecución, estableciendo una alteridad negativa sustentada en la díada sacro v/s profano.

⁵⁴⁸ CLARO VALDÉS, Samuel. “Música catedralicia...”, *op. cit.* pp. 25-26.

sueldo 800 pesos anuales y firmar el contrato por un mínimo de seis años de permanencia en la Catedral Metropolitana, y con exclusividad⁵⁴⁹.

En noviembre de 1849 Valdivieso comunicó que el órgano había llegado. Su instalación tardó varios meses con el inconveniente relativo a que Flight abandonó el país en junio de 1850 sin haber concluido su labor a cabalidad. El trabajo restante, la instalación de un fuelle, fue hecho bajo la supervisión del organista Henry Howell⁵⁵⁰.

El órgano sonó por primera vez el 31 de marzo de 1850, con motivo de la fiesta de pascua de resurrección⁵⁵¹. Esto implicó la sustitución de todos los demás instrumentos que componían la orquesta hasta entonces, con el fin de hacer uso exclusivo del órgano desde ese momento en adelante. Así lo describe el que fue conocido como un nuevo reglamento de la capilla de música de 1850:

8° Que la planta que ahora se dé a la Capilla es provisoria, con relacion a las personas de que puede echarse mano, i en el concepto de que variando las circunstancias admita tambien cambio i variacion; de conformidad a lo acordado con el Supremo Gobierno, segun su decreto de diez i seis de diciembre de mil ochocientos cuarenta i seis, ordenamos lo siguiente:

1° Se suprimen las plazas de primeros i segundos violines, viola, primero i segundo violoncelo, contrabajo, primero i segundo clarinete i flauta de la Capilla de la Iglesia, aplicándose sus asignaciones al pago del organista contratado en Europa, al de los nuevos cantores que se establezcan, i el residuo al reembolso del costo del órgano que acaba de comprarse. [...] ⁵⁵².

⁵⁴⁹ IZQUIERDO, José Manuel. *El gran órgano de la catedral...* *Op. cit.* pp. 93-94. Izquierdo señala que producto de la lentitud en el proceso de contrato del organista en Europa, el cabildo habría contratado a Lorenzo Betolaza mientras Valdivieso intentaba apurar el trámite para “deshacerse” de dicho fraile. Lo curioso es que Lorenzo Betolaza había abandonado el país en 1846, permaneciendo en España al menos hasta 1855, ejerciendo en este período como un colaborador estrecho del arzobispo Valdivieso precisamente en la tarea de reclutar músicos eclesiásticos para la Catedral Metropolitana de Santiago, como tendremos oportunidad de revisar más adelante.

⁵⁵⁰ CLARO VALDÉS, Samuel. “Música catedralicia...”, *Op. cit.* pp. 25-27.

⁵⁵¹ IZQUIERDO, José Manuel. *El gran órgano de la catedral...* *Op. cit.* p. 133. En la página 134 de este mismo libro, Izquierdo refiere a un “imprevisto grosero: nadie recordó que debía, además, contratarse ahora fuelleros -también llamados entonadores- para llenar de aire el órgano”. Sin embargo, sabemos por investigaciones anteriores que la figura del fuellero ya existía en la Catedral desde años antes. De hecho, Samuel Claro menciona al menos a uno en la planilla de sueldos de la capilla del 3 de febrero de 1844. CLARO VALDÉS, Samuel. “Música catedralicia...”, *Op. cit.* p. 21. Lo que parece más plausible es que Valdivieso se encontrara con la necesidad de contratar a una mayor cantidad de ellos debido a las características del nuevo instrumento, pasando de ser uno –al menos- a cuatro, según los documentos que cita el propio Izquierdo.

⁵⁵² BE. Tomo I (1830-1852). pp. 360-365. 6 de Marzo de 1850. Citado también en VERA, Alejandro. “En torno a un nuevo corpus musical conservado en la Iglesia de San Ignacio: música, religión y sociedad en Santiago (1856-1925)”, *RMCh*, LXI/208. 2007. p. 18.

Probablemente las plazas que se encontraban activas hasta ese momento eran las mencionadas en el decreto arriba expuesto, es decir, dos violines, una viola, dos violonchelos, un contrabajo, dos clarinetes y una flauta, debido a que desde que había surgido la iniciativa de adquirir el órgano en 1846, el arzobispo Valdivieso había ordenado no reponer las plazas vacantes, llamando a instrumentistas ocasionales cuando fuera el caso⁵⁵³. Del mismo modo, los músicos que hasta ese momento permanecían contratados, debían estar informados de los que sucedería cuando llegase el órgano.

Las razones ofrecidas por el arzobispo Valdivieso para llevar adelante tal acción fueron principalmente de orden económico: la fabricación del órgano y el costo de pagar al nuevo organista inglés iban a tornar imposible mantener a toda la orquesta en su formación actual. Sin embargo, esto bien podría considerarse un pretexto⁵⁵⁴. En efecto, considerando que el valor total del instrumento ascendió a poco más de 13.000 pesos chilenos⁵⁵⁵ que era una suma extremadamente elevada para la época; que además el coro de la Catedral debió ser adaptado arquitectónicamente para su instalación; que se contrató un organista inglés para su ejecución con un sueldo que doblaba el de sus predecesores; y que su implementación hizo necesaria la adquisición de nuevas colecciones de música en Europa⁵⁵⁶, todo esto lleva a pensar que ni la Catedral ni el Estado adolecían de problemas económicos. Pero sin duda lo más clarificador, es que hacia 1846 se invertía en pagar los sueldos de los músicos la suma de 5.800 pesos⁵⁵⁷ y en 1850 el propio arzobispo reconocía que con la nueva formación de la capilla el ahorro había sido solamente de 620 pesos⁵⁵⁸, debido a que había sido necesario aumentar el número de cantores para lograr una sonoridad mayor, acorde a la del nuevo instrumento⁵⁵⁹.

Además, recordemos que había otras motivaciones, como mejorar el servicio de una capilla que funcionaba en completo desorden y cuya reducción de personal facilitaría su manejo, haciendo posible conseguir a personas realmente capacitadas para ejercer los cargos en el sentido amplio dentro del contexto eclesiástico, aspecto del que

⁵⁵³ ACSC. LCR. Vol. 4. 1844-1848. f. 80. 19 de Octubre de 1846. Apéndice Doc. 9.

⁵⁵⁴ VERA Alejandro y CABRERA, Valeska. "De la orquesta Catedralicia...", *Op. cit.* pp. 743-744.

⁵⁵⁵ Para hacernos una idea, esto correspondería a unos unos 17 euros con 285 centavos en moneda europea actual.

⁵⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁵⁷ 7 euros, 712 céntimos, en moneda europea actual.

⁵⁵⁸ 824 céntimos

⁵⁵⁹ *Ibidem*. p. 744.

al parecer careció la Iglesia Católica chilena durante el siglo XIX como explicaremos más adelante.

Un aspecto muy interesante fue lo que sucedió en la práctica cotidiana con el órgano inglés. Esto porque tras su flamante estreno, y luego de todas las medidas adoptadas para ajustar la práctica litúrgico-musical a él, lo cierto es que no siempre cumplió con los propósitos que se le atribuyeron. Esto porque su continuo silencio “provocó” el retorno de la orquesta a las funciones sacras de la catedral innumerables veces a lo largo de los años.

Una de las razones aducidas en los primeros años para recontractar una orquesta fueron las constantes indisposiciones del organista Henry Howell, de las cuales fueron informados prontamente los canónigos. De hecho, ya en agosto de 1850 fue expuesta en la sesión del cabildo la enfermedad de Howell junto al hecho de haber viajado a la ciudad de Valparaíso en dos oportunidades sin dejar un reemplazante ni dado aviso ni siquiera al maestro de capilla. La discusión se centró en si convenía contratar a otro organista mientras éste estuviera enfermo, y si al hacerlo se le descontaría de su sueldo⁵⁶⁰. Esto era un asunto problemático debido a que los canónigos eran concientes de las deudas que tenía dicho organista, tanto en la Catedral como fuera de ella, por lo que esta situación también fue motivo de consideración⁵⁶¹.

En 1852 el cabildo advirtió al maestro de capilla, por entonces José Bernardo Alzedo, que debía hacer cubrir el órgano grande en la parte superior y el frente, para evitar que se dañara por causa del polvo al que estaba expuesto. Junto con esto, los capitulares le dieron cuenta del descuido con que estaban conservados los otros dos órganos, advirtiéndole que remediara la situación⁵⁶². No obstante, a fines de ese año el órgano se reportó descompuesto, solicitando el organista tres onzas y el carpintero un peso para ocuparse de su reparación⁵⁶³.

Pero sería a partir de 1854 que tanto el órgano como el organista presentarían problemas continuos para servir, los que casi siempre coincidirían con dos de las solemnidades más importantes del calendario: Semana Santa y fiestas patrias (18 de septiembre).

⁵⁶⁰ ACSC. LA. Vol. 8. 1848-1853. f. 42. 23 de Agosto de 1850.

⁵⁶¹ ACSC. CO. Libro 1. f. 69. [...] 1850.

⁵⁶² ACSC. LA. Vol. 8. 1848-1853. f. 63. 26 de Agosto de 1851.

⁵⁶³ ACSC. LA. Vol. 8. 1848-1853. f. 83. 16 de Noviembre de 1852.

En marzo de 1854 la solicitud de contratar otros instrumentos fue directa, pues el chantre consideraba que si la Iglesia contaba con fondos para costearla, por qué no contratar una media orquesta para dar al culto la solemnidad que requería y que, según él, el órgano no alcanzaba a proporcionar. Inmediatamente hizo notar el hecho de que el organista Henry Howell había viajado a Valparaíso sin dar previo aviso ni dejar licencias, “llevándose la llave del órgano, sin que se sepa cuando regresará, por lo que ha ordenado se le apunten las fallas”. Otros capitulares señalaron saber que Howell estaba enfermo, y dadas las condiciones, se acordó solicitar al arzobispo Valdivieso que aceptara la contratación de la media orquesta en esta ocasión⁵⁶⁴. El tono de la comunicación enviada a Valdivieso fue el siguiente:

Con motivo de haberse ausentado a Valparaíso el organista Mr. Howel, llevandose la llave del grande organo, y de hallarse enfermo en Curacavi, según informe del Mayordomo Ecónomo, siendo incierto el día de su regreso á esta ciudad y urjiendo la necesidad de acordar algo sobre el particular, este Cabildo á incinuación del Sr. Chantre ha creido conveniente se provea á la Yglesia de la musica de orquesta para los oficios de Semana Santa, ya por que hay como costearla, como por solemnizar mas esos dias en que el organo solo no alcanza á dar el debido esplendor al culto, saliendo deslucidas las funciones, que deben tener mas solemnidad. En cuya virtud esta Corporacion lo propone a V. S. Y. para que si fuese de su aprobacion se proceda á disponer la asistencia de la dicha musica de orquesta⁵⁶⁵.

Esta situación permite observar que dentro del cabildo persistían aún voces que no estaban de acuerdo con la reforma que Valdivieso pretendía para los oficios litúrgicos en relación a la música, siendo proclives al uso de la orquesta. En este sentido, el hecho de no poder contar con el órgano en todas esas oportunidades, sirvió como la excusa perfecta para convencer al arzobispo de volver a contratar una orquesta para la celebración. Esto nos conduce irremediamente a -por lo menos- dudar de la veracidad de las dolencias del organista, así como de la casualidad que supuso que solamente él tuviera la llave del órgano y que al llevársela el instrumento quedara inaccesible.

En efecto, Valdivieso no tuvo cómo oponerse a la solicitud de contratar a la orquesta, aunque lo aceptó “por esta vez”, y con la condición de que en lo sucesivo el segundo organista estuviera preparado para reemplazar a Howell y así evitar los problemas que suponía trabajar con muchos músicos –sin duda recordando tiempos

⁵⁶⁴ ACSC. LAc. Vol. 9. 1853-1863. fs. 18v-19. 14 de Marzo de 1854.

⁵⁶⁵ ACSC. CO. Libro 4. f. 18v. N° 453. 18 de Marzo de 1854.

pasados- y “porque el órgano es una música mas grave y propia de la Yglesia según su disciplina”⁵⁶⁶. Con ello Valdivieso reafirmaba los ideales que lo habían movido a reemplazar a la orquesta por el órgano: asegurarse de contar con el instrumento más propicio para la música sagrada, desestimando los que animaban las veladas de los lugares juzgados como profanos.

En este sentido, discrepamos de las declaraciones que se han formulado por las que se afirma que en la época del arzobispo Valdivieso no había –y por tanto él tampoco lo tenía- “criterios estéticos claros respecto de cómo debe sonar esta música religiosa, y menos aun cuándo una música puede considerarse, o no, sacra”⁵⁶⁷. Recordemos que la reforma de la música sacra fue un proceso amplio que comenzó a gestarse en Europa en las primeras décadas del siglo XIX, y que estuvo estrechamente relacionado con la búsqueda de una renovación litúrgica que a la larga originó la total reforma que significó el Concilio Vaticano II. Y si bien no podemos documentar que en la década de 1850 Rafael Valdivieso conociera los trabajos efectuados por Kaspar Ett o Karl Proske en Alemania del Sur; ni que estuviera informado de las acciones que efectuó el monje benedictino Prósper Guéranger en Francia en lo relativo a la restauración litúrgico-monástica y también musical; o que supiese de la existencia de la Sociedad Americana de Santa Cecilia, fundada el 22 de noviembre de 1838 por otro fraile benedictino y con el mismo propósito de atender a los problemas de la música sacra⁵⁶⁸, sí, con toda seguridad, aseveramos que conocía las bulas, edictos y documentos diversos que habían sido emanados desde la Santa Sede relativos a este tema a lo largo de los siglos⁵⁶⁹, y con mayor razón los más recientes, como la aprobación de los estatutos de la Sociedad de Santa Cecilia en Roma en 1830 por el papa Pío VIII (1829-1830), o la conformación de una Comisión de Música Sagrada por Gregorio XVI (1831-1846). Rafael Valdivieso era ultramontano en el sentido estricto de la palabra, por lo que estos antecedentes no deben haber pasado desapercibidos para el prelado chileno, quien incorporó la materia de la música sacra dentro de sus principales preocupaciones, sin obviar que se trataba de una parte específica y muy relevante del culto.

Por eso, parece inverosímil sostener que Rafael Valdivieso no tuviera criterios estéticos definidos respecto a cómo debía sonar la música religiosa, así como

⁵⁶⁶ ACSC. LAc. Vol. 9. 1853-1863. f. 19v. 4 de Abril de 1854.

⁵⁶⁷ IZQUIERDO, José Manuel. *El gran órgano de la catedral...* Op. cit. p. 147.

⁵⁶⁸ Aunque es muy probable que así fuese debido al estrecho vínculo que tuvo Valdivieso con algunos centros europeos como París, Madrid o Roma, como veremos posteriormente.

⁵⁶⁹ Los más importantes se han presentado en el capítulo I.

inconcebible que no supiera cuándo una música podía considerarse o no sacra. En este período el asunto era claro: la música sacra debía diferenciarse de la profana, que era, en definitiva, toda la música asociada a los lugares de diversión tales como el teatro, la ópera o los salones. Y como la orquesta y el piano eran los instrumentos musicales propios del repertorio en esos espacios, ellos fueron los primeros en ser desestimados para su uso litúrgico⁵⁷⁰.

Se ha añadido, además, que la reforma de la música sacra implementada por Valdivieso en la década de 1850 habría sido completamente diferente a su pensamiento al final de su vida, cuando publicó un edicto más detallado al respecto. Pues bien, aunque la acción de Valdivieso dentro del proceso de reforma de la música sacra es una de las cuestiones que analizamos en esta tesis, podemos adelantar que para nosotros sus acciones –incluyendo la adquisición del “gran órgano”– corresponden a los antecedentes de un mismo movimiento que se desarrolló a lo largo del siglo XIX y que concluyó a mediados del siglo XX. El gobierno eclesiástico de Valdivieso fue la manifestación de una primera etapa de su aplicación en Chile, porque al igual que en la Iglesia Católica en general, el movimiento se desplegó en el país en diferentes fases.

En este sentido, es totalmente cierto que tanto las reglamentaciones chilenas como las de la Santa Sede se fueron definiendo cada vez más conforme avanzaron las décadas, sumando elementos, puliéndolos y especificándolos. También, que dentro del mismo proceso muchas veces no hubo una opinión única, lo que provocó que se generaran graves incoherencias dentro de la institución como haremos notar cuando sea el caso. Sin embargo, esto no se percibe en el pensamiento y la acción del arzobispo Rafael Valdivieso.

También es importante subrayar que, si bien Valdivieso generalizó su postura al preferir el órgano -confiriéndole con esto la calidad de ser *el* instrumento propicio para la música sacra-, no prohibió la participación de la orquesta, la que ciertamente tampoco fue vetada en ninguno de los reglamentos posteriores. Él apartó a la orquesta permanente de la catedral por razones que ya hemos mencionado, como mejorar el servicio de la capilla mediante la reducción de integrantes, y por un supuesto ahorro en

⁵⁷⁰ En principio no cayeron en esta clasificación los instrumentos propios de los lugares de diversión del llamado “bajo pueblo”, como la guitarra, confirmando que se trató de una reforma que afectó a las clases altas, es decir, al sector de la población que accedía al teatro o a los salones.

el plano económico⁵⁷¹, aunque principalmente la idea fuese erradicar la música profana de este templo⁵⁷². Luego, evidentemente, pidió privilegiar su uso, pero no impidió el concurso de la orquesta sino solamente en cuanto a que resultaba muy fácil asociar su sonoridad a la de los lugares profanos.

Esto permite comprender la coexistencia de ambos –orquesta y órgano- en una celebración del 8 de diciembre de 1855⁵⁷³:

[...] 1º La función principiará el dia siete de Diciembre a las siete i media de la mañana al tiempo de cantar la Kalenda q.º deberá hacerse con toda la solemnidad por el canónigo de semana [...]. 3º A las cinco de la tarde tendrán lugar las visperas solemnes a grande orquesta, con asistencia del clero i comunidades Relijiosas; i a las ocho de la noche se cantarán tambien los Maitines de la Virjen con toda solemnidad i acompañamiento del gran organo [...] 5º A las diez de la mañana del dia ocho Pontificará el Yltmo i Rmo Sor Arzobispo, habrá sermon i más del gran organo habrá una orquesta lo mas completa q.º sea posible [...]⁵⁷⁴.

Pero la cuestión del orden en la capilla de música no era un asunto fácil de solucionar, aún teniendo menos empleados. En 1856 el arzobispo Valdivieso comunicó al cabildo que “deploraba” las faltas cometidas por el primer organista durante la Semana Santa de ese año, encargando al maestro de capilla averiguar de quién era la responsabilidad y pidiendo que en adelante el segundo organista reemplazara al primero cuando fuera necesario⁵⁷⁵. Sin duda esto era una falla grave, debido a que el arzobispo ya había pedido esto hacía años atrás, volviendo a repetirse la misma situación.

Al año siguiente, el maestro de capilla José Bernardo Alzedo anunció con anticipación que preveía “deslucimiento” en la Semana Santa debido a lo que denominó la “conducta abusiva” del primer organista, y la separación de los cantores frailes dominicos. El cabildo dispuso que buscarse él mismo un reemplazante para el organista para esta función en particular, pagándole con parte del sueldo de aquel empleado, y que se hablase con el provincial de los dominicos para obtener los permisos para que ellos

⁵⁷¹ Todos los arreglos a los que tuvo que someterse el órgano, además de las veces que debió contratarse la orquesta porque el órgano no funcionaba, ponen también en duda la justificación basada en el ahorro.

⁵⁷² VERA Alejandro y CABRERA, Valeska. “De la orquesta Catedralicia...”, *Op. cit.* p. 743.

⁵⁷³ Asimismo, esto explica la normalidad con que Valdivieso acudía a conciertos, como el de la inauguración de la Sociedad Orfeón en 1868 en el Teatro Municipal. MERINO, Luis. “El surgimiento de la Sociedad Orfeón y el periódico *Las Bellas Artes*. Su contribución al desarrollo de la actividad musical y de la creación musical decimonónica en Chile”, *Neuma*. Vol. 2. 2009. p. 17.

Él era una autoridad pública, por lo que sería natural que le invitasen, y la música con orquesta no tenía por qué incomodarle si se interpretaba en el contexto “correcto”, o más precisamente, fuera del que él estaba protegiendo, que eran los templos católicos.

⁵⁷⁴ ACSC. LAc. Vol. 9. 1853-1863. f. 60v. 16 de Noviembre de 1855.

⁵⁷⁵ ACSC. LAc. Vol. 9. 1853-1863. f. 52v. 28 de Marzo de 1856.

podieran estar presentes en dichas funciones⁵⁷⁶. Quizás en el fondo esta advertencia del maestro de capilla también estaba dirigida a conseguir una razón para contratar una orquesta, pues como veremos más adelante, él no estuvo de acuerdo con la decisión de Valdivieso de sustituir la orquesta por el órgano.

Así para la misma festividad del año siguiente, 1858, el chantre aconsejó directamente contratar a dicho conjunto, porque el “grande órgano” había “sufrido algo en las flautas con la tierra que ha caído con el trabajo actual en la Iglesia”. El cabildo pidió un presupuesto para en base a éste solicitar la aprobación del arzobispo⁵⁷⁷.

Estas solicitudes continuas dejan la sensación de poner al arzobispo en una situación difícil de resistir, pues además el primer organista se encontraba aparentemente enfermo, con lo cual la solemnidad de la mayor celebración de la Iglesia Católica se ponía en grave riesgo. Por ello es que seguramente Valdivieso aceptó contratar músicos externos, además de pagar al organista Adolfo Desjardins y al cantor Federico Lutz, que había sido solicitado expresamente por el maestro de capilla. Recordó también que en las enfermedades del primer organista lo supliera el segundo, reiterando esta indicación una vez más⁵⁷⁸.

Sin embargo, es curioso que en esto el arzobispo no fuera escuchado, ya que para la festividad del 18 de septiembre de ese mismo año (la fiesta nacional de Chile), nuevamente se puso al arzobispo entre la espada y la pared:

[...] En seguida se dio cuenta de una representación del Maestro de Capilla en que manifiesta ser imposible hacer la función del Aniversario de la Independencia ya por estar enfermo el Organista i no haber quien lo pueda reemplazar, ya porque los organos estan imposibilitados para poder hacerla con decencia i lucimiento. En vista de esto acordó la Corporacion pasar a S. S. Y. la nota del Maestro de Capilla para que provea [...] lo que creyese mas adaptable a la necesidad urjente, rogándole comunicara a la mayor brevedad su resolucion al Presidente del Cabildo. Exponiendo el S. Tesorero de que hacia ya mucho tiempo a que se habia encargado al S. Chantre componer los órganos i notándose que nada se avanzaba creyendo que esto redundaba [en] perjuicio de la Yglesia i del servicio que lo entorpecía acordó el Cabildo nombrar para que llevase a cabo dicha operación al S. Prebendado D. José Miguel Mendoza. [...]⁵⁷⁹

Esta nota no solamente expone nuevamente las razones que fueron aducidas numerosas veces para contratar a la orquesta, tanto por el maestro de capilla como por el

⁵⁷⁶ ACSC. LAc. Vol. 9. 1853-1863. f. 66v. 17 de Marzo de 1857.

⁵⁷⁷ ACSC. LAc. Vol. 9. 1853-1863. f. 80. 16 de Marzo de 1858.

⁵⁷⁸ ACSC. LAc. Vol. 9. 1853-1863. f. 84v. 9 de Abril de 1858.

⁵⁷⁹ ACSC. LAc. Vol. 9. 1853-1863. f. 96. 14 de Septiembre de 1858.

chantre, sino que expresa la preocupación que los propios prebendados comenzaron a sentir por el retraso en los trabajos de reparación de los órganos, viendo esta como una cuestión que perjudicaba las funciones sagradas.

El propio arzobispo vio con recelo esta nueva solicitud. Y aunque aprobó el presupuesto que el maestro de capilla le solicitó, advirtió que:

[...] las causas que este [el maestro de capilla] asigna para no poder hacer con órgano la función del 18 no han provenido de eventualidades sino de una causa larga i lenta i la que se ha puesto en noticia para impedirla solo pocos días antes de la solemnidad, i que sería preciso poner esto en conocimiento del S. Chantre para que investigue que hai de verdad sobre el particular i que sea lo que merezca corregirse⁵⁸⁰.

Valdivieso comenzaba a cansarse de las reiteradas solicitudes para contratar la orquesta, al tiempo que sospechaba de la veracidad de las causas que las motivaban, pues ciertamente podía resultar extraño que todos los años, coincidiendo con las grandes festividades, el organista se enfermara, no hubiera reemplazante, y algo pasara con el órgano grande que le impidiera sonar. Y es que aunque no imposibilitó la concurrencia de la orquesta a la iglesia, esperaba indudablemente que la música se acompañara solamente con el magnífico órgano que había encargado especialmente, al menos en las funciones solemnes.

Curiosamente, en ese mismo cabildo el maestro Alzedo avisó que el organista había mejorado, por lo que iba a tocar el Sábado Santo, evitándose con esto el gasto extra que había aprobado el arzobispo. Dicho maestro olvidó que también había señalado que los órganos estaban en mal estado, aspecto que recordó el tesorero, quien aconsejó que se mantuviera el presupuesto para lo que había sido pedido “porque si se notaba en tal día mal desempeño en la capilla se culparía de incuria al Cabildo, nota con que él no quería cargar”. Luego de discutir el asunto, decidieron “no introducir novedades”, es decir, permitir que tocara el organista aunque los órganos ciertamente no iban a repararse en un par de días.

La respuesta de Valdivieso denotando desconfianza, sumada a la sospechosa actitud del maestro de capilla al desmentir la enfermedad del primer organista en cosa de días y justo después de recibida la carta del arzobispo, y además dando cuenta que todo podía funcionar normalmente pero olvidando que había afirmado que los órganos no estarían en condiciones de sonar, aclaran todavía más que las solicitudes para

⁵⁸⁰ ACSC. LAc. Vol. 9. 1853-1863. f. 96v. 17 de Septiembre de 1858.

contratar a la orquesta eran planificadas con anticipación por los detractores del órgano y favorecedores de la orquesta que estaban dentro de la catedral.

Al año siguiente, 1859, Rafael Valdivieso no estaría presente en la celebración de la Semana Santa por estar desarrollando la visita *Ad limina*. En esta ocasión se pidió autorización al provisor para contratar una orquesta, fundamentando la solicitud en la escasez de voces de la capilla de música⁵⁸¹. Al parecer esta vez también se aprobó, aunque es llamativo que el chantre mandara pedir explicaciones al maestro de capilla respecto a las razones por las que omitió la orquesta el día Sábado Santo, añadiendo que “otros años con el mismo dinero del presupuesto se había puesto como en los días precedentes”⁵⁸². Esto reafirma algo que se había notado anteriormente, y es que el chantre era uno de los partidarios del uso de la orquesta, siendo en este sentido colaborador del maestro de capilla cada vez que la había pedido durante los años pasados.

Alzedo volvió a recurrir al mal estado de los órganos para la fiesta del 18 de septiembre de ese año, pidiendo 112 pesos para costear la orquesta. El cabildo, que debía decidir por su cuenta ante la ausencia de Valdivieso, aprobó solamente cien pesos, “en atención al poco tiempo i la dificultad de la compostura de dicho órgano”⁵⁸³.

El órgano volvió a descomponerse para la Semana Santa de 1860 y “necesita completa refacción”. El cabildo dejó esta solicitud en manos del chantre interino, para que pidiese explicaciones especialmente en cuanto a la elevada suma que pedía el maestro en relación a los años anteriores (treientos seis pesos)⁵⁸⁴. Este gasto se aprobó, pero solamente la cantidad de doscientos cuarenta y un pesos para costear la orquesta⁵⁸⁵. El órgano todavía necesitaba una compostura mayor para las fiestas patrias de ese año, por lo que nuevamente se solicitó el concurso de la orquesta⁵⁸⁶.

Cuando Valdivieso retornó de la visita *Ad Limina* en marzo de 1861, la orden del cabildo fue recibirlo cantando un *Te Deum* con acompañamiento del órgano grande y toda la capilla de música. Esta indicación se hizo considerando lo que estaba detallado en el *Ceremonial Romano* que consultaron a tal efecto, y porque así lo habían hecho

⁵⁸¹ ACSC. LAc. Vol. 9. 1853-1863. f. 113. 16 de Abril de 1859.

⁵⁸² ACSC. LAc. Vol. 9. 1853-1863. f. 113. 29 de Abril de 1859.

⁵⁸³ ACSC. LAc. Vol. 9. 1853-1863. f. 123. 9 de Septiembre de 1859.

⁵⁸⁴ ACSC. LAc. Vol. 9. 1853-1863. f. 137. 20 de Marzo de 1860.

⁵⁸⁵ ACSC. LAc. Vol. 9. 1853-1863. f. 138. 13 de Abril de 1860.

⁵⁸⁶ ACSC. LAc. Vol. 9. 1853-1863. f. 152v. 28 de Septiembre de 1860.

anteriormente cuando el prelado había visitado la diócesis⁵⁸⁷. Ello denota que el tema de la música acompañada de órgano en las solemnidades iba más allá de la sola inclinación personal del arzobispo por este instrumento, aunque también puede creerse que lo hicieran de este modo para congraciarse al arzobispo en su regreso.

Sólo unos días después, el maestro de capilla volvió a solicitar la contratación de la orquesta para Semana Santa, además de algunas voces que consideraba hacían falta⁵⁸⁸. El cabildo envió la solicitud al arzobispo detallando que todo ascendería a la suma de 240 pesos, lo mismo gastado el año anterior, para pagar las dos voces y la orquesta, que debía sonar el día sábado santo⁵⁸⁹.

El siguiente año no fue la excepción. Nuevamente se pidió la participación de la orquesta, aunque esta vez solicitada por el chantre, quien la consideraba de absoluta necesidad para celebrar los oficios con la “dignidad i decoro correspondientes a la Santa Yglesia Catedral”, y porque, por supuesto, el órgano no había podido ser reparado por falta de personal capacitado, y que por lo mismo “no llenaba ya su objeto primordial”⁵⁹⁰. Al respecto, la plantilla completa que solicitó José Bernardo Alzedo estaba compuesta por: tres violines primeros, dos violines segundos, una viola primera y otra segunda, una flauta, un clarinete primero y otro segundo, una corneta-pistón, una trompa primera y otra segunda, un trombón, un contrabajo, un violoncelo primero y otro segundo, y el aumento del número de cantores, sin especificar. Según su estimación, el presupuesto alcanzaría el valor de entre 316 y 350 pesos para el “decoro i dignidad de Nuestra Santa Yglesia Metropolitana”⁵⁹¹. Como vemos, cuando se solicitaba la orquesta se procuraba contar con una conformación lo más completa posible, lo que en esta oportunidad implicó también a las voces, debido a que, como también hicieron notar los capitulares, “se deja sentir la falta de buenas voces en la Capilla de Música, hallándose también vacante una plaza que no ha podido ocuparse por una persona idónea, a causa de su pequeña dotacion”⁵⁹². Sin decirlo directamente, el cabildo intentaba que Valdivieso notara que la conformación de la capilla como él la había planeado no estaba funcionando, o al menos eso era lo que debía parecer.

⁵⁸⁷ ACSC. LAc. Vol. 9. 1853-1863. f. 169. 2 de Marzo de 1861.

⁵⁸⁸ ACSC. LAc. Vol. 9. 1853-1863. f. 170. 12 de Marzo de 1861.

⁵⁸⁹ ACSC. LAc. Vol. 9. 1853-1863. f. 170v. 18 de Marzo de 1861.

⁵⁹⁰ ACSC. LAc. Vol. 9. 1853-1863. f. 225. 1 de Abril de 1862.

⁵⁹¹ AHAS. FG. Vol. 414. (Oficios del Cabildo Eclesiástico 1859-1871). N°. 740. 3 de Abril de 1862.

⁵⁹² AHAS. FG. Vol. 414. (Oficios del Cabildo Eclesiástico 1859-1871). N°. 740. 3 de Abril de 1862.

Al año siguiente, 1863, el maestro de capilla presentó un presupuesto para voces e instrumentos para la Semana Santa por intermedio del chantre. Los capitulares aceptaron, aunque dos de ellos sugirieron acortar la participación de la música en los días en que debía cantarse la pasión⁵⁹³. En este sentido, el arzobispo solicitó al maestro de capilla preparar la música y el canto del modo más lucido y solemne para el triduo pascual⁵⁹⁴, cosa que los capitulares complementaron aprobando el aumento de dos voces para la capilla, pero desaprobando la contratación de otros instrumentos para hacer uso solamente del órgano grande⁵⁹⁵, comprendiendo quizás que para el arzobispo ambas cualidades estaban más vinculadas a este instrumento que a la orquesta.

A los pocos días, el arzobispo Valdivieso envió una nota al cabildo, relativa a la música de la Semana Santa, que se discutió junto a otra nota enviada por el maestro de capilla respecto al órgano grande. Los capitulares se comprometieron a omitir en lo sucesivo el gasto que se había hecho en música⁵⁹⁶.

A partir de 1864 la responsabilidad de la capilla musical fue de otro maestro, José Zapiola, en cuyo período no hay evidencias respecto a que haya solicitado la orquesta para las funciones principales del año litúrgico (Semana Santa) y litúrgico-civil (fiesta de la independencia). Sí solicitó contratar cantores para aumentar las voces.

Esto nos indica muy claramente que desde que el “gran órgano”, fue instalado e inaugurado en la Semana Santa de 1850, prácticamente no sonó hasta fines de 1863 en las mencionadas celebraciones. Durante este lapso de tiempo fue corriente que tanto el maestro de capilla como el chantre privilegiaran el uso de la orquesta, aduciendo las mismas razones cada vez, y por las que el arzobispo tenía muy pocas opciones de negarse: el organista estaba enfermo y el órgano no estaba en condiciones de funcionar. Así, aunque él muchas veces pidió que hubiese un segundo organista capacitado para suplir al primero en sus ausencias, no podía negarse a contratar a otros instrumentistas si el propio órgano no podía sonar.

Esta tendencia se torna sospechosa cuando observamos que todos los años los avisos sobre la imposibilidad de contar con órgano y organista se hicieron muy cerca de las fechas correspondientes, con una semana de anticipación, o a lo mucho dos. También, si tomamos en cuenta que siendo el órgano un instrumento tan importante por

⁵⁹³ ACSC. LAc. Vol. 9. 1853-1863. f. 266v. 24 de Marzo de 1863.

⁵⁹⁴ ACSC. LAc. Vol. 10. 1863-1866. f. 2. 21 de Abril de 1863.

⁵⁹⁵ ACSC. LAc. Vol. 10. 1863-1866. f. 2. 24 de Abril de 1863.

⁵⁹⁶ ACSC. LAc. Vol. 10. 1863-1866. fs. 3-4. 28 de Abril de 1863.

el solo hecho de ser el único que podía sonar en las grandes celebraciones, nunca se anticiparon a su revisión y ajuste con el fin de que estuviera en perfecto estado para los días señalados. Dicha propensión puede hacernos suponer que ambos, maestro de capilla y chantre, tuvieron la intención de seguir contando con la orquesta en estas festividades. Sin embargo, como ellos conocían que la única forma de conseguirlo era inhabilitando al órgano, era esta la excusa que presentaban, la que ante tanta reiteración hizo sospechar al propio arzobispo Valdivieso respecto a su veracidad, al menos en una oportunidad⁵⁹⁷.

Por otra parte, la aprobación que daba Valdivieso a la “necesidad imperiosa” que le presentaban de contratar una orquesta para las funciones solemnes, da cuenta una vez más que su desaprobación hacia la orquesta no pasaba por ella en sí misma, pues como señalamos anteriormente la orquesta nunca estuvo realmente prohibida dentro de los templos, como sí lo estuvo el piano, por ejemplo. Considerando todas las variables en la temática de la sustitución de la orquesta permanente de la Catedral Metropolitana, creemos que para Valdivieso había tanto una fuerte motivación administrativa –poder manejar la capilla en mejores condiciones al tener menos empleados-, como estética, devenida de la anterior: evitar que un maestro de capilla y sus músicos pudiesen introducir pasajes de óperas o valsos en las funciones, haciendo recordar escenas o bailes en medio del ritual católico. Probablemente en ello fundamentara su proyecto, considerando también la inquietud que ya flotaba en la Iglesia Católica por mejorar el ramo de la música en la liturgia. Para él, en todo caso, la orquesta fue tolerada, no prohibida, ni en la Catedral Metropolitana ni en ninguna otra Iglesia del país.

A pesar de haberse caracterizado por ser un prelado organizador y preocupado por mejorar los aspectos litúrgicos dentro de la Iglesia Católica chilena, todos los maestros de capilla con que contó Valdivieso durante su extenso gobierno eclesiástico (1845-1878) fueron animadores musicales de la “sociedad civil”⁵⁹⁸: al asumir estaba Henry Lanza (1840-1846), y posteriormente José Bernardo Alzedo (1846-1864), José

⁵⁹⁷ Samuel Claro señala, basándose en el sueldo que recibía el fuellero, que el órgano grandé debió sonar entre 1859 y 1861 todos los domingos y jueves, en los Te Deum, aniversarios, funerales o rogativas y medio centenar de festividades religiosas como Epifanía, Semana Santa, Corpus con Vísperas y Octavario, Ascensión, Purísima, Navidad y fiestas de los Santos. CLARO VALDÉS, Samuel. “Música catedralicia...”, *Op. cit.* p. 28. En función de esto, es muy posible que las quejas contra el mal estado del órgano se limitaran solamente a Semana Santa y Fiestas Patrias, que son las solemnidades en que hemos podido documentar que esto sucedía, y que al fuellero le hubiesen tenido que pagar igualmente debido a que estas fallas no habrían sido de su responsabilidad.

⁵⁹⁸ Como ya pudimos apreciar en el apartado 2.4.

Zapiola (1864-1874) y Tulio Eduardo Hempel (1874-1882), todos músicos muy destacados y reconocidos en el medio cultural del país.

Tabla 6 Maestros de capilla durante el gobierno eclesiástico de Rafael Valdivieso

Arzobispo Rafael Valdivieso Zañartu (1845*-1878) *electo
Henry Lanza (1840-1846)
José Bernardo Alzedo (1846-1864)
José Zapiola (1864-1874)
Tulio Eduardo Hempel (1874-1882)

Evidentemente esto nos supone una contradicción. Si Valdivieso estaba velando por la pulcritud de la liturgia, buscando reformar la música sagrada como uno de sus componentes ¿Por qué permitió que estos artistas que provenían de los espacios que él quería alejar –teatro, salones- se hicieran cargo de la música del principal templo del país? ¿Por qué Alzedo, Zapiola y Hempel?

3. 2. 3 Los maestros de capilla de Valdivieso: Alzedo, Zapiola y Hempel

José Bernardo Alzedo fue quien reemplazó oficialmente al maestro de capilla contratado en Francia, Henry Lanza. Pero él no fue la primera opción para asumir el puesto⁵⁹⁹. En efecto, el 30 de septiembre de 1846, Rafael González, cantor y organista⁶⁰⁰, había rechazado la propuesta de ejercer como maestro de capilla interino que le había efectuado el chantre Casimiro Albano⁶⁰¹, por lo que el conjunto habría quedado provisionalmente a cargo del segundo sochantre y organista fray Lorenzo Betolaza, que al poco tiempo también renunciaría⁶⁰².

A diferencia de lo que se ha indicado, Betolaza no rehusó el puesto de maestro de capilla debido a que no había quien lo reemplazara en su función de organista⁶⁰³. Más bien, creemos, se debió a que en esta época abandonó todas sus actividades en

⁵⁹⁹ IZQUIERDO, José Manuel. *El gran órgano de la catedral... Op. cit.* p. 66.

⁶⁰⁰ Rafael González se desempeñaba en ese entonces como tenor de la capilla de música. El 1º de agosto de 1852 habría reingresado a la misma ocupando el puesto de soprano segundo, en el que estuvo hasta febrero de 1853, para pasar al mes siguiente a ejercer la plaza de organista segundo hasta 1861. CLARO VALDÉS, Samuel. “Música catedralicia...”, *Op. cit.* p. 17.

⁶⁰¹ ACSC. LCR. Vol. 4. 1844 á 1848. Folio 73. 30 de Septiembre de 1846.

⁶⁰² ACSC. CO. Libro 1. f. 34. N°87. 7 de Noviembre de 1846.

⁶⁰³ IZQUIERDO, José Manuel. *El gran órgano de la catedral... Op. cit.* p. 66.

Chile para embarcarse hacia España -específicamente al País Vasco-, lugar en el que se establecería por largos años y desde donde ejerció como una especie de agente en la búsqueda de sacerdotes y músicos que quisieran trabajar en la Catedral Metropolitana. De hecho, su última aparición en la planilla de sueldos del Seminario Conciliar, en el que era profesor de canto llano, es justamente en el mes de octubre de 1846⁶⁰⁴. En este sentido, los canónigos del cabildo eclesiástico no creían poder encontrar a alguien capacitado para reemplazarlo en cuanto a su función de maestro de capilla, que aunque provisional, alcanzó a servir por poco tiempo⁶⁰⁵.

Esto porque juzgaron que en general en la capilla musical no había ningún profesor apto para asumir su dirección, razón por la que pedían al arzobispo que nombrase a alguien que pudiera realizar tal función ante la urgencia ocasionada por la proximidad de las festividades siguientes. Y aunque sabemos que José Bernardo Alzedo había ingresado a la capilla como bajo en 1835⁶⁰⁶, su permanencia debe haber sido corta o intermitente, pues ya no figuraba en la lista de sueldos de los empleados de la capilla en 1840⁶⁰⁷.

Fue finalmente la recomendación del chantre la que inclinó la preferencia hacia este músico⁶⁰⁸. Así lo señala el arzobispo Rafael Valdivieso:

[...] Habiendo quedado en completo desamparo la capilla de la Santa Yglesia Metropolitana con la despedida del religioso Fr. Lorenzo Betolaza a cuyo cargo estaba, no siendo posible aguardar la resolución del Supremo Gobierno sobre el proyecto de reduccion de gastos en la dicha capilla para formar con esas y otras economías un fondo que sufrague á la compra de un grande órgano, y de cuya resolución debía resultar el arreglo permanente que debe adoptarse mientras susista la dicha reduccion; a fin de proveer á las necesidades urgentes, se nombra de Maestro de Capilla interino al profesor de música D. José Bernardo Alzedo que nos ha sido recomendado por el Sor. Chantre en su anterior nota; debiendo el nombrado gozar de la dotacion anual de seiscientos pesos sin perjuicio de alterarla si fuese necesario, cuando se haga el arreglo de que arriba se ha hecho mérito y con obligacion de cumplir con los deberes anesos al Maestro de Capilla propietario incluso el de la enseñanza de los seises con el goze igualmente de las prerrogativas y emolumentos que corresponden á los tales Maestros de capilla. Transcribese al Venerable Dean y Cabildo y al interesado⁶⁰⁹.

⁶⁰⁴ SARGENT, Denise. "Nuevos aportes sobre José Bernardo Alzedo", *RMCh.* XXXVIII/162. 1984. p. 13.

⁶⁰⁵ ACSC. CO. Libro 1. f. 34. N°87. 7 de Noviembre de 1846. Citado en IZQUIERDO, José Manuel. *El gran órgano de la catedral...* Op. cit. pp. 66-67.

⁶⁰⁶ SARGENT, Denise. "Nuevos aportes...", Op. cit. p. 7.

⁶⁰⁷ ANC. Ministerio de Justicia Vol. 40. (1839-1840). 20 de febrero de 1840.

⁶⁰⁸ José Bernardo Alzedo entró para reemplazar a Lorenzo Betolaza como maestro de capilla interino, a quien Eugenio Pereira Salas nombra como "Lorenzo Bertoli". PEREIRA SALAS, Eugenio. *Historia de la música en Chile*. Santiago de Chile: Publicaciones de la Universidad de Chile. 1957. p. 283.

⁶⁰⁹ ACSC. LCR. Vol. 4. 1844 á 1848. Folio 86. 25 de Noviembre de 1846.

Para Valdivieso fue un nombramiento propiciado por la urgencia, que formalizó confiando en la recomendación del chantre.

José Bernardo Alzedo (1788-1878) fue un músico nacido en Lima, Perú, en cuyo país natal realizó sus primeros estudios musicales en el Convento de los Agustinos, y posteriormente en el de los Dominicos, donde tomó los hábitos de hermano terciario a los 17 años⁶¹⁰. Llegó a Chile en 1823 junto al Ejército Libertador de Perú, donde se había enrolado como músico mayor en la clase de subteniente del Batallón N°4 de Chile. En 1821 había sido además el vencedor en el concurso convocado por su país para componer el Himno Nacional⁶¹¹.

Ilustración 13 José Bernardo Alzedo⁶¹²



Las noticias sobre su desempeño en la Catedral Metropolitana son favorables. Eugenio Pereira Salas recoge que “dirigió con decencia la capilla”⁶¹³. Y antes que se concretara el proyecto de poner el gran órgano en desmedro de la orquesta, gestionó con

⁶¹⁰ RONDÓN, Víctor e IZQUIERDO, José Manuel. “José Bernardo Alzedo (1788-1878) o la apoteosis de un músico pardo”, Proyecto “Alzedo sonando: investigación y edición de una obra sinfónico coral chilena del siglo 19”. Gobierno de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Fondo de la Música, línea de Fomento de la Música Nacional, folio 3, CL13301200875081, 2009. p. 3.

⁶¹¹ CLARO VALDÉS, Samuel. “Música catedralicia...”, *Op. cit.* pp. 18-19.

⁶¹² CLARO VALDÉS, Samuel. *Iconografía musical chilena : investigaciones / Samuel Claro Valdés ... [et al.]*. 1a. ed. Santiago : Univ. Católica de Chile, 1989 ([Santiago] : Alfabeta) 2 v. (1196 p.). Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-79717.html> Visitado 20 de diciembre de 2015.

⁶¹³ PEREIRA SALAS, Eugenio. *Historia de la música... Op. cit.* p. 283.

éxito su ampliación, componiendo “las obras más monumentales que se hayan concebido hasta ese momento”⁶¹⁴.

Quizás una de sus características más importantes, que demostró estando al mando de la capilla catedralicia, fue su calidad como compositor. El Archivo de la Catedral de Santiago de Chile conserva treinta composiciones suyas, de las que Guillermo Marchant diferenció las que pertenecían al período entre 1846 y 1849, para voces y orquesta, y las de 1850-1864, que eran para voces y acompañamiento de órgano⁶¹⁵. No obstante, esta organización bien podría discutirse si tenemos en cuenta que Alzedo propició la actuación de la orquesta durante cada año que estuvo como maestro, al menos durante Semana Santa y Fiestas Patrias, por lo que podría haber compuesto obras orquestadas también después de 1850.

Quienes han estudiado su figura también destacan que desde el momento en que supo sobre la adquisición del órgano inglés y la supresión de la orquesta, intentó velar por el futuro de los músicos proponiendo su contratación para ciertas festividades, tales como Purísima, fiesta de la Independencia (18 de septiembre), Corpus y otras, esto antes de la instalación del órgano en 1850⁶¹⁶. Nosotros podemos agregar, a la luz de la revisión que hicieramos anteriormente, que tras la inauguración del órgano en la Semana Santa de ese año, fue una constante de Alzedo continuar requiriéndola para las funciones de la semana mayor y algunas fiestas patrias, aduciendo que el órgano no podía sonar, ya por estar descompuesto, ya porque el organista estaba enfermo o ausente. Ya vimos que esta tendencia fue motivo de sospecha para el arzobispo Valdivieso, lo que no afectó la persistencia de esta conducta hasta 1863.

El pensamiento de Alzedo respecto del órgano quedó claramente estampado en su *Filosofía elemental de la música*, donde planteó:

[...] Que el Organo, instrumento exclusivamente católico, cuya invencion dio hermosura y perfeccion á la Música sagrada, es adoptado por la Iglesia en *sustitución* y no en *destitucion* de la Orquesta. Mas claro: la Iglesia adoptó este instrumento para el acompañamiento de los cantos salmódicos, como el mas propio á este objeto, en lugar de la Orquesta, que de tiempo inmemorial acompañaba generalmente todos los cantos sagrados; pero jamás para separar ni prohibir el uso de la asamblea instrumental, privando al Templo del elemento esencialmente cooperante á la

⁶¹⁴ MARCHANT, Guillermo. “La música en la Catedral de Santiago de Chile”, *Prácticas sociales de la música en Chile, 1810-1855. El advenimiento de la modernidad en la cultura del país*. Santiago de Chile: Ril Editores. 2013. p. 160.

⁶¹⁵ Ibidem.

⁶¹⁶ CLARO VALDÉS, Samuel. “Música catedralicia...”, *Op. cit.* p. 22.

esplendidez de sus solemnidades, la devota concurrencia de los fieles, y á inspirar en ellos el sentimiento reverente que hace recordar aquellas edificantes palabras del P. Feyjoo: “*La Música unida á la virtud, es a la tierra un ensayo de la gloria*”⁶¹⁷.

Este texto, publicado algunos años después de que Alzedo dejara el cargo de maestro de capilla y retornara a su país, demuestra que aún transcurrido el tiempo, él no logró comprender el porqué de la decisión tan radical de su antiguo jefe, de quitar a toda la orquesta para reemplazarla por un órgano. Esta situación que él pudo sobrellevar y que no le impidió destacarse como un buen maestro de capilla y compositor, puede explicar su tendencia a pedir instrumentistas cada vez que le fue posible. Pero sus palabras también denotan un aspecto en el que nunca estuvo de acuerdo con Valdivieso, pues para él, la música con orquesta podía inspirar un “sentimiento reverente”, justamente lo que el arzobispo pensaba que no sucedía, sino más bien todo lo contrario. De todas formas, como Valdivieso no impidió que la orquesta sonara con la regularidad con que Alzedo la solicitaba y, al menos en una ocasión, participó en una festividad acompañada por órgano y una orquesta completa, se podría comprender que dentro de su pensamiento él quería *sustituir* a la orquesta por un órgano, siendo la *destitución* la medida más eficaz que encontró para lograrlo.

Aunque la fama de Alzedo en Chile se forjó principalmente como maestro de capilla de la Catedral Metropolitana, lo cierto es que también participó en otras iniciativas sumamente relevantes para el acontecer cultural chileno, como ya mencionamos en el Capítulo II. Una de las más relevantes fue, junto a Isidora Zegers, José Zapiola y Francisco Oliva, la fundación del *Semanario Musical* en 1852, que fue la primera revista especializada en esta materia en el país. En ella se abordaron temas históricos y biográficos, aunque el mayor número de colaboraciones versó sobre temas operísticos, críticas y notas sobre espectáculos⁶¹⁸.

Precisamente fue uno de sus compañeros en este proyecto, José Zapiola, quien lo reemplazó como maestro de capilla de la Catedral tras su alejamiento a principios de 1864. Alzedo, tras recibir una invitación del gobierno de Perú para fundar el Conservatorio Nacional de Música en Lima⁶¹⁹, solicitó permiso al cabildo para ausentarse, el que le fue concedido por un lapso de seis meses. Debido a la urgencia de

⁶¹⁷ ALZEDO, José Bernardo. *Filosofía elemental de la música ó sea la exégesis de las doctrinas conducentes a su mejor inteligencia*. Lima: Imprenta Liberal. 1869. p. 54. La cursiva es del autor.

⁶¹⁸ PEREIRA SALAS, Eugenio. *Historia de la música... op. cit.* p. 115.

⁶¹⁹ CLARO VALDÉS, Samuel. “Música catedralicia...”, *Op. cit.* p. 20.

su viaje, fue él mismo quien propuso a José Zapiola como su reemplazante⁶²⁰, a quien ya había hecho entrega del archivo de música⁶²¹.

José Zapiola (1802-1885) fue una personalidad altamente interesante dentro del contexto del siglo XIX. Participó en diversas iniciativas y se movió sin problemas en numerosos ámbitos, desde la política hasta la religión, influyendo más de lo que quizás hubiera imaginado en la construcción de la historia musical del país⁶²².

José Zapiola fue hijo de madre chilena, Carmen Cortés, y padre argentino, Bonifacio Zapiola, quien nunca lo reconoció. La pobreza de su infancia no le permitió terminar los estudios en la escuela pública, y su formación musical fue más bien autodidacta⁶²³. En su juventud se identificó mayormente con el sector liberal de pensamiento. Participó junto a otros, como Santiago Arcos, Francisco Bilbao, y Eusebio Lillo, en la fundación de la *Sociedad de la Igualdad* en 1850, que impulsó la transformación de la nación hacia una conformada por hombres libres e iguales. En su escuela vespertina José Zapiola impartió las clases de música y baile⁶²⁴. Esto le valió ser enviado al extrañamiento por un breve período a la isla de Chiloé, cuando la Sociedad fue disuelta a los pocos meses de su fundación en 1850⁶²⁵.

En 1839 había creado la que era quizás su obra más conocida, *El Himno de Yungay*, en alusión al triunfo del Ejército Chileno Restaurador sobre la Confederación Perú-Boliviana⁶²⁶.

Al igual que su antecesor, José Zapiola había ingresado en la capilla de la catedral para servir como músico varios años antes de acceder al cargo de maestro. Lo hizo en 1820 como clarinetista “a mérito”, tal como menciona Claro, “apenas un año después de haber iniciado el aprendizaje de ese instrumento en forma autodidacta, según su propia confesión”. José Zapiola perfeccionó sus conocimientos y técnicas en las veladas organizadas por el danés Carlos Drewetcke en su casa. Desde 1822 comenzó a

⁶²⁰ AHAS. FG. Vol. 112. (Solicitudes particulares 1815-1873). Folio 223. 30 de diciembre de 1864. Apéndice Doc. 10.

⁶²¹ ACSC. LAc. Vol. 10. 1863-1866. f. 47[b]. 12 de Enero de 1864.

⁶²² Cf. con VERA, Alejandro. “¿Decadencia o progreso? La música del siglo XVIII y el nacionalismo decimonónico”, *Latin American Music Review*. XXXI/1. 2010. pp. 1-39.

⁶²³ MERINO, Luis. “Isidora Zegers y José Zapiola: convergencias y diferencias en el advenimiento de la modernidad en la sociedad civil del Chile republicano (1810-1855)”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Vol. 15. 2008. p. 54.

⁶²⁴ VERA Alejandro y CABRERA, Valeska. “De la orquesta Catedralicia...”, *Op. cit.* p. 714.

⁶²⁵ GUERRA, Cristián. “José Zapiola como escritor y los inicios de la crítica musical y de la musicografía en Chile”, *RMCh*. LXII/209. 2008. pp 30-31.

⁶²⁶ PEREIRA SALAS, Eugenio. *Los orígenes...* *Op. cit.* pp.109-110.

recibir sueldo por su desempeño en la catedral, y al año siguiente ingresó en la banda del Batallón N°7, como director y profesor⁶²⁷.

Ilustración 14 José Zapiola Cortés⁶²⁸



El viaje que realizó a Buenos Aires en 1824, en la búsqueda de su padre, le significó perder el puesto en la catedral, el que recuperaría recién en 1827. En el intertanto, continuó trabajando en el Batallón N°7 y tocando clarinete en el Teatro Arteaga (en el que aunque con menores conocimientos tocaba violín y se introdujo en la dirección), y participó en los conciertos ofrecidos por la Sociedad Filarmónica, (iniciativa de Carlos Drewetcke e Isidora Zegers), formando parte de su orquesta de 16 músicos que actuaba cada 15 días⁶²⁹.

Muy interesantes resultan los términos por los cuales Zapiola solicitó lo reincorporasen a la capilla musical en 1827⁶³⁰ pues, además de criticar el desempeño y

⁶²⁷ CLARO VALDÉS, Samuel. “José Zapiola, músico de la Catedral de Santiago”, *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*. XLI/88. 1974. p. 221.

⁶²⁸ <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-79375.html> Visitado 4 de agosto de 2015.

⁶²⁹ *Ibidem*. p. 222.

⁶³⁰ Esta carta y su respuesta están transcritas en *Ibidem*. pp. 222-223. “José Zapiola, natural de Santiago de Chile, con el debido respeto ante V. S. digo: que sabiendo lo mal servida que se halla la plaza de primer Clarinete por la poca aptitud e inasistencia del que la sirve, pues las pocas veces que asiste viene en mal estado para desempeñar su obligación. Yo Señor he servido más de dos años a mérito, y otros dos a sueldo: y una diligencia que tuve que hacer a Buenos Aires me privó de esta plaza, la que se halla desempeñada por un extranjero como cuasi todas las demás de dicho coro, sin embargo, de haber hijos del País que podrían desempeñarlas. No se trata Señor de privar a un hombre de su subsistencia; pues es notorio que tiene tres casas que le proporcionan más de 800 pesos anuales y quizá este motivo le hace mirar con indiferencia este destino. Espero la bondad de V. me coloque en la plaza que solicito, previo el informe del Maestro de Capilla y demás inteligentes que V. S. estime conveniente, por tanto, A. V. S. suplico se sirva decretar como llevo pedido por ser justicia.

(Fdo.) José Zapiola.

la conducta del que estaba sirviendo el cargo que él quería, reprochó su calidad de extranjero, que al parecer era una condición común a muchos otros miembros de la capilla, recriminando a las autoridades eclesiásticas el hecho de existir músicos chilenos que podían realizar tan bien o mejor los mismos trabajos. El maestro de capilla de entonces, José Antonio González (ca.1752-1840), apoyó su moción en cuanto a que el clarinetista actual estaba trabajando muy mal pues al tener otros ingresos despreciaba el puesto en la catedral. Pero también, porque González consideraba a Zapiola como el “mejor clarinetista del país”⁶³¹.

Paradójicamente, un año después, el mismo maestro de capilla envió una solicitud de despido para José Zapiola debido a su pésima conducta. El ya anciano González lo acusó de tocar lo que quería y en el momento en que quería, sin dedicarse al clarinete, pues a veces tocaba el violín y otras el contrabajo, “y todo lo hace por burlarse del Maestro de Capilla”. Además, creía que por haber desertado del Batallón N°7, lo irían a buscar en cualquier momento. Sin embargo, Samuel Claro sostiene que continuó trabajando igualmente en la catedral⁶³².

En 1841 José Zapiola viajó junto a José Bernardo Alzedo a Perú, y a su regreso al año siguiente ya formaba parte del ramillete artístico más selecto activo en el Teatro Municipal de Santiago. En 1847 fue nombrado violín primero en la capilla catedralicia. Desde el 12 de enero de 1864 reemplazó a Alzedo en el puesto de maestro de capilla, siendo su primera acción la proposición al cabildo de cantar un *Miserere* de su antecesor. También, entregó un prontuario de canto llano en tres tomos, debiendo preocuparse de la reparación de los tres órganos de la catedral y del Archivo Musical⁶³³. Al asumir dicho cargo se le encargó que vigilara especialmente el cumplimiento de las reglas que la Iglesia Metropolitana había establecido para el canto y la ejecución instrumental en los oficios, haciéndolos cumplir a su vez por todos los músicos y cantores de la capilla⁶³⁴.

José Zapiola no siempre mantuvo buenas relaciones con los sochantres. En una oportunidad uno de ellos llegó a renunciar producto de una queja suya. Claro señala que Zapiola solía protestar “contra la incultura de los sochantres”⁶³⁵, palabras que

⁶³¹ *Ibidem*. p. 224.

⁶³² *Ibidem*. pp. 225, 227.

⁶³³ *Ibidem*. p. 227.

⁶³⁴ PEREIRA SALAS, Eugenio. *Historia de la música... Op. cit.* p. 283.

⁶³⁵ CLARO VALDÉS, Samuel. “José Zapiola...”, *Op. cit.* p. 228.

revisaremos con mayor profundidad en el siguiente apartado para comprender su verdadero alcance.

A diferencia de lo que sucedió en el período de José Bernardo Alzedo, durante el magisterio de José Zapiola no se verificó, al menos en las actas capitulares, que solicitara una orquesta para las solemnidades más importantes del calendario litúrgico. Sí pidió contratar más voces, y en alguna oportunidad llamó la atención del cabildo para que se revisara el órgano grande antes de la función de Fiestas Patrias⁶³⁶. Esta acción, que podríamos considerar tan obvia, marca una diferencia sustancial con su antecesor, pues Zapiola no habría usado el mal estado del órgano como excusa para conseguir el contrato de otros instrumentos. Por el contrario, se anticipó al problema para darle una solución a tiempo. Del mismo modo, se puede entender que el compromiso realizado por los capitulares después de la Semana Santa de 1863 –última con Alzedo-, de no contar más con el gasto de la orquesta en lo sucesivo, estaba siendo cumplido, y que tampoco era un tema que pasara por el maestro de capilla, sino más bien, constituía una decisión tomada.

Según Claro Valdés, la actuación de José Zapiola marcó “la vinculación oficial de la Iglesia con el quehacer artístico ciudadano”⁶³⁷. Esta frase probablemente fuera motivada por los innumerables nexos que Zapiola mantuvo con las diversas instituciones de su tiempo –Catedral, Conservatorio, Ejército, Teatro, etc-, en las que mostró diferentes facetas, ya como organizador, intérprete y/o compositor, y por las que circuló con comodidad formando parte del entramado cultural de la ciudad.

A pesar de su multiplicidad de funciones, Zapiola cumplió su rol como maestro de capilla dentro de los márgenes esperados, ciñéndose a las reglas del juego impuestas por la Iglesia, en tanto continuaba con sus actividades dentro de la sociedad civil. De hecho, entre 1870 y 1872 ejerció como regidor –actual concejal- en la Municipalidad de Santiago.

Su gran diversificación puede explicar el hecho de no haber compuesto tantas obras sacras como su antecesor Alzedo. De su obra religiosa conocida hasta el momento se sabe de cinco himnos de vísperas, un lavatorio para Jueves Santo a capela, y un *Stabat Mater* que se conservan en el Archivo de la Catedral de Santiago. En tanto,

⁶³⁶ ACSC. LAc. Vol. 10. 1863-1866. f. 222. 11 de Septiembre de 1866. “[...] que el Maestro de Capilla ha manifestado q.^e era preciso revisar antes de la funcion del Dieziocho el organo grande, i q.^e tal vez habria quien hiciere esta reparacion i aun la de uno de los organos chicos [...]”. Lo mismo hizo para la misma fiesta del año 1868. ACSC. LAc. Vol. 11 (1866-1874). f. 193. 15 de Septiembre de 1868.

⁶³⁷ CLARO VALDÉS, Samuel. “Música catedralicia...”, *op. cit.* p. 29.

también habría compuesto un *Domine ad adjuvandum me* (1835), un *Requiem* (1837), un *Christus factus est*, un *Invitatorio* y una Misa a tres voces solas, cuyas partituras no se han encontrado o estarían en ubicaciones diferentes a la catedral⁶³⁸.

José Zapiola renunció a su cargo en abril de 1874. Sin embargo, el arzobispo Valdivieso lo persuadió para que solamente pidiera permiso por un período de tiempo de un año:

El Maestro de Capilla, Don José Zapiola había pensado renunciar definitivamente [a] su empleo, mas haciéndole presente los embarazos que podía causar su reemplazo sin estar preparados de antemano para ello, ha limitado su pretension a solicitar una licencia temporal por un año i en ella hemos proveido el decreto siguiente: “Santiago, Abril 21 de 1874. Se concede al Maestro de Capilla de la Iglesia Metropolitana, Don José Zapiola, la separacion temporal, por el término de un año, del antedicho cargo, i se nombra para que lo subrogue al Organista de la misma iglesia Don Tulio Hempel. Oficiese al Venerable Dean i Cabildo para que nombre el Miembro de la Corporacion que debe intervenir en la entrega que quiere hacer el arriba expresado Don José Zapiola del archivo de música, i para que nos informe sobre el sobresueldo que convenga asignar al antedicho Organista por el aumento de trabajo que demanda la suplencia del Maestro de Capilla. El Arzobispo de Santiago⁶³⁹.”

Sin embargo, José Zapiola no regresaría, a pesar de seguir recibiendo el sueldo como maestro de capilla en propiedad. Los capitulares llamaron la atención de Valdivieso sobre esta cuestión al cumplirse dos años desde esta autorización. Valdivieso respondió explicando que no había olvidado que la licencia de Zapiola expiraba en abril de 1875. Sin embargo, señala, en dicha fecha el maestro de capilla había reiterado su intención de renunciar, razón por la que él había decidido esperar un tiempo antes de proceder, pues confiaba en que llegaran “refuerzos” desde Europa, nuevos músicos con los que se había contactado⁶⁴⁰. Pero, tras fallar cada una de las pesquisas y sin tener a la vista mejores expectativas, Valdivieso resolvió aceptar la renuncia de Zapiola en 1876, dejando el cargo en manos de Tulio Eduardo Hempel⁶⁴¹.

Tulio Eduardo Hempel (1813-1892) fue compositor, organista y director de orquesta de origen alemán. Llegó a Chile en 1840⁶⁴². Fue director del Conservatorio Nacional de Música en dos épocas, entre 1855 y 1856⁶⁴³, y 1877 a 1885⁶⁴⁴, cuando ya

⁶³⁸ MERINO, Luis. “Isidora Zegers y José Zapiola...”, *Op. cit.* pp. 70-71.

⁶³⁹ LCR Vol. 11 (1872-1876). N°339, f. 117. 21 de Abril de 1874.

⁶⁴⁰ AHAS. FG. Vol. 415. Oficios del Cabildo Eclesiástico (1872-1883). N°527. 15 de Mayo de 1876.

⁶⁴¹ AHAS. FG. Vol. 415. Oficios del Cabildo Eclesiástico (1872-1883). N°527. 15 de Mayo de 1876.

⁶⁴² CLARO VALDÉS, Samuel. “Música catedralicia...”, *Op. cit.* p. 30.

⁶⁴³ PEREIRA SALAS, Eugenio. *Historia de la música... Op. cit.* p. 95.

ejercía como maestro de capilla de la Catedral. En 1868 había participado en la fundación de la Sociedad Orfeón, que tenía por objetivos propagar y fomentar la música como ciencia y arte, fundar una escuela para músicos y organizar una caja de ahorros para los ejecutantes a fin de levantar una campaña de protección del artista. Otros de sus miembros honorarios fueron Isidora Zegers, Henri Billet, Clorinda Corradi de Pantanelli, Joseph Heine y Ada Heine, todos miembros activos y relevantes del acontecer musical del país. Es destacable que para su primer concierto público el 22 de noviembre de 1868, asistiera el arzobispo de Santiago⁶⁴⁵.

Fue profesor en el Seminario Conciliar de Santiago⁶⁴⁶ y quien reemplazó al organista Henry Howell en la Catedral Metropolitana desde 1860⁶⁴⁷. En 1861 obtuvo el puesto en propiedad tras un concurso en que compitió contra Adolfo Desjardins, quien había sido el primer director del Conservatorio Nacional⁶⁴⁸.

Se destacó ampliamente como empresario de la ópera. En efecto, la Municipalidad de Santiago le dio a su empresa el comodato del Teatro Municipal por el período de tres años, entre abril de 1863 a 1866. El contrato especificaba que la empresa debía funcionar con compañías dramáticas, líricas o de zarzuela por el período de seis meses cada año, y que para introducir compañías de otra naturaleza debía pedir una autorización especial (Art. 13º). En el caso de que la compañía fuese lírica, la municipalidad requirió que la orquesta estuviera formada por: 6 primeros violines, 5 segundos violines, 2 violas, 3 contrabajos, 2 flautas, 4 clarinetes, 1 fagot, 2 trompas, 2 pistones, 3 trombones, 1 oficleide [oficleido], 1 timbal. Y si era de otra naturaleza, la orquesta debía componerse del número de profesores que exigiese el espectáculo, eso sí, estando obligado a incorporar a los alumnos del Conservatorio Nacional de Música que tuviesen las aptitudes necesarias para ello a juicio del intendente, y siempre que su número no excediese de ocho⁶⁴⁹.

⁶⁴⁴ SANDOVAL, Luis. *Reseña histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación. 1849 á 1911*. Santiago de Chile: Imprenta Gutenberg. 1911. p. IX.

⁶⁴⁵ MERINO, Luis. “El surgimiento de la Sociedad Orfeón y el periódico *Las Bellas Artes*. Su contribución al desarrollo de la actividad musical y de la creación musical decimonónica en Chile”, *Neuma*. Vol. 2. 2009. pp. 16-17.

⁶⁴⁶ PEREIRA SALAS, Eugenio. *Biobibliografía musical de Chile desde los orígenes a 1886*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile. 1978. p. 83.

⁶⁴⁷ AHAS. FG. Vol. 414. Oficios del Cabildo Eclesiástico (1859-1871). N°655. 5 de Julio de 1860. Apéndice, Doc. 11.

⁶⁴⁸ CLARO VALDÉS, Samuel. “Música catedralicia...”, *Op. cit.* p. 31.

⁶⁴⁹ ANC. Cabildo & Municipalidad de Santiago (1544-1934). Vol. 197. fs. 84-90. 10 de Abril de 1863. También citado en VERA Alejandro y CABRERA, Valeska. “De la orquesta Catedralicia...”, *Op. cit.* p. 715. Apéndice. Doc. 12.

En la temporada de 1864 el propio maestro Hempel dirigió la orquesta, y el público “recibió con complacencia” a todo el equipo amalgamado tras su director: las sopranos Constanza Manzini e Isabel Martínez de Escalante, la contralto Ida Vitali, la comprimaria Marietta Colombo, el tenor Emigdio Ballerini, José Bertolini, bufo, Pedro d’Antony, bajo, “y los infaltables [Manuel Jesús] Zubicueta y [Ramón] Galarce”, representando una ópera de Giovanni Pacini (1796-1867) titulada *Bondelmonte*, que se efectuó seis veces en Santiago y ocho en Valparaíso⁶⁵⁰. No sabemos si Hempel cumplió su contrato como empresario durante los tres años, pues en 1865 Eugenio Pereira Salas da cuenta de la entrada de otro, Agustín Prieto, para cuya temporada Hempel continuó como director de la orquesta⁶⁵¹.

Ilustración 15 Tulio Eduardo Hempel⁶⁵²



⁶⁵⁰ PEREIRA SALAS, Eugenio. *Historia de la música... Op. cit.* pp. 67-68.

⁶⁵¹ *Ibidem.* p. 69.

⁶⁵² SANDOVAL, Luis. *Reseña histórica... Op. cit.* p. 12.

Siendo maestro de capilla de la catedral de Santiago, Hempel perseveró con su actividad como director de orquesta de la ópera. Sin embargo, en la temporada de 1876 debió dejar un reemplazante por encontrarse enfermo, labor que cayó en Antonio M. Celestino, quien no habría tenido las mismas dotes que el germano⁶⁵³. Pero su afectada salud no le impidió ponerse frente a la orquesta en los conciertos organizados por el Club Musical de Santiago, que había sido creado en 1869, en cuya programación de 1876 dirigió varias veces el *coro de la Esperanza* de Rossini⁶⁵⁴, perteneciente a la obra *La Fede, la Speranza e la Carità*.

Durante el magisterio de Hempel (1874-1882) tampoco hay noticias respecto a la inclusión de la orquesta en las funciones solemnes de Semana Santa o Fiestas patrias, y sí peticiones de presupuesto para aumentar el número de cantores, al igual que sucedió con Zapiola.

Aunque fue al único maestro de capilla al que el cabildo pidió “trabajar composiciones”⁶⁵⁵, sobre su producción musical se conoce poco hasta el momento. Habría compuesto dos Misas de *Gloria*, y una de *Requiem*⁶⁵⁶. A juicio de Samuel Claro, “la formación germana de este compositor y organista parece haberle puesto a cubierto, durante su paso por la capilla de la Catedral, de inmiscuir los campos de la ópera con el de la música religiosa”⁶⁵⁷, probablemente aludiendo a que la disciplina a la que estaría acostumbrado le habría permitido obedecer los preceptos establecidos dentro del espacio católico.

Durante su magisterio las discusiones sobre asuntos relacionados con la liturgia y la música fueron frecuentes en el cabildo. Por ejemplo, en 1874 se cuestionaron si era lícito introducir motetes extraños a la festividad *intra misam*. Uno de los canónigos había estudiado las rúbricas y documentos, y revisado la opinión de la Sagrada Congregación de Ritos para una consulta similar en otra diócesis, tras lo cual señaló que no lo era⁶⁵⁸. Sin embargo, como no tuvieron completa seguridad, elevaron la pregunta al

⁶⁵³ Ibidem. p. 165.

⁶⁵⁴ Ibidem. p. 184.

⁶⁵⁵ ACSC. LAc. Vol. 12. 1874-1880. f. 195. 27 de Junio de 1876. “Se ordenó al Secretario recordase al Maestro de Capilla haberse acordado se trabajasen composiciones para que en el organo se cantasen en el curso del año, en los sabados, la salve del tiempo i no la Salve Regina como se hace hasta ahora sin variacion i tambien que renovase para el próximo año los motetes que se cantan en las estaciones de la procesion del Smo. Sacramento en el dia i octava de corpus”. Es posible que esta solicitud se relacionara más con la adaptación del repertorio que adquirirían que a la composición de obras nuevas.

⁶⁵⁶ PEREIRA SALAS, Eugenio. *Historia de la música... Op. cit.* p. 96.

⁶⁵⁷ CLARO VALDÉS, Samuel. “Música catedralicia...”, *Op. cit.* p. 31.

⁶⁵⁸ ACSC. LAc. Vol. 12. 1874-1880. f. 52. 28 de Julio de 1874.

arzobispo Valdivieso, quien la resolvió citando la opinión de algunos teóricos y de la Sagrada Congregación de Ritos⁶⁵⁹. El texto de Valdivieso denota un profundo conocimiento del tema, que es enfocado principalmente como un asunto litúrgico. Esto nos lleva a disentir de lo que se ha expuesto en cuanto a que el maestro de capilla José Bernardo Alzedo y el organista inglés Henry Howell –“debido a su gran calidad de intérprete” y “por el mismo hecho de ser inglés y extranjero”-, habrían influido en la comprensión de Valdivieso respecto a los criterios estéticos de cómo debía sonar la música religiosa⁶⁶⁰, y que “ciertos criterios musicales de monseñor Valdivieso no hubiesen sido aceptados jamás en vistas posteriores del *Motu Proprio*” como tampoco por las comisiones ulteriores relacionadas a la fiscalización de la música sagrada⁶⁶¹.

Pues bien, aunque efectivamente el maestro de capilla José Bernardo Alzedo propuso una distinción entre *canto eclesiástico* y *música de templo*, señalando para el primero al canto gregoriano, y para el segundo la música que expresara un sentimiento religioso en conformidad del lugar y las palabras, reconociendo los problemas de asociación que este tipo de música podía tener con la de los eventos “profanos”⁶⁶², su proposición nos lleva a pensar que más bien pudo ser que el pensamiento de Alzedo fuera influido por quien fuera su superior por tantos años, Valdivieso, y no al revés, idea que nos parece algo pretenciosa considerando la dificultad que tuvo este maestro para adaptarse a la decisión del arzobispo de usar el órgano en exclusiva como instrumento de la catedral. En el mismo sentido, concordamos con la idea sostenida por Alejandro Vera, en cuanto a que las medidas que adoptó Valdivieso en las décadas de 1840 y 1870 son un antecedente del proceso de reforma⁶⁶³, por tanto, se sitúan dentro suyo y no representan hitos discordantes dentro de la línea de acción de este arzobispo.

Por lo pronto, a la luz de lo revisado, parece más claro que Valdivieso estaba bien situado en su contexto, e informado, como cabría esperar de su rol como obispo y luego arzobispo, de lo que mandaba la Iglesia Católica en términos litúrgico-musicales,

⁶⁵⁹ ACSC. LCR. Vol. 11. 1872-1976. f. 138. N°3559. 4 de Agosto de 1874. Apéndice, Doc. 13.

⁶⁶⁰ IZQUIERDO, José Manuel. *El gran órgano de la catedral...* Op. cit. pp. 147-148.

⁶⁶¹ IZQUIERDO, José Manuel. *El gran órgano de la catedral...* Op. cit. pp. 147-148. Las comisiones fiscalizadoras de la música sacra en Chile serán abordadas en los siguientes capítulos.

⁶⁶² ALZEDO, José Bernardo. *Filosofía elemental de la música...* Op. cit. pp. 50-51.

⁶⁶³ VERA, Alejandro. “En torno a un nuevo corpus...”, Op. cit. p. 18. Cf. con VERA Alejandro y CABRERA, Valeska. “De la orquesta Catedralicia...”, Op. cit. pp. 705-778.

tanto de los documentos e iniciativas papales, los de la Sagrada Congregación de Ritos, o de autores como Pierre Jean Baptiste Herdt⁶⁶⁴.

Todo el conocimiento que Rafael Valdivieso tuvo sobre esta materia, y su visión de los problemas que a ella concernían, lo llevó a moldear su pensamiento en un documento que sería fundamental para el proceso de reforma de la música sacra en la Iglesia Católica chilena. Este fue su *Edicto sobre la música i el canto en las Iglesias* (1873)⁶⁶⁵. Se trató de un documento relevante por cuanto fue el primero escrito por un prelado chileno, dirigido explícitamente a los rectores de las iglesias para mejorar la música sacra en la Iglesia Católica nacional. En él, Valdivieso sintetizó los escritos más importantes emanados desde la Santa Sede, aportando también su visión particular.

Su exposición comienza por situar al objeto –la música sacra– en su contexto: el culto. De esta manera, aclaró desde un principio que la música de la Iglesia Católica no podía mirarse ni juzgarse si no era dentro de su real perspectiva, que era la de formar parte del conjunto de la liturgia. En este sentido, diferenció los que eran cantos sagrados y piadosos, de los “abusos” “que ofenden la santidad del culto”, y a los que había que combatir.

Citando variados autores que a lo largo de la historia de la Iglesia Católica se habían referido al tema, recomendó que se promoviera y generalizara el uso de los cantos sagrados, en especial los mandados por la liturgia. En este punto Valdivieso introdujo una idea fundamental que más tarde sería adoptada por el papa Pío X (1903-1914): la conveniencia de que los fieles cantaran al unísono en el canto popular devoto, que más tarde formó parte de la idea de “participación activa”. Para Valdivieso esto era un asunto “fácil”, pues se trataba de que los fieles respondieran cantando al *Amen, Et cum Spiritu tuo, Gloria tibi Domine, Habemus ad Dominum, y Dignum et justum est*, que hasta ese momento eran respondidos por el coro de los canónigos.

El siguiente pasaje puede aportar una explicación respecto a la visión que tenía Valdivieso en relación al uso de la orquesta:

⁶⁶⁴ Por el año del documento que él cita, es posible que Valdivieso se remitiera a *Sacrae Liturgiae praxis, juxta ritum romanum: in missae* (1870, 5ª ed.) o a *Praxis pontificalis: seu, Caeremonialis episcoporum* (1873).

⁶⁶⁵ BE. Tomo V (1869-1874). 1875. pp. 1205-1214. 25 de Septiembre de 1873. Citado en VERA, Alejandro. “En torno a un nuevo corpus...”, *Op. cit.* p. 19. Cf. con VERA Alejandro y CABRERA, Valeska. “De la orquesta Catedralicia...”, *Op. cit.* pp. 705-778.

Al principio, en las iglesias cristianas solo se escuchaban voces humanas en las divinas alabanzas. Después comenzó a usarse en algunas partes de instrumentos para acompañar las voces de los cantores, i al fin la Iglesia admitió el órgano como único instrumento de la Santa Litúrgia. Pero, como esto no satisficiera a los gustos de algunos, parece continuaron las tentativas de añadir otros instrumentos. Por lo mismo que hai una música profana, que tiene por objeto halagar los sentidos i hasta excitar malas pasiones, la Iglesia ha tenido que luchar contra la tendencia mundana a dar un jiro profano a la música sagrada. Contra esta tendencia alzaban la voz los Santos Padres, i la Iglesia ha dictado saludables estatutos. Los pontífices romanos no han consentido jamas en la introduccion de música instrumental en la Capilla Papal, i a su imitación notables iglesias siguieron su ejemplo. Nuestro Santísimo Padre Benedicto XIV afirma que en la Iglesia de Lion, solo se ha usado de voces humanas en el canto sagrado. De modo que puede mirarse hasta el uso del órgano mas bien como tolerancia que como precepto.

Valdivieso relacionaba el uso de la orquesta con la introducción de música profana en las Iglesias, lo que explicaría en cierta forma su controvertida medida de suprimir a la orquesta permanente de la catedral a pesar de no existir ninguna regla de la Iglesia que indicara tal cosa, y sin siquiera él mismo dictar una ley prohibiendo su participación. Por la mención a los pontífices, no cabe duda que por su condición de ultramontano estuviera más cómodo con la idea de usar solamente voces, y por eso hasta el órgano le parecía un acto de tolerancia, lo que da cuenta de un pensamiento llevado hasta el extremo –quizás- de la exageración.

Más adelante agregó que

Aunque seria de desear que en todas las iglesias del Arzobispado se usase solamente del órgano, como en la Metropolitana i algunas otras que le han imitado, en lo que seguramente se conforman con el espíritu verdadero de nuestra Santa Madre Iglesia, mientras no se provean todas de instrumental adecuado i nos veamos forzados a tolerar el uso de la orquesta, conviene que los Rectores de los templos cuiden mucho de que no se usen otros instrumentos, que aquellos que se reputen ménos profanos, desterrando los que producen sonidos mui agudos i chilladores, contra los cuales no han cesado de clamar los piadosos doctores i Prelados, que recopila el Papa Benedicto XIV en la Encíclica ya citada [Annus qui hunc].

Ciñéndose fielmente al pensamiento de las autoridades de la Iglesia, Valdivieso dio actualidad a un documento emitido por el papa Benedicto XIV hacía más de un siglo atrás, y que había sido generado en un contexto estético y musical diferente al que existía en ese momento. Esta encíclica, al igual que otros textos producidos por la Santa Sede a lo largo del tiempo, fueron tomados muy en cuenta por la curia cuando comenzó el proceso de reforma de la música sacra y se generaron los primeros reglamentos.

En base a éste, Valdivieso planteó el rechazo hacia los instrumentos profanos, especialmente del piano, ya que al identificarse más directamente con el salón, solo serviría para inspirar sentimientos profanos. Este argumento le sirvió también para rechazar el canto de las mujeres, pues según su perspectiva, ellas no aprendían a cantar para officiar en las Iglesias, sino más bien para los salones y el teatro, por lo que no podían disimular este estilo aunque quisieran, y los cantores sacros no debían modular de modo profano o teatral, sino al contrario, sus sonidos debían ser edificantes y piadosos. En este sentido, su pensamiento coincidió con el que había propuesto el fundador del cecilianismo, Franz Xaver Witt, aunque éste arguyó que las mujeres no debían participar en el canto porque no podían tomar órdenes menores ni acceder a la tonsura⁶⁶⁶. La línea argumental de Valdivieso al respecto queda más clara en el siguiente pasaje, que resume una parte sustancial de su pensamiento:

El cántico sagrado no se ha establecido para divertir i entretener sino para enfervorizar i excitar a piedad i devocion, i la solemnizacion de las fiestas debe dirigirse a dar culto a Dios i no a ostentar un aparato teatral de músicos i cantores.

También le parecía un abuso el uso de música militar, pues estaba inspirada en despertar el ardor bélico, y sus instrumentos podían llamarse profanos con toda propiedad.

Aunque lo central de su pensamiento respecto a cómo conducir la reforma de la música sacra en la Iglesia Católica chilena había quedado plasmado en este edicto, hubo un aspecto que no explicitó pero que fue fundamental dentro del proceso, especialmente en la práctica cotidiana dentro de la Catedral Metropolitana de Santiago: su predilección por los compositores e intérpretes europeos, como revisaremos a continuación.

3. 2. 4 Repertorio e intérpretes: el europeísmo de Valdivieso

A lo largo de su episcopado, el arzobispo Rafael Valdivieso propició la adquisición de repertorio en el extranjero, el que estaba destinado específicamente para ser interpretado en la Catedral Metropolitana de Santiago. Los lugares de su preferencia fueron grandes centros europeos, como Francia, Madrid y Roma.

⁶⁶⁶ RUFF, Anthony. *Sacred music and liturgical reform...* Op. cit. p. 97

En la década de 1850 realizó dos importantes encargos a Francia y España por medio de los representantes del gobierno chileno en dichos países. El asunto era, lógicamente, que la llegada del órgano grande y la supresión de la orquesta habían vuelto necesaria la adquisición de música apropiada para la nueva conformación de la capilla⁶⁶⁷. El comisionado en Francia, Francisco Xavier Rosales, detalló en octubre de 1850 una lista de obras que iba a enviar a Chile, entre las que figuraban como los compositores más representados Franz Bühler, Alexandre Choron, Louis Lambillote, Sigismund Neukomm y Georg Joseph Vogler, de los que al menos tres estaban involucrados en los movimientos de restauración del canto llano y la recuperación de la música antigua (Choron, Lambillote y Vogler)⁶⁶⁸. Sin embargo, al parecer no todas las piezas recibidas fueron del agrado del maestro de capilla José Bernardo Alzedo, pues había algunas para advocaciones que no eran propias de la catedral, otras a capela, y las que eran concertadas tenían el coro al unísono. Tampoco fue bien visto que no se adjuntaran himnos de vísperas y música de difuntos, repertorio que habría tenido más que ver con la tradición hispana que la francesa, lo que explicaría su dificultad para hallarlo en París⁶⁶⁹.

Por su parte, las gestiones en Madrid se habrían iniciado en 1851, cuando el encargado de negocios habría solicitado autorización para obtener copias de música desde el Archivo de la Capilla Real, con el objetivo de conseguir las mejores composiciones de autores españoles y así dotar de un buen repertorio a la Iglesia Metropolitana de Santiago. La reina Isabel II dio su autorización a este requerimiento a finales del mes de julio de ese año⁶⁷⁰.

A mediados de 1852, el representante chileno comunicó que su envío al país se haría próximamente, detallando los gastos realizados y una copia de la lista entregada antes por el maestro Alzedo con notas agregadas por Hilarión Eslava, maestro de la Capilla Real de Madrid, en las que exponía los motivos por los que algunas obras no se habían adjuntado. Entre ellos, que algunos salmos de vísperas y motetes no se cantaban en estilo concertado en su capilla, y que algunos himnos como *Pange Lingua gloriosi*,

⁶⁶⁷ VERA, Alejandro. “La importación y recepción de la música sacra en el Chile decimonónico: el caso de la Catedral de Santiago”, *Anales del Instituto de Chile (Estudios)*. XXXII. 2013. p. 87.

⁶⁶⁸ *Ibidem*. p. 88.

⁶⁶⁹ *Ibidem*. p. 90.

⁶⁷⁰ AGP. Fondo de Real Capilla. f. 1115. “Reinado de la Sra. D^a Isabel II Real Capilla 28 de Julio de 1851 Real permiso p. ^a sacar copias de la musica sagrada, al encargado de negocios de la República de Chile”. Apéndice, Doc. 14.

Decora lux aeternitatis y *Defensor alme hispaniae* se cantaban solamente en estilo polifónico renacentista, y no a toda orquesta, como probablemente los habría pedido Alzedo. Las piezas de Semana Santa no se habían mandado tampoco porque no tenían partes para órgano, ya que en la Capilla Real no se podía tocar ese instrumento en esa festividad, y en España no acostumbraban a imprimir las obras con una reducción para órgano.

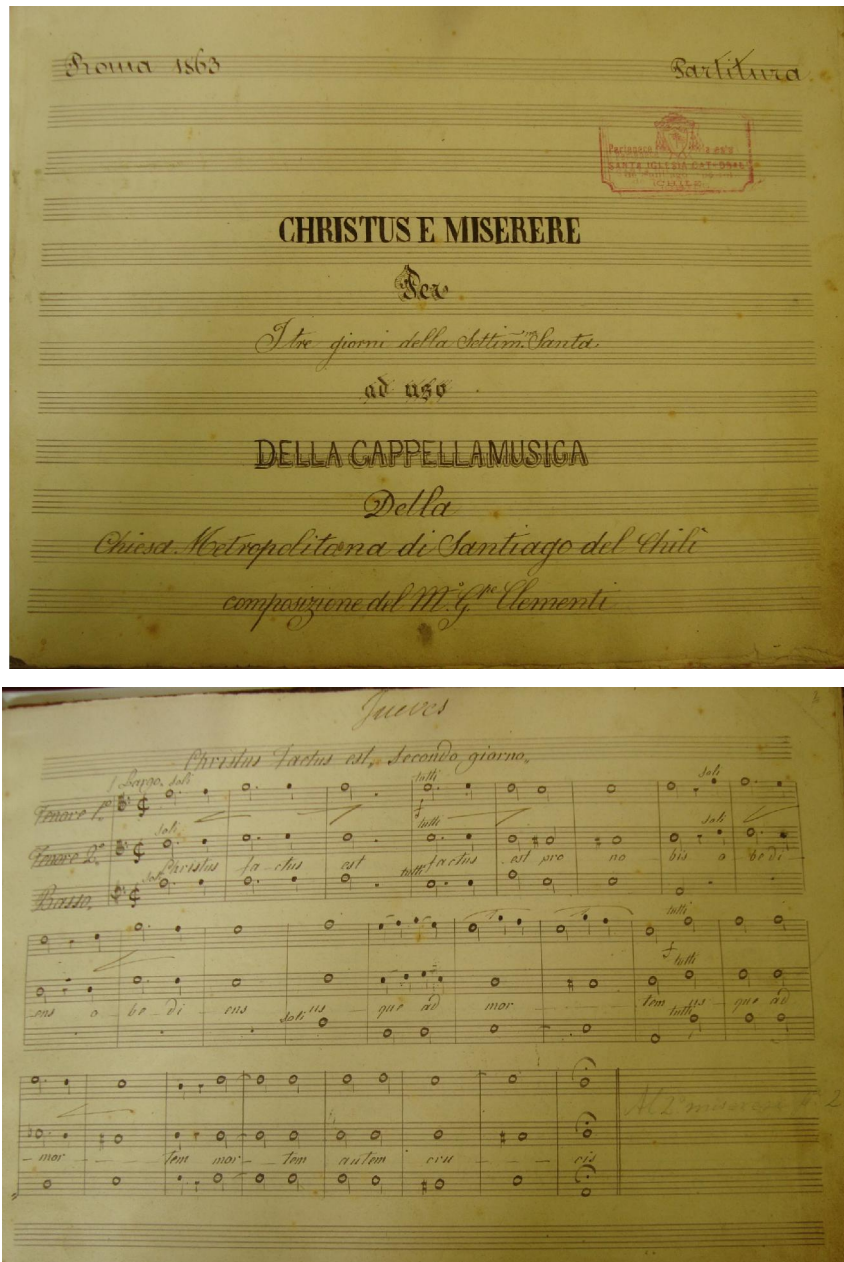
Las composiciones llegaron finalmente a Chile en marzo de 1853, e incluían 38 obras de autores tales como Francisco Andreví, José de Nebra, Mariano Rodríguez de Ledesma e Hilarión Eslava, los que habrían estado en actividad en diferentes épocas. Sin embargo, Alejandro Vera sostiene que éstas probablemente no llegaron a formar parte del repertorio habitual de la catedral, a diferencia de las conseguidas en Francia, que estaban incorporadas al corpus de obras disponibles de la capilla, algunas en un mal estado que podría denotar su uso⁶⁷¹.

En la década de 1860 Valdivieso continuó adquiriendo música en Europa. De hecho, como bien documenta Vera, para la Semana Santa de 1864 –la primera de José Zapiola al mando de la capilla de música-, el arzobispo señaló que para que pudieran efectuarse los oficios con canto y sin acompañamiento de instrumentos, “conforme a la liturgia romana”, recomendaba la composición musical de Giuseppe Clementi⁶⁷², que ya había sido aprobada por el maestro de capilla y para cuya ejecución era necesario contratar a seis cantores más. Este conjunto de obras consideraba nueve lamentaciones para maitines de Semana Santa, tres *misereres*, un *Gloria laus*, y una misa de Viernes Santo fechada en 1860 y realizada por el mismo compositor, a quien se continuó encargando música en los años siguientes (como unas “Entonaciones de los himnos que se cantan en esta catedral puestas en música en Roma por Giuseppe Clementi”, fechadas en 1870)⁶⁷³.

⁶⁷¹ VERA, Alejandro. “La importación y recepción...”, *Op. cit.* pp. 90-93.

⁶⁷² Este compositor, Giuseppe Clementi, es distinto a Muzio Clementi (1752-1832), reconocido por sus obras para piano.

⁶⁷³ *Ibidem.* pp. 99-100.

Ilustración 16 Partitura de Giuseppe Clementi⁶⁷⁴

Es interesante notar que a diferencia de los encargos efectuados en la década de 1850 a Francia y España, en la de 1860, a Italia, la catedral comenzó a contactarse directamente con los compositores, eliminando a los intermediarios⁶⁷⁵. Esto podría entenderse tanto por el hecho de querer separar la acción del Estado en asuntos propios

⁶⁷⁴ ACS. Fondo de Música. Caja 80, Carpeta 1230. Agradezco a Alejandro Vera por permitirme acceder a estas partituras durante su trabajo de recatalogación del Archivo de Música. También, a Carmen Pizarro y María Elena Troncoso, encargadas del Archivo de la Catedral de Santiago, por autorizarme a utilizar estas imágenes.

⁶⁷⁵ VERA, Alejandro. “La importación y recepción...”, *Op. cit.* p. 99.

de la Iglesia, como porque quizás, al tratarse de compositores que ya estaban vinculados al contexto eclesiástico, las gestiones en Roma hubiesen sido más sencillas por remitirse al “círculo” más estrecho y cercano a la Santa Sede de compositores especializados en música para la Iglesia Católica.

El hecho de que Valdivieso solicitara la adquisición de repertorio de autores establecidos en los grandes centros europeos antes mencionados (Madrid, París y Roma), da cuenta que tal vez pensara que solamente allí podría obtener un repertorio que se ajustara verdaderamente a lo que él y la Iglesia Católica requerían en ese momento, al “rito romano”, en concordancia con lo que buscaban tanto el movimiento litúrgico como la reforma de la música sacra.

Pues bien, esta preferencia no se limitó solamente a las obras musicales, sino que también fue extensiva a los músicos. Durante su gobierno eclesiástico Valdivieso manifestó una constante predilección por los intérpretes europeos para la capilla de la catedral -particularmente españoles, aunque también italianos-. En este sentido, fray Lorenzo Betolaza fue su colaborador. Éste, que había asumido la dirección de la capilla por breve tiempo después de la salida de Henry Lanza y antes que la ocupara José Bernardo Alzedo, mantuvo una comunicación fluida con Valdivieso y el cabildo eclesiástico tras instalarse a residir en España, manteniendo entre sus propósitos la búsqueda permanente de músicos que pudieran servir en la catedral.

Uno de los proyectos fundamentales en los que Lorenzo Betolaza estuvo implicado, fue en intentar hallar un organista en España lo suficientemente idóneo para asumir una vez instalado el órgano que se había encargado a Londres. Esta cooperación había sido acordada junto al arzobispo Valdivieso, como lo explicó él mismo al cabildo eclesiástico:

[...] Para el acierto de esta eleccion [de “esperto organista”] pensamos valernos de las diligencias del mismo Señor Caldcleugh conuinadas con las que el religioso mencionado Betolaza que fue empleado en la Santa Yglesia nos ofreció practicar en España antes de hacer su biaje, y las que puede hacer en Italia nuestro Ministro Plenipotenciario ácerca de la Santa Sede á quien los demas ájentes deben quedar subordinados. [...] ⁶⁷⁶.

⁶⁷⁶ ACSC. LCR. Vol. 4. 1844 á 1848. f. 107. 1 de Octubre de 1847.

En efecto, Betolaza comenzó a recomendar músicos en el año 1847, pocos años antes de la llegada del órgano inglés a Santiago⁶⁷⁷. Todas las gestiones debían ser certificadas por el ministro plenipotenciario de Chile ante la Santa Sede, Ramón Luis Irrarrázaval⁶⁷⁸. Como los capitulares sabían de esta gestión al leer la carta con las noticias enviadas por Betolaza (“sin perjuicio de comunicar la noticia a los otros encargados de buscar un profesor en este ramo como lo indica S. Y.”) ofrecieron para el músico encontrado por éste el puesto de segundo organista, mientras que el posible ejecutante inglés tendría el privilegio de acceder al puesto de primero, como se desprende del sueldo más elevado y mayores obligaciones que se le imponían: tocar en todos los días reglamentarios, enseñar a seis discípulos, y ganar 800 pesos anuales. Por supuesto, Valdivieso había pedido que en lo posible este músico fuera religioso⁶⁷⁹, pues tras la experiencia vivida con los contratados en Francia, seguramente preferiría a un sujeto que conociera los usos litúrgicos y se atuviera estrictamente a ellos.

Es necesario precisar que, a diferencia de lo que se ha planteado, Lorenzo Betolaza no fue contratado como organista por el cabildo catedralicio en 1849 en un acto que habría sido efectuado sin la autorización de Valdivieso y que habría provocado que luego quisiera “sacarse de encima al fraile contratado”⁶⁸⁰. Más bien, Valdivieso se encontró en la coyuntura de tener que aceptar forzosamente al organista español que Betolaza le había propuesto ante la imposibilidad de contar con otro. Esto lo llevó a expresar su pesar por tener que conformarse con éste, lamentando no poder contar con otros ejecutantes italianos o ingleses. Por eso también dejó abierta la posibilidad de que si surgía alguna opción de tener otro intérprete procedente de esos países, todavía estuvieran a tiempo de contratarlo debido a que el organista español no había pactado ningún acuerdo con Betolaza⁶⁸¹. Ciertamente Valdivieso no estaba conforme con la elección del fraile, siendo a su recomendado a quien estaba dispuesto a dejar de lado si es que conseguía a otro mejor.

Es posible que el organista español al que aluden fuera Teodoro Ledesma, quien había sido enviado a Chile por Lorenzo Betolaza junto al religioso Santiago Goyescoechea. Éste último había firmado contrato antes de partir hacia América para

⁶⁷⁷ ACSC. CO. Libro 1. f. 43. N° 205. 17 de Diciembre de 1847. Apéndice, Doc. 15.

⁶⁷⁸ IZQUIERDO, José Manuel. *El gran órgano de la catedral...* Op. cit. p. 93.

⁶⁷⁹ Ibidem. pp. 93-94.

⁶⁸⁰ IZQUIERDO, José Manuel. *El gran órgano de la catedral...* Op. cit. pp. 93-94.

⁶⁸¹ AHAS. FG. Cartas del prelado 1849-1850. Vol. 282. f. 12 (19). 1 de Marzo de 1849. Izquierdo cita erróneamente esta fuente como Cartas, v.3:12; 01/03/1849. Apéndice, Doc. 16.

servir como tenor de la capilla de música, mientras que Ledesma se integró al viaje sin contrato, por si se daban las condiciones de ocupar algún cargo⁶⁸².

En tal sentido, fray Lorenzo Betolaza reconoció de antemano que Ledesma no iba a ser la mejor opción para asumir como primer organista una vez instalado el “gran órgano”, por lo que solamente lo recomendó como ayudante de organista, señalando que continuaría en la búsqueda de alguien que pudiera satisfacer el cargo en toda su complejidad.

En febrero de 1849 se anunció la llegada de estos nuevos músicos⁶⁸³. Teodoro Ledesma fue nombrado segundo organista interino, aunque permaneció muy poco tiempo: a la semana siguiente a su arribo el cabildo eclesiástico aceptó su renuncia, la que solicitó debido a la baja dotación económica que le habían asignado y porque la asistencia al templo le quitaba tiempo para dedicarse a su trabajo como profesor de canto y piano⁶⁸⁴. Teodoro Ledesma era seglar, por lo que ciertamente su intención de viajar a Chile se originó en su deseo de conseguir un empleo, quizás sin importarle el ámbito, fuese religioso o civil.

En cambio, su compañero de viaje, el sacerdote Santiago Goyescochea, permaneció varios años como tenor, renunciando a su plaza en 1855 debido a que planeaba volver a su país. Esto motivó al cabildo eclesiástico a pedir a Valdivieso contratar en Europa a otro músico que pudiera servir en dicho puesto. Para entonces, fray Lorenzo Betolaza ya había sugerido a un cantor de nombre Santiago Landeta, que residía también en Bilbao y estaba dispuesto a viajar a Chile. Los capitulares solicitaron a Valdivieso que actuara tal como lo había hecho en el caso de Goyescochea, es decir, dándole poder a Betolaza para que realizara el contrato. También, le pidieron que escribiese a dicho fraile informándole de este acuerdo, carta que el propio Goyescochea se ofreció a entregar a su regreso a Bilbao⁶⁸⁵. El contrato con Landeta se habría concretado a fines del año 1855⁶⁸⁶ por lo que los capitulares comunicaron haber recibido el documento y estar a la espera del susodicho cantor a principios del año 1856. Todo el trámite fue realizado por el predicho Lorenzo Betolaza⁶⁸⁷. Un aspecto

⁶⁸² AHAS. FG. Cartas al Sr. Arzobispo 1848-1850. N°18. 21 de marzo de 1848. Apéndice, Doc. 17.

⁶⁸³ ACSC. LAc. Vol. 8. 1848-1853. f. 13v. 6 de Febrero de 1849.

⁶⁸⁴ ACSC. LAc. Vol. 8. 1848-1853. f. 14. 13 de Febrero de 1849.

⁶⁸⁵ ACSC. Oficios despachados. Vol. 4. 1852-1862. fs. 30v-31. N° 481. 23 de Mayo de 1855.

⁶⁸⁶ ACSC. LCR Vol. 7 (1854-1858). f. 63. 16 de Junio de 1855. Apéndice, Doc. 18.

⁶⁸⁷ ACSC. Oficios despachados. Vol. 4. 1852-1862. fs. 45-45v. N° 501. 8 de Enero de 1856. Eugenio Pereira Salas señala que la contratación de Santiago Landeta (o Landaeta, como él dice), habría sido propiciada por el maestro de capilla José Bernardo Alzedo, aunque las fuentes indican que más bien se

interesante es que los capitulares concedieron a Santiago Goyescoechea una especie de “carta de recomendación” para el regreso a su país, lo que nos permite conocer mínimamente el perfil de los cantores que eran bien evaluados en la catedral. En ella destacaron su “buena comportación” y el exacto cumplimiento de sus deberes como atributos remarcables⁶⁸⁸, aspectos a los que se sumaba el que fuera sacerdote y, quizás, su condición de español. Había una cierta tendencia a suponer que los músicos extranjeros y consagrados a la Iglesia podían servir mejor los puestos en la capilla de música.

Pero de esta idea también es posible desprender otra cuestión sumamente relevante. De cierta manera, todo parecía indicar que en la Iglesia Católica chilena no había ni religiosos ni sacerdotes con la preparación suficiente para asumir cargos relacionados con la música, y probablemente ni siquiera laicos, quienes partían un punto atrasados por no conocer necesariamente los usos litúrgicos. Esto tornaría todavía más importante la labor de Lorenzo Betolaza en España, y explicaría en cierta medida por qué fueron José Bernardo Alzedo, José Zapiola y Tulio Eduardo Hempel quienes encabezaron la capilla musical durante el período del arzobispo Valdivieso, debido a su condición de músicos “de profesión”.

De este modo, una de las razones que se configura para explicar la preferencia por dichos intérpretes habría sido la aparente falta de personal cualificado en un sentido amplio (litúrgico y musical). Esto facilitaría entender el que, aunque los tres se destacaron como animadores de la vida social y cultural del país ejecutando los géneros musicales que la Iglesia Católica quería alejar de sus templos, pudieran haber sido valorados en la catedral en cuanto conocedores de su oficio desde el punto de vista estrictamente musical, pues se trataba, sin duda, de músicos excelentes, que se presentaban como lo mejor con que se podía contar.

Esto no significa que el arzobispo Valdivieso abandonara el aspecto litúrgico en el servicio de la música al admitir a dichos maestros, sino al contrario, tuvo estrategias para suplir sus carencias en este sentido, como veremos. No obstante, de haber tenido la opción, muy probablemente habría escogido a directores para la capilla que se

trató de una de las actuaciones de fray Lorenzo Betolaza. También agrega que Landeta era discípulo del maestro Nicolás Ledesma, y que poseía una “garganta privilegiada” que le permitía subir con facilidad hasta el re agudo. PEREIRA SALAS, Eugenio. *Historia de la música... Op. cit.* p. 283.

⁶⁸⁸ ACSC. Oficios despachados. Vol. 4. 1852-1862. fs. 45-45v. N° 501. 8 de Enero de 1856.

manejaran con el mismo grado de perfección en las dos materias, la litúrgica y la musical.

Ya revisamos que para la elección de Alzedo él no había sido la primera opción, ni la segunda, ni siquiera la tercera, sino que vino tras las tentativas para dar el puesto al tenor Rafael González, al sochantre José Miguel Mendoza⁶⁸⁹ y luego al segundo sochantre fray Lorenzo Betolaza. El primero aportó líneas respecto a las motivaciones que le movieron a rechazar el cargo que le ofrecían “en razón a que mis muchas ocupaciones no me permitirían desempeñar cual conviene dicho cargo, que de otro modo o a poder desentenderme de aquella aceptaría muy gustoso”⁶⁹⁰. Probablemente González, siendo cantor y organista, debía acudir a servir a una o varias otras iglesias, lo que refuerza la teoría de la falta de personal capacitado en todo su amplio significado. El mismo cabildo eclesiástico declaró esta idea cuando Betolaza renunció también al cargo:

El Señor Chantre a dado cuenta que el 2º (Subchantre) organista de la Yglesia Frai Lorenzo Betolasa a quien se había encargado el cuidado y arreglo provisional de la musica se retira del servicio de la Ygl^a el veinte del corriente, por cuyo motivo no habra quien dirija lo mas necesario en las Misas a punto, especialmente en el proximo octavario de la Purisima Concepcion. No existiendo en la actualidad en la Capilla ningun Profesor que pueda remplazar al mencionado Betolasa, el Cabildo según lo informado por el Sr. Chantre a creido necesario hacerlo presente a S. Y. para que si lo tiene por conveniente se digne nombre una persona que haga interin.^{te} las veces de Maestro de Capilla, y de quien pueda valerse el Chantre y el Cabildo para tomar aquellas medidas provisorias en las fiestas solemnes de la Yglesia según lo mandado por S. Y. en oficio 19 del ultimo octubre fijandole entonces la renta q.^e deba gosar⁶⁹¹.

Los capitulares circuscribieron su análisis a los músicos de la capilla, tras lo cual no encontraron a nadie capacitado para asumir. En esas condiciones, y recomendado por el chantre, llegó al cargo José Bernardo Alzedo.

En el caso de José Zapiola, su llegada a este puesto se vio facilitada por la recomendación personal de su antecesor, quien se suponía que tras su viaje a Perú por seis meses volvería a retomar su cargo. Al no retornar Alzedo, y habiendo tenido varios meses Zapiola para demostrar su eficiencia, fue confirmado con el beneplácito del arzobispo Valdivieso, quien se manifestó “plenamente satisfecho” por sus aptitudes⁶⁹².

⁶⁸⁹ CLARO VALDÉS, Samuel. “Música catedralicia...”, *Op. cit.* p. 17

⁶⁹⁰ ACSC. LCR. Vol. 4. 1844 á 1848. Folio 73. 30 de Septiembre de 1846.

⁶⁹¹ ACSC. CO. Libro 1. f. 34. N°87. 7 de Noviembre de 1846. Citado parcialmente en IZQUIERDO, José Manuel. *El gran órgano de la catedral...* *Op. cit.* pp. 66-67.

⁶⁹² ACSC. LCR. Vol. 9. 1863-1866. Folio 51. 11 de Enero de 1864.

En el caso del nombramiento de Tulio Eduardo Hempel la falta de personal fue más evidente. El propio arzobispo reconoció a través de una carta al cabildo catedralicio que se demoró más de la cuenta en aceptar la renuncia de Zapiola por estar esperando la llegada de unos músicos españoles y un italiano que finalmente no se produjo. Declaró, a su vez, que esperaba nombrar a otro organista, un músico con experiencia y conocimiento en liturgia y, ojalá, un sacerdote europeo, en tanto Hempel pasaba a ocupar el cargo de maestro⁶⁹³. Y aunque en el caso de este músico alemán no se trataba tampoco de un eclesiástico, la garantía para Valdivieso estaría en los largos años que ya había servido como organista en la capilla, desde 1860, que le permitirían conocer y manejar las obligaciones del conjunto. Por lo demás, desde 1865 había comenzado a trabajar como primer sochantre de la Catedral Metropolitana un sacerdote español – sobre quien nos referiremos en el siguiente apartado- que tenía amplio conocimiento de los usos litúrgicos, por lo que su presencia también puede haber dado tranquilidad a Valdivieso en ese sentido.

Otra teoría que puede ayudar a explicar el por qué de estos músicos civiles como maestros de capilla de la Catedral Metropolitana es la fuerte injerencia que tuvo el Estado –patronato- sobre la Iglesia Católica, cuestión que había sido muy evidente en la contratación de los músicos en Francia en 1839 que, como vimos, fue un trámite que pasó completamente por el gobierno, y contó con el apoyo de personalidades como Isidora Zegers.

Ciertamente, más allá de la influencia ideológico-cultural, el Estado intervenía en un aspecto todavía más fundamental para la capilla, pues era el encargado de pagar los sueldos de sus empleados. Por esto, tener a músicos relevantes del quehacer musical chileno a cargo de esta pequeña institución (la capilla) podía tener sus réditos, al establecer un vínculo más visible de ella con quienes aportaban a su mantenimiento, haciendo un pequeño guiño hacia la sociedad civil mientras intentaban no transigir las reglas eclesiásticas vigentes para la música en la Iglesia.

El arzobispo Rafael Valdivieso parecía estar al tanto de esto, y en cierta manera jugó con esta idea, como lo expresa en una carta enviada al ministro del culto en 1875 a raíz de la negativa del gobierno a pagar el 25% del reajuste a los empleados de la capilla:

⁶⁹³ AHAS. FG. Vol. 415. Oficios del Cabildo Eclesiástico (1872-1883). N°527. 15 de Mayo de 1876. Apéndice, Doc. 20.

[...] Lo que interesa a la Yglesia es que no se deje sin música las funciones que en ella se celebran porque esto no solamente sería en desdoro del culto, sino que produciría un verdadero escandalo. Y si no pagan los sueldos a los empleados tampoco tiene la Yglesia derecho para exigirles que sirvan devalde. [...]⁶⁹⁴

Valdivieso señala que si el Ministerio no pagaba los sueldos esto iría en detrimento del culto en primer lugar, pero añadió de inmediato, casi como una amenaza, que la falta de música en la Iglesia sería motivo de escándalo, porque los fieles, miembros de la sociedad de Santiago, sabrían que este ramo corría por parte del gobierno, y de ahí su cuota de responsabilidad.

Un punto muy importante dentro de este alegato fue agregado por los propios músicos afectados, quienes señalaron que:

[...] Creemos Exmo Sor., encontrarnos en el mismo caso de los empleados del Instituto Nacional a quienes se les abona el 25p [...] aunque sus sueldos estan consultados en el presupuesto, como los nuestros, en una sola partida. Se dirá que éstos son nombrados por el Supremo Gobierno, i nosotros por la autoridad eclesiástica; pero nuestros nombramientos son en virtud de las leyes del Estado, lo mismo que muchos empleados que, como nosotros, obtienen su nombramiento de sus respectivos jefes; i sin embargo, no por esta circunstancia se les niega la gratificacion del 25p⁶⁹⁵.

La injerencia del gobierno en materias religiosas alcanzó temas más domésticos, como cuando en una oportunidad el arzobispo Valdivieso ofreció al ministro del culto sustituir la misa por el canto de un *Te Deum* para el dieciocho de septiembre de 1877, que se realizaría “a la hora que S. E. designe”⁶⁹⁶.

Estos pequeños ejemplos demuestran que, a pesar de que en el plano ideológico Valdivieso animó una batalla contra el regalismo que mantuvo durante todo su gobierno eclesiástico, en otro aspecto, el económico, aceptaba y exigía el aporte del estamento civil, ya fuera para no perjudicar al culto, para no producir una mala impresión dentro de la sociedad que asistía a las funciones de la Iglesia, o porque los empleados de la capilla obedecían para estos efectos las leyes civiles. Esto se mantuvo hasta los últimos años de vida del arzobispo, por lo que no es extraño pensar que en base a esto, para no

⁶⁹⁴ ANC. Ministerio de Justicia Vol. 601. N° 3645. fs. 309-310v. 5 de Marzo de 1875.

⁶⁹⁵ ANC. Ministerio de Justicia Vol. 601. fs. 312-312v. [Marzo de 1875]. Los firmantes de esta carta fueron Tulio Eduardo Hempel, en primer lugar, Manuel Jesús Zubicueta, Ramón Galarce, Juan Andrés Becerra, Francisco Solano y Valderrama, Miguel Carrasco, Cayetano Ricci, Estanislao Chacón, los seises y Antonio Silva (estos tres últimos representados por Zubicueta y Hempel).

⁶⁹⁶ ANC. Ministerio de Justicia Vol. 601. N° 4123. f. 419. 4 de Septiembre de 1877.

perder los beneficios que tributaba el Estado, se concediera mantener en la capilla a músicos reputados dentro del contexto de la ciudad, incluyendo a los más destacados, activos y polifacéticos de la época: José Bernardo Alzedo, José Zapiola y Tulio Eduardo Hempel.

Recordemos que Valdivieso hizo el juramento civil tras ser consagrado como arzobispo -prometiendo reconocer el patronato y el *exequátur*-, porque para él era más importante estar al mando de la arquidiócesis con prontitud y así poner en marcha cuanto antes su plan organizador y reformador de la Iglesia Católica en Chile⁶⁹⁷. Esta misma actitud podría explicar su tolerancia hacia los maestros antes mencionados, pues quizás le aseguraban en cierta forma seguir recibiendo el presupuesto que le servía para mantener en un buen nivel lo que era su preocupación principal: el culto.

Todas las ideas anteriores se han propuesto sin desconocer que Rafael Valdivieso probablemente aceptó a estos músicos también –o en primer lugar- por su excelencia profesional, previendo la manera de complementar su rendimiento a través del desempeño de otro empleado de la capilla: el sochantre. En este sentido destacaría en la práctica musical de la Catedral Metropolitana de la segunda mitad del siglo XIX uno de los músicos-sacerdotes contratados por fray Lorenzo Betolaza en España: Manuel Arrieta.

3. 3 El sochantre Manuel Arrieta y su rol dentro del proyecto reformador de la música del arzobispo Valdivieso (1865-1882)

Como ya hemos visto, para el arzobispo Rafael Valdivieso la corrección en la música sacra era un asunto preponderante, por lo que promovió que ésta se diferenciase de la de los espacios “profanos”. Por ello tomó medidas severas, como reemplazar a la orquesta estable de la catedral por un órgano, y velar porque el repertorio que se adquiriese para la Catedral Metropolitana estuviera de acuerdo con las normas que la Iglesia Católica había establecido para él a través de su compra en los centros católicos más importantes de Europa.

Dentro de sus aspiraciones también estuvo permanentemente presente su deseo por contar con músicos extranjeros, especialmente españoles, que a su vez estuviesen consagrados. Fue en este contexto en que surgió la posibilidad de contratar a un joven

⁶⁹⁷ ARTEAGA, José. *Gobierno como electo...Op. cit.* pp. 17, 19, 29.

presbítero español que podía colaborar en la parte musical. Se trataba de Manuel Arrieta Aspe, quien fue contratado por la Catedral Metropolitana de Santiago para servir como primer sochantre entre los años 1865 y 1882, y que llegó a servir en el puesto de maestro de capilla entre 1882 y 1894. A este sacerdote dedicaremos este apartado.

El interés por estudiar a Manuel Arrieta se basa fundamentalmente en tres razones: el interesante rol que cumplió dentro del proyecto de reforma de la música sacra iniciado por el arzobispo Valdivieso; la poca información contenida en la historiografía musical chilena tradicional relativa a este período en general, y sobre este personaje en particular; y la constatación en ésta de datos contrapuestos, que generan la necesidad de una revisión.

En el ámbito de los estudios tradicionales a los que aludimos, uno de los investigadores que se refirió a Manuel Arrieta fue el historiador Eugenio Pereira Salas, a quien debemos las pocas referencias disponibles hasta este momento: su nacionalidad española, su condición de sacerdote y músico “de profesión”, y su doble ocupación como cura foráneo y sochantre. Lo describió como un “conocedor de la liturgia”, lo que a primera vista puede parecer un dato nimio pero que, como veremos más adelante, pudo tener variadas implicaciones en la actividad musical catedralicia durante su período. Sobre su rendimiento, advierte que “sirvió con fidelidad el cargo”, y respecto a sus condiciones, que estaba “dotado de una pasable voz de barítono”⁶⁹⁸.

La fuente que cita Pereira Salas es el *Diccionario biográfico del clero secular de Chile 1535-1918*⁶⁹⁹, en el que también se da cuenta que Arrieta había llegado al país en 1865 asumiendo como primera función la sochantría en la capilla de la Catedral de Santiago. A partir del año siguiente se habría desempeñado como capellán y teniente cura en diversos lugares, para retornar a su puesto original de sochantre en 1868 hasta 1874, cuando volvió a dejarlo para trabajar como cura coadjunto. Habría vuelto por tercera vez a la capilla en 1875, siendo nombrado maestro en 1882, donde permaneció hasta 1894. Prieto del Río afirma que Manuel Arrieta habría renunciado a la capilla de la Catedral de Santiago motivado por sus problemas de salud, lo cual no es exacto, aunque este punto lo discutiremos más adelante. Tras abandonar esta función, Arrieta se habría dedicado a una capellanía en el Lazareto de San José. En 1897 regresó a España, falleciendo a los pocos meses.

⁶⁹⁸ PEREIRA SALAS, Eugenio. *Historia de la música... op. cit.* p. 284.

⁶⁹⁹ PRIETO DEL RÍO, Luis. *Diccionario biográfico del clero secular de Chile 1535-1918*. Santiago de Chile: Imprenta Chile. 1928. p. 57.

Samuel Claro Valdés aportó más antecedentes al señalar que habría sido la renuncia de Tulio Eduardo Hempel –el maestro de capilla antecesor- la que habría forzado al cabildo a nombrar en su lugar a este sacerdote español “cuyos conocimientos musicales eran apenas compatibles con el cargo, personificando la decadencia que había alcanzado por entonces la música de Iglesia”. Manuel Arrieta fue calificado por Claro como incompetente, basando su salida de la capilla en sus problemas con el alcohol⁷⁰⁰.

Las versiones contrapuestas de las fuentes respecto a un personaje del que se tenía tan poco conocimiento hasta ahora, nos llevó a plantear la necesidad de averiguar algo más sobre la vida y obra de Manuel Arrieta, y de este modo, intentar desvelar la verdad sobre los antecedentes, que en este contexto resultan claves para el período estudiado. ¿Por qué sucedió a Tulio Eduardo Hempel en 1882, y por qué renunció a la capilla en 1894? ¿Tenía conocimientos musicales? ¿Cuál fue su aportación a la práctica musical catedralicia chilena? ¿Se relacionó con la reforma de la música sacra?. Intentaremos resolver algunas de estas interrogantes, o al menos dar mayores referencias que permitan un análisis más exhaustivo de su figura.

3. 3. 1 Manuel Arrieta Aspe. Datos generales

Manuel Arrieta Aspe nació el 30 de abril de 1833 en la localidad de Otxandio, en el País Vasco, al norte de España. Sus padres fueron Matheo Arrieta Sarría y Juana Aspe Beistegui. Fue bautizado en la parroquia Santa Marina, situada a pocos metros de su casa en su pueblo natal⁷⁰¹. Siendo todavía muy joven, a los 16 años, se trasladó a Vitoria para estudiar latinidad (1849 y 1851), que posteriormente complementó con estudios de teología moral, dos años en Palencia y otros dos en Zamora⁷⁰².

A los diecinueve años de edad se estableció en la ciudad de Santander, donde además de trabajar en la capilla de música de la catedral como salmista y bajo⁷⁰³, enseñó canto llano en el Seminario Diocesano, posiblemente el que hoy es conocido como Seminario de Monte Corbán, que por entonces acababa de ser inaugurado en 1852.

⁷⁰⁰ CLARO VALDÉS, Samuel. “Música catedralicia...”, *Op. cit.* pp. 8, 31.

⁷⁰¹ AHEB, Bautismos-Registros Originales, 1824-1850, signatura 2846/001-01. f. 105 vº.

⁷⁰² Fundación Sancho el Sabio, “Relación de méritos del sochantre don Manuel de Arrieta y Aspe, presbítero beneficiado de la Sta. Iglesia Catedral de Vitoria, según aparece en los testimoniales que se insertan a continuación”. Vitoria. 19 de septiembre de 1864.

⁷⁰³ *Ibidem*.

Aunque en 1941 un incendio de grandes proporciones destruyó la mayor parte de la documentación del período, el Archivo Histórico Diocesano de Santander conserva en las actas del Cabildo Eclesiástico algunos datos relativos al paso de Arrieta por dicha ciudad. Ellas nos dejan saber que ya estaba trabajando en esa catedral a fines de 1852, pues en el mes de diciembre de ese año envió una nota al cabildo solicitando un aumento de sueldo⁷⁰⁴. Cuatro días después, éste autorizó dicho aumento de tres a cinco reales diarios, provenientes de los fondos de fábrica. Resulta llamativo que en menos de un mes, el 7 de enero de 1853, las actas recogieran una queja del obispo relativa a su total ignorancia sobre la incorporación de este refuerzo para la capilla, señalando que “habiendo admitido en la Ygl.^a un muchacho p.^a ayudar en el Salmo, y otro Tiple p.^a Coro, no se le había dado conocim.^{to}, para su admision segun le correspondia por el Art.º 14 del Concordato”, ofensa que el cabildo se comprometió a resarcir en el futuro⁷⁰⁵. El obispo se refiere a Arrieta como “un muchacho”, debido a que en esos años no contaba con más de veinte años de edad.

A pesar de su juventud, por estos años Manuel Arrieta debe haber ostentado cierto conocimiento en materia musical, lo que le permitió ser admitido no solamente como auxiliar de bajo en la capilla catedralicia, sino también como profesor de canto llano en el Seminario durante el curso 1853-1854. Empero, atendiendo a que ésta puede ser una conclusión apresurada, también es bueno agregar que existe un indicio –muy menor, por cierto- en cuanto a que podría haber contado con alguna ayuda para conseguir estos trabajos, debido a que uno de los capellanes, José de Eguiz, era también otxandiano⁷⁰⁶. Puede haber sucedido que, conociendo a la familia Arrieta Aspe y a Manuel desde pequeño, le recomendara, facilitando de alguna forma su inserción.

El fallecimiento del vice-sochantre de la Catedral de Palencia, el presbítero Francisco Romo, dejó vacante esta plaza en el mes de mayo de 1854⁷⁰⁷. El primero de junio del mismo año, se resolvió proveerla mediante oposición, a la que se admitiría a eclesiásticos y legos que reuniesen las condiciones detalladas en el edicto publicado a tal efecto, teniendo preferencia los candidatos que pudiesen cantar el bajo en la capilla de música⁷⁰⁸.

⁷⁰⁴ AHDS. Actas del Cabildo Eclesiástico. 1852. f 62v. Apéndice, Doc. 21.

⁷⁰⁵ AHDS. Actas del Cabildo Eclesiástico. 1852. f 69.

⁷⁰⁶ AHDS. Actas del Cabildo Eclesiástico. 1852. f 53v-54.

⁷⁰⁷ ACP. Actas Capitulares, 1854. f. 48, N°242.

⁷⁰⁸ ACP. Actas Capitulares, 1854. f. 49-49v, N°250.

Ilustración 17 Edicto para la provisión de la plaza de Vice-Sochantre en la Catedral de Palencia, en el año 1854⁷⁰⁹



⁷⁰⁹ ACP. Edicto para la provision de la plaza de Vice-Sochantre de la Catedral de Palencia con término de treinta días que concluyen el dia diez y seis de Julio. 16/06/1854. Apéndice. Doc. 23.

La solicitud detallaba que los candidatos no debían superar los cuarenta años de edad, y su voz debía tener una extensión desde la nota Sol grave hasta la nota Re aguda. Además, debían tener conocimientos que le permitiesen regir el coro.

La comisión para evaluar a los candidatos quedó constituida por cuatro personas: el organista, Ermida; el sochantre, Canseco; el maestro de capilla, García; y el tenor, Tereso⁷¹⁰. La revisión de uno de los votos, del tenor Tomás Tereso, aporta interesantes datos:

Censura de los S.^{es} opositores, ala plaza de Vicesochantre de esta S.^{ta} Yg.^a

D.ⁿ Manuel Arrieta, y D.ⁿ Manuel Yáñez, por su buena voz, y buen desempeño, en el Canto Llano, Canto figurado, y musica, merecen el primer lugar: Los cuatro opositores restantes, quedan aprobados, y en segundo lugar.

Palencia, y Julio 20 de 1854. Tomas Tereso⁷¹¹.

Por Tereso, sabemos que los candidatos que se presentaron a las pruebas fueron seis, y que entre ellos Manuel Arrieta y su compañero Manuel Yáñez destacaron tanto por su voz como por sus conocimientos y dominio del canto llano y figurado. En el recuento final de votos Manuel Arrieta obtuvo 10, mientras que Manuel Yáñez, uno, y hubo uno nulo. Con esto, a Arrieta se le adjudicó la plaza de Vice-Sochantre⁷¹².

Las cosas no debieron ser fáciles para Arrieta durante su permanencia en Palencia, principalmente porque el Cabildo tenía cierta dificultad para pagar a tiempo los sueldos, lo que le habría ocasionado importantes problemas económicos. En abril del año 1855 escribía al cabildo explicando que, debido a que la fábrica no le pagaba desde hacía cinco meses, había decidido volver a Otxandio a la casa paterna, para restablecer su salud, continuar sus estudios de gramática y moral y, sobre todo, “cubrir sus necesidades mas perentorias”⁷¹³.

Esta debe haber sido una de las razones por las que decidió buscar trabajo en otro lugar. Dos meses después, comunicó al cabildo de Palencia su deseo de opositar para el cargo de sochantre en la Catedral de Burgos, requiriendo el permiso para ir, y las

⁷¹⁰ ACP. Actas Capitulares, 1854. f. 60, N°311.

⁷¹¹ ACP. Otros documentos capitulares.1854. s/f. *Censura de los S.^{es} opositores, ala plaza de Vice-Sochantre de esta S.^{ta} Y.^a*

⁷¹² LÓPEZ-CALO, José. *La música en la Catedral de Palencia*. Palencia: Institución “Tello Téllez de Meneses”. 1980. p. 442.

⁷¹³ ACP. Otros documentos capitulares. 1855. [Carta de Manuel Arrieta al Cabildo de Palencia, solicitando permiso para ir a su pueblo, Otxandio, por seis a ocho meses].

credenciales que garantizaran que él había cumplido bien su trabajo allí⁷¹⁴. El cabildo de Palencia accedió a las peticiones de Manuel Arrieta, por lo que él pudo acudir a Burgos a la oposición.

La selección en la catedral de Burgos se realizó los días 17 y 18 de junio de 1855, y fueron examinadores el maestro de capilla, el sochantre jubilado y un cantor. Los aspirantes fueron cuatro: Dámaso Barreira, cantor de la primada de Toledo, Manuel Arrieta, clérigo de prima y vicesochantre de la catedral de Palencia, Gumersindo Conde, salmista en Málaga, y José Manuel Irureta Goyena, cuya ocupación anterior no conocemos. El veredicto fue favorable de forma unánime a Gumersindo Conde, por tratarse de quien el tribunal consideró que reunía el mayor mérito tanto en calidad de la voz como en suficiencia. Sin embargo, Manuel Arrieta se ubicó en segundo lugar, destacándose que, aunque su voz fue juzgada de poco cuerpo, igualaba a Conde en suficiencia. El tercer lugar lo ocupó Dámaso Barreira, con voz regular y corto en suficiencia, y en último lugar, Irureta Goyena, que no podía ser comparado con ninguno de los tres anteriores ni en voz ni suficiencia⁷¹⁵. Aunque en esta ocasión la voz de Arrieta fue calificada de menor calidad en relación al otro participante, esta era una condición que bien podía mejorar con el tiempo, pues al momento de presentarse a esta oposición solo contaba con 22 años de edad. Lo importante es que demostró la misma suficiencia que el candidato que obtuvo la plaza.

Manuel Arrieta se mantuvo como vice-sochantre de la catedral de Palencia hasta 1856. Ese año, se presentó a otra oposición, en la catedral de Zamora, para optar al puesto de sochantre. Junto a él concursaron otros tres candidatos: Pablo Martínez, salmista de la catedral de Salamanca; Antonio Salazar, sochantre y salmista de la Iglesia de San Isidro, de la ciudad de León⁷¹⁶; y Bernardo Pazos, subchantre de la catedral de Oviedo⁷¹⁷. El 20 de junio de dicho año se definió el ganador. De los catorce votos escrutados por el cabildo, Manuel Arrieta fue quien logró la mitad más uno, quedando, por tanto, elegido⁷¹⁸. El informe que elaboró el Cabildo para enviar al Arzobispo dice:

⁷¹⁴ ACP. Otros documentos capitulares. 1855. s/f. [Carta de Manuel Arrieta al Cabildo de Palencia solicitando permiso para ir a Burgos a opositar]. También mencionado en LÓPEZ-CALO, José. *La música en la Catedral... Op. cit.* p. 443.

⁷¹⁵ LÓPEZ-CALO, José. *La música en la Catedral de Burgos. Documentario musical (VI)*. Vol. VIII. Burgos: Caja de ahorros del Círculo Católico. 1996. pp. 71, 73.

⁷¹⁶ AHDZ. Acuerdos Capitulares desde el año 1856 hasta 1861. s/f.

⁷¹⁷ AHDZ. Correspondencia del Ilustre Cabildo (Cartas y Oficios) 1853-1865. "Año de 1856/Censuras en la oposición /á la Sochantría, provista en D. Manuel Arrieta". s/f.

⁷¹⁸ AHDZ. Acuerdos Capitulares desde el año 1856 hasta 1861. s/f.

Yll^{mo} Señor:

Los infrascriptos Sinodales nombrados por V. S. Y. para examinar á D. Manuel Arrieta, Clerigo de Prima y Vice Sochantre de la S^{ta} Ygl^a de Palencia decimos bajo nuestra conciencia que, en los Exercicios que hatenido en este dia de la fecha, los ha desempeñado con toda libertad y maestria. Su voz la encontramos con todo el cuerpo necesario para el desempeño del Beneficio de Sochantre, teniendo en el dia la extension que sepide, y algomas por bajo; es clara, de cuerpo, sonora, y según su edad promete mejorar en lo sucesibo.

Es cuanto podemos decir á V. S. Y. en cumplimiento de nuestra mision.
Zamora 10 de Junio de 1856⁷¹⁹.

Sobre Bernardo Pazos, proveniente de Oviedo, advirtieron que aunque su voz tenía la extensión requerida, era “algo obscura y haun cansada”, y no ejecutó el canto figurado satisfactoriamente. Se agrega que le faltaba libertad y maestría para dirigir un coro en las dos clases de canto. Sobre Antonio Salazar, Sochantre de la Iglesia de San Isidro de León, el informe indica que, aunque tenía la extensión solicitada, su voz no tenía suficiente cuerpo. Tampoco pudo desempeñarse bien en el canto llano y figurado, teniendo además una mala pronunciación. Finalmente, de Pablo Martinez, salmista de la Catedral de Salamanca, refieren que su voz era de igual cuerpo que la de Antonio Salazar, siendo su suficiencia en canto llano y figurado igual a la del anterior candidato⁷²⁰.

Una vez asumido su nuevo cargo en Zamora, dentro de sus funciones estuvo servir como examinador para los ejercicios de oposición a otros cargos para la capilla, como sucedió en 1857, cuando estaba vacante la plaza de salmista y bajo de coro. Arrieta figuró entre los jueces junto al maestro de capilla, el organista, el contralto y el chantre⁷²¹. Del mismo modo, participó en la elección de bajonista. Entretanto, el día 6 de junio de 1857, Manuel Arrieta fue ordenado presbítero por el obispo de Zamora, Rafael Manso⁷²².

⁷¹⁹ AHDZ. Correspondencia del Ilustre Cabildo (Cartas y Oficios) 1853-1865. “Año de 1856/Pretensiones á la Sochantría/ Censuras de los Sinodales á los oposit.^{es}/Provista la Plaza en D. Man.¹/Arrieta”. s/f.

⁷²⁰ AHDZ. Correspondencia del Ilustre Cabildo (Cartas y Oficios) 1853-1865. “Año de 1856/Pretensiones á la Sochantría/ Censuras de los Sinodales á los oposit.^{es}/Provista la Plaza en D. Man.¹/Arrieta”. s/f.

⁷²¹ AHDZ. Actas. Acuerdos Capitulares desde el año 1856 hasta 1861. s/f.

⁷²² Fundación Sancho el Sabio, “Relación de méritos del sochantre don Manuel de Arrieta y Aspe, presbítero beneficiado de la Sta. Iglesia Catedral de Vitoria, según aparece en los testimoniales que se insertan a continuación”. 19 de septiembre de 1864.

Desde que se incorporó a la capilla de la Catedral de Zamora el 5 de julio de 1856, su ejercicio tampoco estuvo exento de dificultades, aunque esta vez no relacionadas con lo económico. El tema que lo afectó estuvo más bien vinculado a la insubordinación de algunos empleados a su cargo. Una de ellas ocurrió el 23 de abril de 1862, cuando, debido a que reprendió a un fígle, Juan Alonso de la Fuente, por haber dado un mal punto de entonación de la antifona del *Magnificat*, éste le respondió de manera agresiva, amenazándolo y desafiándolo dentro del templo. En esa ocasión el cabildo acordó imponer la multa de veinte reales al infractor. Este hecho, que parece anecdótico, pudo ser un indicio de una conducta reiterativa en Manuel Arrieta: la de no tener necesariamente las mejores relaciones con algunos miembros de su coro, especialmente si se trataba de asuntos litúrgico-musicales, como veremos más adelante.

Manuel Arrieta permaneció en Zamora por el lapso de seis años. Durante el último de ellos, 1862, estableció contactos para conseguir una plaza en la recién erigida diócesis de Vitoria, cuya antigua Colegiata de Santa María iba a ser consagrada como catedral en 1863⁷²³.

Cuando se publicaron las vacantes para primer y segundo sochantre en dicha catedral, Manuel Arrieta se presentó a ambos cargos⁷²⁴, compartiendo nuevamente concurso con Pablo Martínez, salmista de la Catedral de Salamanca⁷²⁵, que había opositado antes con él para optar al puesto en la Catedral de Zamora⁷²⁶. Tras obtener el puesto fue nombrado por la reina Isabel II luego de haber sido propuesto por el cabildo. Él asumió la tarea “obligado por consideraciones de familia que no he podido

⁷²³ La diócesis de Vitoria fue erigida el 8 de Septiembre de 1861 por el papa Pío IX. <http://www.diocesisvitoria.org/diocesis/historia/> Visitado 7 de noviembre de 2014.

⁷²⁴ AHDV. Actas del Cabildo Eclesiástico. 1862. Breve del 3 de setiembre de 1862. f. 27.

⁷²⁵ AHDV. Actas del Cabildo Eclesiástico. Breve del 18 de setiembre de 1862. f. 29v.

⁷²⁶ Pablo Martínez había comenzado a ejercer como salmista en la Catedral de Salamanca en marzo de 1855, probablemente cubriendo el puesto vacante mientras se encontraba a quien lo ejerciera en propiedad. Ganaba mucho menos que los demás salmistas (José Blanco, 398 Ducados; Plácido Fuertes, 310; Francisco Petisco, 310; Francisco Robledos, 275; Pablo Martínez, 180). ACS, Cajón 3092 N°3.

El llamado a oposición para esta plaza en Salamanca se efectuó en 1857, teniendo por requisitos: “los opositores han de presentar la correspondiente instancia documentada con la fé de Bautismo, y siendo Eclesiástico con las Testimoniales de sus respectivos Prelados. Su voz ha de ser clara y agradable, con la estension desde F. fa ut regrave hasta C. sol fa ut agudo. Sus obligaciones son regir el Coro alternando por semanas con los otros Salmistas; asisitir á todas las Horas diurnas y nocturnas, cumpliendo con todas las cargas que tienen los demas Salmistas en sus semanas respectivas, y las que se establecieron en adelante para el mejor servicio del culto divino”. Este concurso fue ganado por Pablo Martínez, que así obtuvo el puesto en propiedad, por lo que, cuando se enfrentó nuevamente a Manuel Arrieta en Vitoria, en 1862, llevaba varios años desempeñándose en este oficio. ACS, Cajón 69 legajo 2 N°36.

resistir⁷²⁷. Sin duda, éstas eran la cercanía de sus padres, cuyo pueblo, Otxandio, se encontraba a pocos kilómetros. Las actas del Cabildo de Vitoria recogen las circunstancias de su nombramiento:

Breve del 7 de Noviembre de 1862

Se dió cuenta de un oficio del Ylmo Señor Obispo fecha de este día en que comunica que S. M. la Reyna, q. D. g., ha nombrado para el Beneficio de Sochantre de esta Santa Yglesia al Presbítero D. Manuel Arrieta y Aspe, Sochantre de la de Zamora á quien le habían sido aprobados los ejercicios que practicó en conformidad á lo prevenido en los edictos, cuyos dos nombramientos se hicieron con fecha treinta y uno de Octubre, y se acordó contestar al Ylmo. Prelado quedar enterado⁷²⁸.

Tres meses antes de su posesión del cargo⁷²⁹, Manuel Arrieta había avisado a un miembro del Cabildo de Zamora que había sido propuesto como primer Sochantre en Vitoria, manifestándole que sentía mucho abandonar su ocupación actual. Por ello pedía que pudieran darle una ocupación extra pagándole la correspondiente gratificación, y así excusarse de asumir el cargo:

En palabra el catorce de Octubre de mil ochocientos sesenta y dos, se leyó por un Sr. capitular una carta quele dirigía en particular el Sochantre Sr. Arrieta desde Vitoria, en que le dice, está propuesto para el Beneficio de Sochantre primero de aquella Catedral; pero que siéndole muy sensible dejar esta, á cuyo Cabildo está agradecido, deseaba un medio honroso con que salir del compromiso en que se habia colocado, por lo que si el Cabildo creia podía utilizarle en otra cosa con alguna gratificacion, sería esta la manera mas digna con que talvez pudiera resolverse á quedar aquí. Visto todo por el Cabildo, acordó gratificarle con mil reales cada año con la obligacion de desempeñar el papel de Bajo de Capilla, suspendiendo por ahora, hasta su resolucion fijar edicto para las dos plazas de Salmisma por haber fallecido D. Antonio Rodríguez que obtenía una de ellas; y que por el infrascrito Srío. se ponga todo en conocimiento del Yllmo. Sr. Obispo por si merece su aprobacion⁷³⁰.

Aunque esta solicitud resulta del todo extraña –pues ya había manifestado su aprobación por trabajar cerca de su familia, decisión de la que parecía haberse arrepentido rápidamente- los canónigos accedieron, dándole la responsabilidad de cantar el bajo de capilla. Sin embargo, aunque estaba dentro de sus aspiraciones, Arrieta no

⁷²⁷ AHDZ. Correspondencia del Ilustre Cabildo (Cartas y Oficios) 1853-1865. Legajo 122. s/f. 8 de febrero de 1863.

⁷²⁸ AHDV. Actas del Cabildo Eclesiástico. Breve del 7 de noviembre de 1862. f. 35v.

⁷²⁹ AHDZ. Correspondencia del Ilustre Cabildo (Cartas y Oficios) 1853-1865. Legajo 122. s/f. 31 de enero de 1863. Apéndice, Doc. 22.

⁷³⁰ AHDZ. Acuerdos Capitulares desde el año de 1862 hasta el 3 de Agosto de 1868. 14 de Octubre de 1862.

tardó en señalar que le resultaba “penoso” asistir al canto de órgano. Nuevamente el Cabildo aceptó sus condiciones, aunque con la salvedad de pedirle asistir al canto de órgano cuando ellos lo consideraran conveniente⁷³¹.

A pesar de los esfuerzos del Cabildo de Zamora por retenerlo, Manuel Arrieta emigró hacia Vitoria, asumiendo el puesto de sochantre el 24 enero de 1863. Además, allí se encontraba realizando los cursos de filosofía y teología en carrera abreviada en el Seminario Eclesiástico de Aguirre, estudios que asumió entre los cursos de 1862 y 1864⁷³².

Una vez en su nueva catedral, Manuel Arrieta solicitó que se alivianara su carga de trabajo, eximiéndole de algunas de las obligaciones incluidas en el edicto y expediente de oposición. El Cabildo de Vitoria accedió a su solicitud fundándose en “la necesidad que hay de tener en el Coro una persona competente y autorizada para arreglarlo y regirlo”, dejando que la obligación de cantar el bajo de capilla no fuera exclusivamente suya, sino compartida con el segundo Sochantre, con quien alternaría por semanas o días. Entre ambos, además, debían suplirse en las ausencias⁷³³.

Pero este arreglo no satisfizo plenamente las aspiraciones de Arrieta, debido a que no veía bien el compartir responsabilidades al mismo nivel con el segundo sochantre. Por ello, aseguró que no tenía inconveniente en regir el coro siempre, salvo en los maitines que no fueran solemnes, y desempeñar el bajo de capilla cuando fuese necesario. De esa manera, las obligaciones del segundo sochantre quedarían delimitadas a substituirle cuando se ausentase por enfermedad. El cabildo de Vitoria aceptó estas nuevas condiciones pues consideraron que compensaban a las que estaban en el edicto y de las que antes había pedido excusarse⁷³⁴.

En Vitoria se le encargó examinar los libros cantorales de coro, con el fin de informarse de lo que había, del material que era factible seguir aprovechándose, y lo que faltaba⁷³⁵. Salvo alguna ausencia ocasionada por motivos de salud, Manuel Arrieta ejerció cumplidamente, sin mayores contratiempos. Se mantuvo en dicho cargo hasta el

⁷³¹ AHDZ. Acuerdos Capitulares desde el año de 1862 hasta el 3 de Agosto de 1868. 10 de diciembre de 1862.

⁷³² Fundación Sancho el Sabio, “Relación de méritos del sochantre don Manuel de Arrieta y Aspe, presbítero beneficiado de la Sta. Iglesia Catedral de Vitoria, según aparece en los testimoniales que se insertan a continuación”. 19 de septiembre de 1864.

⁷³³ AHDV. Actas del Cabildo Eclesiástico. Cabildo pleno del 25 de noviembre de 1862. f.41.

⁷³⁴ AHDV. Actas del Cabildo Eclesiástico. Breve del 7 de enero de 1863. f. 50v.

⁷³⁵ Archivo Histórico Diocesano de Vitoria. Actas del Cabildo Eclesiástico. Cabildo de 29 de mayo de 1863 continuando la discusion de estatutos. f. 71v.

año 1864, cuando renunció⁷³⁶. Y, aunque las actas del cabildo no recogen las razones que motivaron su alejamiento, lo cierto es que por ese entonces ya había establecido contacto con la Catedral Metropolitana de Santiago de Chile, con el fin de viajar a radicarse allá.

En efecto, la primera noticia de Manuel Arrieta que aparece en las Actas del Cabildo Eclesiástico de la Catedral Sudamericana corresponde al 18 de diciembre de 1863, cuando los canónigos, junto con discutir sobre los certificados de unos cantantes que querían contratar en Europa, acusaron haber recibido una solicitud del Presbítero Manuel de Arrieta, sin especificar su contenido⁷³⁷. Éste fue desvelado en la reunión del día 29 de diciembre: Manuel Arrieta se dirigía al Cabildo de Santiago para pedir el empleo de Subchante⁷³⁸. El arzobispo de Santiago, Rafael Valentín Valdivieso, estuvo conforme con esta solicitud, mostrándose favorable a su contratación. Pidió a los capitulares acelerar el envío de la respuesta a España, sin esperar un cabildo nuevo para firmar los documentos. Pero, aunque contar con un buen sochantre era una necesidad perentoria, el asunto no fue tomado a la ligera.

Paralelamente a la solicitud de Manuel Arrieta, el cabildo de Santiago se encontraba debatiendo la conveniencia de contratar a dos cantantes italianos, el tenor Mariano Conti y el barítono Leonardo Palombi. La opinión del arzobispo Valdivieso al respecto fue contundente:

Si el Subchante Don Manuel Arrieta, que ofrece sus servicios a la Iglesia Metropolitana, reuniese las cualidades requeridas para el desempeño de su oficio, su adquisición sería mas importante que la de los cantores. De nuestra parte vamos a hacer las indagaciones necesarias con los eclesiasticos vizcainos que se encuentran por acá i si resulta mérito bastante para acoger su solicitud, libraremos las providencias necesarias para que se faciliten a Arrieta los modos para venir a ejercer el empleo que apetece⁷³⁹.

El arzobispo prefería retardar la venida de los cantantes a pesar de las excelentes referencias que había recibido de ellos:

[...] tenían voces tan distinguidas i conocimientos profesionales tan sobresalientes que en la misma Roma se hacian notar, i que él [el arcediano] tenia la conviccion que jamás en Chile se habian oido cosas iguales: que respecto a su conducta, durante el

⁷³⁶ AHDV. Actas del Cabildo Eclesiástico. Breve del 26 de setiembre de 1864. f. 126v.

⁷³⁷ ACSC. LAc. Vol. 10. 1863-1866. f. 39. 18 de diciembre de 1863.

⁷³⁸ ACSC. LAc. Vol. 10. 1863-1866. f. 42. 29 de diciembre de 1863.

⁷³⁹ ACSC. LCR. Vol. 9. 1863 á 1866. N° 1240. 26 de diciembre de 1863.

poco tiempo que los había tratado en Roma, había observado que era intachable, que sabía tenían sus confesores i que estos le habían asegurado que eran de costumbres puras i cristianas, que en la Iglesia de Jesus, una de las más concurridas de Roma, le constaba eran mirados con aprecio i distinción por la excelencia de sus voces i por lo irreprochable de sus procedimientos: que además él les había indicado que otros que habían servido a esta Iglesia Catedral, habían cantado en los teatros, i que ellos le habían prometido no proceder jamás de tal manera; i que con respecto al modo de contratarlos podía obrarse del mismo modo que se había hecho con Lanza i demás cantores italianos que habían pertenecido a la capilla de música de la Iglesia⁷⁴⁰.

De este pasaje se desprende que los cantores italianos estaban bastante interesados en viajar a servir a la catedral chilena, al punto de comprometerse a no realizar otras actividades que atentaran contra el oficio de cantantes sacros para el que serían contratados. Esto es llamativo si valoramos las altas cualidades con que se describe a ambos, pues nos lleva a preguntarnos qué podría haberlos motivado a dejar un centro tan importante como Roma, por un contrato con una catedral en Chile. Quizás, esto se fundamentase en el exceso de cantores que habría por entonces en dicha ciudad, que dificultaría su sustento, o en la necesidad de conseguir mayor prestigio social, cosa que habría sido más fácil en una capital pequeña como Santiago. Como fuera el caso, y a pesar de su alta valoración, no todos los capitulares estaban de acuerdo con llevarlos, porque significaba separar de su trabajo a “cantores propietarios que no habían dado motivo para ello”⁷⁴¹.

Por su parte, el arzobispo Valdivieso continuó pendiente de contratar al presbítero Arrieta. De hecho, el 29 de diciembre de 1863, informó al cabildo sobre las dificultades observadas para obtener referencias de dicho presbítero entre los sacerdotes españoles residentes en la ciudad de Santiago:

Por más que se han hecho indagaciones acerca de las cualidades del Presbítero Don Manuel de Arrieta que ha ofrecido al Venerable Dean y Cabildo sus servicios, no ha sido posible encontrar una sola persona que lo conozca. Don Manuel Guridi dice que él ha salido muy joven de su país, i que por esta razón aunque el Señor Arrieta conozca a su familia, él no lo recuerda; otros españoles venidos posteriormente de Vizcaya esponen, que por ser tan reciente la erección de la Catedral de Victoria [sic], ellos no conocen a los empleados en su capilla i coro por manera que es necesario fiarse de algún sujeto residente en esos países para que califique la idoneidad moral i profesional del citado Señor Arrieta. Como en otras ocasiones ha servido el P. Lorenzo Betolaza para comisiones análogas, quizá en esta podrían ser útiles sus servicios. Al efecto convendría remitirle por el próximo vapor las instrucciones i autorización para que si considera idóneo al citado Señor Arrieta, lo contrate por cinco o seis años para el empleo de Subchante de esta Iglesia Metropolitana. En las

⁷⁴⁰ ACSC. LAc. Vol. 10. 1863-1866. f. 44. 31 de Diciembre de 1863.

⁷⁴¹ ACSC. LAc. Vol. 10. 1863-1866. f. 44. 31 de Diciembre de 1863.

circunstancias presentes, la necesidad de un buen Subchantre, es notoria y premiosa; si puede servir para este destino un sacerdote de buenas costumbres i de origen español, seria una ganancia adquirirlo⁷⁴².

Por tanto, aunque Valdivieso reconocía la necesidad urgente de contar con un buen sochantre, no hizo viajar a Arrieta sino hasta estar totalmente seguro de sus valores y costumbres, en primer lugar, y de su competencia. La prisa se concentraría entonces en encargar a fray Lorenzo Betolaza que analizara al candidato y, si lo juzgaba pertinente, lo contratara por un plazo definido.

Ya hemos visto que fray Lorenzo Betolaza era conocido por Valdivieso, no solamente por haber trabajado como profesor de canto llano en el Seminario Conciliar de Santiago de Chile al menos entre abril de 1845 y octubre de 1846⁷⁴³, cuando el arzobispo ya desempeñaba funciones como electo, sino además porque ya había realizado servicios similares para la Catedral de Santiago desde que se estableció en España, probablemente en 1847.

Estos antecedentes deben haber dado mayor confianza al arzobispo Valdivieso sobre la seguridad de la misión que Betolaza debía cumplir en esta ocasión, pues la importancia que tenía el cargo de sochantre para la capilla de música y el enorme valor que tenía la música sacra dentro de la concepción de la liturgia católica para dicho prelado no permitían actuar con descuido.

Recordemos que más allá de la experiencia particular del arzobispo Rafael Valdivieso con Lorenzo Betolaza, este modo de efectuar contrataciones para la capilla de música no era novedoso para la Catedral Metropolitana, debido a que algunas décadas antes se había realizado más o menos el mismo procedimiento para contratar al maestro de capilla y otros músicos. En esa ocasión, como vimos en detalle anteriormente, se confió en la opinión de Isidora Zegers, y todo el proceso pasó por el filtro del gobierno, que encargó al maestro de Zegers en Europa, Frédéric Massimino, contactar con el pianista Augusto Juan Arnault, el tenor Benjamín Caruel y los bajos Enrique Maffei y Henry Lanza⁷⁴⁴. Quizás por haber sido una acción manejada desde la sociedad civil hacia la Iglesia, el resultado no fue positivo, ya que el maestro Lanza tuvo grandes dificultades para desempeñar su cargo, motivadas en su mayor parte por su doble ocupación de maestro de capilla y cantante de ópera.

⁷⁴² ACSC. LCR. Vol. 9. 1863 á 1866. N° 1242. 29 de diciembre de 1863.

⁷⁴³ SARGENT, Denise. "Nuevos aportes...", *Op. cit.* p. 13.

⁷⁴⁴ CLARO VALDÉS, Samuel. "Música catedralicia...", *Op. cit.* pp. 14-15.

Esta vez, aunque la solicitud fue enviada originalmente por Arrieta, la necesidad de un músico extranjero que ejerciera este cargo crucial en la capilla estaba presente en la mente del arzobispo Valdivieso, quien puso su confianza en su antiguo colaborador para poner en marcha el proceso de contratación. A través de esta medida, el arzobispo marcaría el giro que necesitaba para el coro: conseguiría un buen cantante, competente también en dirección y, al mismo tiempo, contaría con alguien conocedor y respetuoso de la liturgia católica y de sus reglas. No estaban los tiempos para cometer nuevos errores en este sentido. Resulta interesante conocer los términos en los que fray Lorenzo Betolaza se refiere a Arrieta:

Guernica, 10 de Julio de 1864. Yllmo. Sr. Arzobispo Dr. Dn. Rafael Valentín. = Por fin, el Señor Don Manuel de Arrieta ha formado su patrimonio i espera en vreve recursos para su viaje, todavia no he hecho escritura, pero espero hacer en vreve: aun no está determinado si irá por Panamá o Buenos Aires, pero sea de un punto u otro, en Agosto proximo, se pondrá en camino.= Es buen sacerdote i en su oficio de lo mejor que se conoce en todas las cualidades; estas circunstancias tan apreciables que reune, me han movido a contratarle, seguro, que será de a aprobación de S.S.Y.⁷⁴⁵.

Manuel Arrieta había renunciado a la Catedral de Vitoria el 19 de septiembre de 1864 por medio de una carta al obispo, quien la admitió declarando vacante su puesto⁷⁴⁶. Solamente algunas semanas antes, dicho presbítero había solicitado al cabildo un certificado donde constase que había cumplido sus deberes y obligaciones⁷⁴⁷.

El cabildo de Vitoria recibió otra misiva suya, enviada antes de zarpar desde el puerto de Burdeos. En ella pedía dispensa por las faltas que pudiera haber cometido durante su gestión, y que le conservaran en hermandad. El cabildo accedió⁷⁴⁸. Este punto parece haber sido relevante para Arrieta, pues al abandonar la Catedral de Zamora realizó la misma súplica, que también le concedieron⁷⁴⁹.

Durante el largo tiempo que Manuel Arrieta permaneció en América del Sur, estuvo siempre vinculado a su tierra natal, Otxandio. En este pueblo es de público conocimiento que fue este presbítero quien mandó construir una hornacina en la fachada de la casa paterna por la década de 1880 para servir de altar a la Virgen del Pilar y que,

⁷⁴⁵ ACSC. LCR Vol. 9. 1863-1866. N°1393. f. 89. 2 de Septiembre de 1864.

⁷⁴⁶ AHDV. Actas del Cabildo Eclesiástico. Breve del 26 de setiembre de 1864. f. 126v.

⁷⁴⁷ AHDV. Actas del Cabildo Eclesiástico. Cabildo Ordinario de Hacienda del 19 de agosto de 1864. fs. 122-122v.

⁷⁴⁸ AHDV. Actas del Cabildo Eclesiásticos. Breve del 30 de setiembre de 1864. f. 127.

⁷⁴⁹ AHDZ. Acuerdos Capitulares desde el año de 1862 hasta el 3 de Agosto de 1868. s/f. 15 de abril de 1863.

por este motivo, “desde entonces, se celebra la fiesta de la Virgen del Pilar en Ochandiano con todo el rango, amor y bullicio, y con iluminación desde la víspera y disparo de gran número de cohetes, música, etcétera, etc., a cuenta de la familia de Axpe”⁷⁵⁰. En 1897, cuando contaba 64 años de edad, realizó su último viaje desde Chile hasta España, falleciendo en Otxandio el 12 de diciembre de ese mismo año⁷⁵¹.

3. 3. 2 El sochantre Manuel Arrieta en Santiago de Chile (1865-1882)

Si observamos la actividad de la capilla musical catedralicia desde el magisterio de José Antonio González (1811-1840), Henry Lanza (1840-1846), José Bernardo Alzedo (1846-1864), José Zapiola (1864-1874), y Tulio Eduardo Hempel (1874-1882), podemos comprobar la enorme dificultad que tuvieron sus responsables para hacerla funcionar correctamente. Esto se debió a diferentes razones, siendo la primera y más evidente la Guerra de la Independencia chilena, que afectó la exactitud con que los músicos servían a la catedral, al tener muchos de ellos que alistarse en el ejército.

A partir de 1840 los problemas tuvieron distinta connotación, concentrándose en la “invasión” de la música profana en los templos, muy particularmente la ópera italiana, que por haber sido tan del gusto de los sectores de pensamiento liberal, pasó a constituirse en una forma musical representativa de ellos. Más allá de la batalla ideológica, esta moda provocó que en la práctica los instrumentistas –incluyendo al propio maestro de capilla Henry Lanza- prefiriesen tocar en los espacios seculares antes que presentarse en las Iglesias.

Estos contratiempos supuestamente debían quedar superados con la contratación de José Bernardo Alzedo en 1846, con quien el arzobispo Valdivieso deseaba dar por finalizada la dualidad operativa de sus funcionarios para no compartirlos con los espacios seculares. Sin embargo, y aunque Valdivieso cumplió su objetivo en cierta medida -considerando medidas extremas como la de reemplazar a la orquesta estable por un órgano inglés comprado especialmente por esa razón-, la capilla de música distaba aún de ser aquella que él tenía en su cabeza. ¿Cuál sería el problema entonces? ¿Cómo solucionarlo?

⁷⁵⁰ S/A. *Vizcaya. Revista de la Excelentísima Diputación Provincial de Vizcaya*. N° 15. 1960. Agradezco a Sergio del Campo haberme facilitado esta fuente para su revisión.

⁷⁵¹ AHEB. Fondo Parroquia (Otxandio) Santa Marina. Libro n°4 de registros originales de difuntos de la parroquia de Santa Marina de Otxandio. f. 131v.

Como bien señala la historiadora Sol Serrano, el período protagonizado por Valdivieso correspondió al de la reorganización de la Iglesia chilena luego de los conflictos de la independencia, lo que supuso una restauración que no fue tal⁷⁵². Ante esta perspectiva, y considerando el medio social cada vez más hostil a los ideales católico-conservadores, el arzobispo necesitaba formar un equipo que garantizara el máximo respeto a las prescripciones de la Iglesia, no sólo para restarse un problema a sí mismo particularmente, sino también para ayudarse en su asumida tarea de reconstrucción.

Específicamente en lo relativo a la música, Valdivieso no contaba con encontrar personas idóneas en su entorno próximo, y por ello creía que lo más adecuado era llevar sacerdotes desde el extranjero, preferiblemente desde España o Italia, cuya tradición católica le daba cierta garantía.

Esta sería una de las razones por las que tanto el arzobispo Valdivieso como el cabildo metropolitano aceptaron llevar a Manuel Arrieta, sacerdote español, para servir en la capilla, pues estaba poderosamente afianzado en ellos el pensamiento respecto a que todos los elementos provenientes del exterior, especialmente desde Europa, serían mejores que cualquiera de los que se pudiera contar en el país. Por ello, la idea circunscrita a esta contratación era que la capilla dispusiera de un sochantre altamente calificado, con experiencia y cualidades técnicas y musicales inmejorables para el cargo, aptitudes que, bajo este prisma, no podría tener ninguno de sus pares en Chile. La propuesta del sochantre español llegó llenando todas las aspiraciones que el arzobispo tenía para la capilla.

Y es que el puesto de sochantre era clave –y crítico- para Valdivieso. Tratándose de quien debía atender el coro bajo encargado del canto llano, y también la enseñanza de los niños del coro, no podía asumirlo cualquier sacerdote y cantor, pues su trabajo se vinculaba directamente con conectar la liturgia a la tradición más antigua de la Iglesia Católica romana: la del canto gregoriano. Más todavía en una época en que la liturgia estaba en un proceso de restauración, siendo éste uno de los elementos fundamentales dentro del movimiento litúrgico.

Por lo demás, es preciso puntualizar que el sochantre que estaba activo en la catedral metropolitana al momento de recibirse la oferta de Arrieta no estaba precisamente descollando. Toribio González, como primer sochantre había sido

⁷⁵² SERRANO, Sol. *¿Qué hacer con Dios en la república? ... Op. cit.* p. 69.

suspendido de sus funciones por el deán tras varias tentativas para que enmendara su mala conducta. Del mismo modo, el segundo sochantre era considerado incompetente para cubrir al primero por tener poca voz⁷⁵³. Esta situación se mantuvo por varios meses, en los que toleraron al sochantre que tenían aún reconociendo que su conducta no se condecía con su trabajo especialmente en el aspecto moral. Los capitulares ya sabían que debía llegar un sustituto, aunque tardaría un tiempo⁷⁵⁴.

Manuel Arrieta arribó a la capital chilena a principios de 1865, presentándose ante el arzobispo Rafael Valentín Valdivieso el 13 de febrero, listo para comenzar a ejercer su oficio. No había firmado contrato con fray Lorenzo Betolaza en España debido a que, al parecer, estaba dispuesto a prolongar su estadía en Chile por el tiempo que fuese necesario⁷⁵⁵. Valdivieso informó inmediatamente al cabildo sobre su llegada. Arrieta fue citado a la catedral la tarde del 14 de febrero para tomar posesión del cargo. En dicha reunión, el sochantre saliente debía entregarle los libros corales y demás útiles correspondientes al oficio⁷⁵⁶. Sin duda todas las partes sabían que cuando llegara el nuevo sochantre español, el vigente debía retirarse de inmediato.

Un año después, en 1866, Arrieta obtuvo la nacionalidad chilena, mediante carta de naturaleza⁷⁵⁷. Pero, a pesar del futuro auspicioso que veía el arzobispo para este servicio, la llegada de Arrieta no sólo no resolvió los problemas existentes, sino que produjo otros nuevos, debido a que no pudo realizar su trabajo con la debida continuidad al ser aquejado permanentemente por problemas de salud que se lo impidieron.

Una de sus ausencias coincidió con la Semana Santa del mes de abril de 1866. Entonces, el segundo sochantre, Miguel Ángel Quagliotini, decidió retirarse del empleo

⁷⁵³ ACSC. LAc. Vol. 10. 1863-1866. f. 43-44. 31 de Diciembre de 1863.

⁷⁵⁴ ACSC. LAc. Vol. 10. 1863-1866. f. 81. 5 de Agosto de 1864.

⁷⁵⁵ ACSC. LCR Vol. 9. 1853-1863. N°1514. f. 111. La carta dice así:

“Santiago, Febrero 13 de 1865.

Se ha presentado el Presbítero Don Manuel de Arrieta contratado en España para Sochantre de nuestra Iglesia Metropolitana por el Presbítero Frai Lorenzo Betolaza en virtud de la autorizacion que de acuerdo con VV. SS. para ello le dimos, i vá para comenzar desde luego a ejercer su oficio. El dicho Padre Betolaza me anuncia que no ha otorgado instrumento público de contrata con el citado Presbítero Arrieta, porque este viene dispuesto a otorgarlo, si se quiere, por el término que se le designe para su permanencia compulsiva en el servicio, lo que el mismo interesado me ha ratificado personalmente.

Dios gue. a VV. SS.

Rafael Valentín Arz. de Santº.”

⁷⁵⁶ ACSC. LAc. Vol. 10 (1863-1866). f. 132. 14 de Febrero de 1865.

⁷⁵⁷ ANC, Ministerio del Interior, Vol. 133, fs. 59v-60. “Julio 3 de 1866. Con esta fecha se han espedido cartas de naturaleza a favor de los siguientes: [...] Don Manuel Arrieta Aspé [...] Todos naturales de España i vecinos de Santiago”. ANC, Ministerio del Interior, Vol. 133, fs. 59v-60.

debido a la sobrecarga de trabajo que significaba realizar su propia labor cubriendo además la del primer sochantre enfermo. Así, la capilla quedó sin ninguno de éstos servicios justo cuando se desarrollaba la Semana Mayor. Por ello, se contrató a otro presbítero, Ramón Salcedo, para que ejerciera ambos cargos hasta que Arrieta pudiera reincorporarse⁷⁵⁸. Dicho presbítero estuvo durante un breve tiempo en los dos cargos, recibiendo una gratificación equivalente al sueldo del primer sochantre. Además, se le ofreció la plaza de segundo sochantre interino. Esta vez, Manuel Arrieta tardó poco tiempo en reponerse⁷⁵⁹, siendo autorizado a los pocos días por el cabildo para reincorporarse⁷⁶⁰.

Pero las circunstancias volverían a repetirse varias veces más, debido principalmente a la mala salud de Arrieta. Y aunque el cabildo intentó cubrir sus bajas nombrando sustitutos, lo cierto es que hasta el año 1868 nadie se estableció como sochantre. Esto puede explicarse porque los que aceptaban reemplazar a Arrieta pronto querían obtener el puesto en propiedad, como sucedió ese año cuando los canónigos leyeron una solicitud del primer sochantre interino, Vicente R. de la Vega. El cabildo se negó, arguyendo que este cargo no podía dársele pues no tenía la competencia necesaria⁷⁶¹. Lo llamativo es que un mes después Manuel Arrieta pidió que le readmitieran, obteniendo la autorización “sin condicion de ningun jénero i llenando sus deberes en conformidad”⁷⁶². Claramente los canónigos conocían su buen desempeño cuando podía cumplir con sus obligaciones, aunque eso no fue motivo para aceptar sus requisitos.

Arrieta acostumbraba, desde sus años en Zamora y Vitoria, a asegurar cada detalle a través de una serie de requerimientos que garantizaran que la carga de trabajo fuese compatible con su tiempo –y quizás también con su salud-, y que él estuviese a gusto realizando sus deberes. Quizás por la negativa de los canónigos para aceptarlas esta vez, Manuel Arrieta no regresó a ejercer como sochantre.

El hecho de no poder contar con una persona estable que tuviera los conocimientos requeridos para desempeñar el trabajo comenzó a inquietar al cabildo eclesiástico. Advirtieron con preocupación las condiciones precarias que ofrecía este servicio, viendo a su vez cómo las personas que llegaban después de Arrieta se negaban

⁷⁵⁸ ACSC. CO. Libro 6. f. 27. N°869. 10 de abril de 1866.

⁷⁵⁹ ACSC. LAc. Vol. 10 (1863-1866). f. 202. 17 de Abril de 1866.

⁷⁶⁰ ACSC. LAc. Vol. 10 (1863-1866). f. 203. 20 de Abril de 1866.

⁷⁶¹ ACSC. LAc. Vol. 11 (1866-1874). fs. 149-150. 17 de Abril de 1868.

⁷⁶² ACSC. LAc. Vol. 11 (1866-1874). f. 164. 26 de Mayo de 1868.

a aceptar la carga de capellanías asociadas, a pesar de la ganancia económica extra que significaban. El arzobispo Valdivieso reconoció que no podía obligar a los sochantres, a quienes veía faltos de voluntad. Propuso, eso sí “por cuerdas separadas”, aumentar su sueldo, planteando la opción de quitar las capellanías consideradas por él un “beneficio”, de manera que el trabajo resultara atractivo y provechoso⁷⁶³.

Así fue como se concedió un aumento para ambos sochantres. Al primero se asignaron cuatrocientos ochenta pesos de sueldo anual (a diferencia de los cuatrocientos que ganaba hasta entonces), mientras al segundo, trescientos sesenta (antes obtenía doscientos cuarenta). Además de ello, quedaban en la obligación de alternarse en el servicio del coro, teniendo que reemplazarse cuando fuera el caso. Para tal efecto, el arzobispo ordenó que cada vez que uno tuviera que faltar, avisara con la debida anticipación, pues de lo contrario se le aplicaría una multa doble de la asignada por inasistencia. Quedó estipulado que debían asistir ambos en caso de grandes solemnidades y cuando hubiere procesiones públicas, así como en la Semana Santa y Corpus. Por último, se recordaba la obligación del primer sochantre de vigilar y educar a los niños de coro⁷⁶⁴. La mejora en la condición económica implicaba asumir las responsabilidades en forma seria. El origen de los fondos, según una propuesta del chantre, provendría de: pedir directamente al gobierno el aumento de sueldo de dicho funcionario; tomar el sobrante del presupuesto de la capilla de música, si es que ya se había terminado de pagar el órgano grande; y reducir en algún porcentaje los sueldos de algunos empleados de la capilla “que no trabajaban la mitad del Subchantre”. Todo con el fin de formar un premio atractivo para este funcionario, pues comprendía que “para hacerse de un buen Subchantre, era indispensable aumentar el sueldo, pues de lo contrario sería imposible hallarlo”⁷⁶⁵.

Y quizás la estrategia sirviera para incentivar –una vez más– el retorno de Manuel Arrieta. Éste aparece ejerciendo como sochantre nuevamente en 1869, cuando en esta calidad solicitó al cabildo una licencia de cinco semanas para restablecer su salud. El cabildo aceptó pero con el requisito de que asistiese a una ceremonia especial

⁷⁶³ ACSC. LCR Vol. 10 (1867-1871). N° 2624, f. 75. 15 de Septiembre de 1868.

⁷⁶⁴ ACSC. LCR Vol. 10 (1867-1871). S/N, f. 91. 30 de Octubre de 1868. Publicado en BE. Tomo IV (1867-1868). p. 257. 30 de Octubre de 1868. Apéndices. Doc. 24.

⁷⁶⁵ ACSC. LAc Vol. 11 (1866-1874). f. 168. 9 de Junio de 1868.

de honras al general Bernardo O'Higgins, el 2 de febrero, y también el primer domingo de cuaresma⁷⁶⁶.

En Marzo de 1871 Manuel Arrieta reapareció nuevamente, aunque se trató de una ocasión determinada. Figura en una lista de cantores con que el maestro de capilla, José Zapiola, reforzó el coro para las funciones de Semana Santa. En ella, se le asignó solamente 10 pesos por su participación, el pago más bajo después de los seises, a quienes se les daban 4 pesos, y un tercio de lo que recibían los demás participantes, que eran 30 pesos⁷⁶⁷. En agosto de ese mismo año, Manuel Arrieta reaparece en la documentación de la Catedral Metropolitana como primer sochantre. En esta ocasión, se enfrascó en una ácida discusión con el maestro de capilla, José Zapiola, en cuyo foco estaban las atribuciones de ambos. Esta confrontación tiene muchas aristas interesantes, razón por la que la revisaremos en detalle más adelante.

En medio de todos los problemas entre los principales funcionarios, la capilla de música de la catedral continuaba en estado de desajuste. A fines de ese año el cabildo volvió a tratar sobre “el mal estado de la capilla musical”, y la “necesidad de un arreglo en el personal de los cantores”, así como la necesidad de un sochantre⁷⁶⁸. Quizás conociendo estas noticias, Manuel Arrieta volvió a solicitar el empleo, aunque de una forma algo peculiar. Señaló al cabildo que el arzobispo había mandado que lo nombrasen o propusiesen para el puesto. Esto desconcertó a los canónigos quienes, aunque no lo rechazaron, sugirieron que se atuviese al conducto regular⁷⁶⁹. Algunas semanas después, fue el propio arzobispo quien se dirigió a ellos para comunicarles que sabía que la enfermedad que había obligado al presbítero español a alejarse del servicio ya había desaparecido. Su interés en que regresara era muy grande, pues consideraba “que sería conveniente aprovechar en élla [la catedral] los servicios del espresado Presbitero en atención a su voz, pericia i práctica en los usos de la dicha iglesia”⁷⁷⁰.

El cabildo le respondió afirmativamente⁷⁷¹, concordando en las excelentes aptitudes que hacían de Arrieta un candidato perfecto para el puesto⁷⁷². Dichas características deben haber influido mucho, tanto como para que las autoridades pasaran

⁷⁶⁶ ACSC. LAc. Vol. 11 (1866-1874). f. 222. 8 de Enero de 1869.

⁷⁶⁷ ACSC. LCR. Vol. 10 (1867-1871). S/N, f. 223. 21 de Marzo de 1871.

⁷⁶⁸ ACSC. LAc. Vol. 12. 1874-1880. f. 100. 29 de Diciembre de 1874.

⁷⁶⁹ ACSC. LAc. Vol. 12. 1874-1880. f. 158. 31 de Agosto de 1875.

⁷⁷⁰ ACSC. LCR. Vol. 11. 1872-1876. f. 200. N°3740. 21 de Septiembre de 1875.

⁷⁷¹ ACSC. LAc. Vol. 12. 1874-1880. f. 163. 24 de Septiembre de 1875.

⁷⁷² AHAS. FG. Vol. 415. Oficios del Cabildo Eclesiástico 1872-1883. N° 511. 24 de Septiembre de 1875.

por alto la gran dificultad de Arrieta para permanecer en el cargo. El 12 de octubre de 1875, Manuel Arrieta fue devuelto a su destino original de sochantre⁷⁷³.

Quizás este sacerdote fuera conciente de la importancia que él tenía para la Catedral Metropolitana de Santiago, pues, en este nuevo retorno, el trato que se le dió seguía siendo especial -o al menos diferente-, pues ni siquiera era reprendido cuando quebrantaba alguna regla. Por ejemplo, según el reglamento de la capilla de música, el primer sochantre tenía la obligación de preparar a los seises para confesarse y comulgar algunas veces en el año. Manuel Arrieta se negó a hacerlo, pero el cabildo no lo amonestó, sino que nombró al Sacristán Mayor para que se encargara de eso en su lugar⁷⁷⁴.

En lo que el sochantre Arrieta no admitía excusas era en los temas propiamente litúrgico-musicales. Cuando tuvo la ocasión, no dudó en poner en conocimiento de los canónigos las carencias de la música que estaba guardada en el archivo de música:

[...] todas las misas puestas en canto que ha registrado [el sochantre Arrieta], unas alteran el orden de las palabras i en otras se omiten articulos enteros del [...] apostolico, de lo que resultan verdaderos embrollos en el canto, contra las prescripciones de la Iglesia⁷⁷⁵.

Manuel Arrieta dio a conocer que el resto de música del archivo padecía los mismos defectos o estaba arreglada mayormente para orquesta, lo que motivó que se autorizara al chantre a adquirir nuevas misas que “no tengan repeticiones i sean íntegras en los textos para que se ejecuten en las misas diarias i de funcion i para que haga arreglar en las que existen en el archivo algunas otras cuyo trabajo encargará S. Sria. a quien crea conveniente”. Renovar el archivo de música era un asunto fundamental dentro de sus inquietudes, como demostró posteriormente cuando llegó a desempeñarse como maestro. A su manera, defendió permanentemente la postura de la iglesia en los asuntos que estaban a su cargo, lo que no lo mantuvo exento de graves conflictos, como el que revisaremos a continuación.

⁷⁷³ ACSC. LAc. Vol. 12. 1874-1880. f. 165. 12 de Octubre de 1875.

⁷⁷⁴ ACSC. LAc. Vol. 12. 1874-1880. f. 87. 28 de Marzo de 1876.

⁷⁷⁵ ACSC. LAc. Vol. 12. 1874-1880. f. 247. 24 de Abril de 1877.

3. 3. 3 Música, liturgia y poder: las grandes polémicas del sochantre Arrieta

En uno de sus reiterados regresos como sochantre a principios de la década de 1870, Manuel Arrieta se enfrascó en una dura discusión con el maestro de capilla José Zapiola, en cuyo tema de fondo estuvieron las atribuciones de ambos en sus respectivos cargos. El altercado llegó hasta altas instancias, llevándolos a defender sus posturas frente al cabildo y al arzobispo. Sus argumentos resultan sumamente interesantes para comprender la valoración de sus oficios en esta época o, al menos, conocer la idea que tenían al respecto quienes los ejercían.

La reyerta se habría iniciado cuando José Zapiola habría querido castigar la reiterada mala conducta de uno de los seises arrodillándolo en el coro alto. Manuel Arrieta le habría dicho a través de otro muchacho que si quería aleccionar a uno de los niños, lo hiciera en el coro bajo o en su propia casa, desatando el enojo del maestro de capilla que no tardó en dar a conocer los hechos al cabildo eclesiástico.

En la carta que Zapiola envió a los canónigos puso de manifiesto, más que su preocupación por la educación del seise en particular, su molestia por la actitud de Manuel Arrieta, a quien consideraba un subordinado que no tenía derecho a criticar sus decisiones en el coro, y menos en público ya que, explica, el mensaje le fue dado delante de todos los seises. Zapiola acusó que Arrieta había pasado a llevar sus facultades, que “son de los Maestros de Capilla en todo el mundo de ser los jefes inmediatos de la Capilla [que] se compone de todos los empleados comprendidos los Sochantres”. El foco de los cuestionamientos de Zapiola estaba en aclarar “quién es el jefe directo de estos empleados”, es decir, de los sochantres y organistas, debido a que el primer sochantre Arrieta había además dado órdenes a uno de los organistas en determinado momento, y le había señalado que tenía la facultad de despedir a los seises, lo que consideraba inaudito. De paso, advirtió al cabildo que éste no había cumplido nunca con su deber de apuntar las fallas de los seises, lo que sí estaría bajo su competencia⁷⁷⁶.

Manuel Arrieta respondió a los cuestionamientos en su contra basando su defensa en demostrar la exageración que Zapiola había hecho de todos los acontecimientos. Primero, que el seise a quien castigó no tenía tan mala disciplina, pues era el primero en llegar todos los días para ayudar en la misa antes que cumplir sus

⁷⁷⁶ ACSC. LCR Vol. 10 (1867-1871). S/N, f. 259 y ss. 29 de Agosto de 1871. Apéndice, Doc. 25.

deberes en el coro. Segundo, que en este caso particular, era el maestro quien había pasado a llevar al sochantre, debido a que era este último el encargado directo de los niños, y no el maestro. Refutó también la idea de que en todo el mundo los maestros de capilla fueran los jefes de los sochantres, señalando no sin un dejo de ironía que “parece que el Señor Maestro de Capilla conociese poco el mundo” [el subrayado es de Arrieta], pues en Francia, España, Portugal, Río de Janeiro y Buenos Aires, esto no sería así, “a pesar de ser en su mayor parte eclesiásticos los maestros de capilla”.

Es en este punto en que Arrieta toca un aspecto que parece ser muy significativo para él y su fundamentación:

[...] puede suceder muy bien y de hecho sucede con frecuencia, que un Maestro de Capilla sea excelente compositor de música i no saber el canto llano, el transporte de los tonos, el réjimen del coro de abajo, la cuerda coral para el salmeo etc y viceversa; saber el Subchantre el canto llano etc suponiendo que tenga voz de Subchantre, y no servir para cantar en la capilla de música por no entenderla; como sucede jeneralmente hasta en Europa. Ademas para ser Subchantre, se necesita entender latin, saber rezar el oficio divino, distinguir los ritos, conocer en que dias se debe cantar con el tono feriado etc., y no se comprende sin saber todas estas cosas como pudiesen estar los Subchantres bajo la inmediata inspeccion de los maestros de capilla, sin esponerse a que un dia, por ejemplo de la Inmaculada Concepcion, se les ordenase cantar la misa de requiem: porque señor Chantre, á esa y todabia á aberraciones mas monstruosas puede conducir la ignorancia ¡Cuantas veces he tenido que entonar, muy particularmente, en las visperas solemnes, a lo que el coro de arriba no hacia siendo su deber hacerlo!⁷⁷⁷.

Manuel Arrieta fijó la diferencia sustancial que él veía existía entre los maestros y los sochantres: uno podía ser “solamente” un buen músico, mientras que el otro era además un eclesiástico que debía manejar todos los aspectos de la liturgia, incluyendo la música. Esta idea ponía a Manuel Arrieta en un estatus de superioridad en relación a José Zapiola quien, como hemos visto, era un compositor reconocido en el ámbito civil chileno del siglo XIX, vinculado a iniciativas relevantes para el fortalecimiento de la actividad musical de la sociedad, pero no era sacerdote. Manuel Arrieta sí lo era. Tal y como estaban las cosas en cuanto a la relación entre la Iglesia y el Estado, y con la batalla ideológica liberal-conservadora en su pleno apogeo, esta distinción ponía a José Zapiola en un extremo incómodo dentro de la Catedral Metropolitana, como un representante de la sociedad civil, y peor aún, del pensamiento liberal anti-católico, mientras que Manuel Arrieta se mostraba en todo su esplendor como católico,

⁷⁷⁷ ACSC. LCR Vol. 10 (1867-1871). S/N, f. 259 y ss. 15 de Septiembre de 1871. Apéndice, Doc. 25.

conservador, y más acorde al perfil que el arzobispo Valdivieso quería para los músicos de la capilla.

Arrieta, en conocimiento de esto, señala que el arzobispo “que conoce el mundo mas que el señor Maestro de Capilla”, estaba al tanto de las consecuencias que podía tener el que los sochantres quedaran bajo la orden de maestros “que no supiesen el latin ni el reso”. Se vale Arrieta del temor que existía por entonces de laicizar la capilla de música a través del abandono de los elementos y reglas estrictamente religiosas para dar paso a la música “profana”, de la que como hemos dicho, era un representante José Zapiola.

Posiblemente Manuel Arrieta estuviese descontento con la presencia de Zapiola como maestro de capilla desde su llegada, ya fuese por su procedencia laica, por representar al sector liberal de la sociedad chilena, o por su escaso o nulo conocimiento de la liturgia y del canto llano. Por ello desde el principio hizo notar esta deficiencia ante el cabildo, pues apenas dos meses después de asumir su nuevo oficio de sochantre en 1865, Manuel Arrieta se ofreció ante los capitulares para enseñar el canto llano a los seises. A pesar del agrado con que algunos canónigos recibieron tal oferta, no demoraron en recordar que ésa era una de las funciones del maestro de capilla según el reglamento vigente de la capilla, y que antes de aceptar, debían consultar la opinión del chantre⁷⁷⁸. El objetivo de esta generosa oferta puede haber sido tanto el hecho de contar con niños mejor educados en el canto, como el dejar en evidencia la ineficacia del maestro en este sentido, pues, ya fuera porque no tenía tiempo, o porque no sabía del ramo, lo cierto era que los niños no estaban recibiendo las clases de canto litúrgico correspondientes y que eran de su obligación. Con esto el cabildo quedaba enterado de esta deficiencia, teniendo Arrieta más argumentos para cuestionar la incompetencia del maestro de capilla llegado el caso, como ocurrió años después⁷⁷⁹.

Arrieta se sirvió de este argumento para polarizar la discusión en cuanto a lo que quería el arzobispo, que era lo sagrado y católico, y lo que esperaba encontrar la sociedad en la Iglesia dentro de su proceso de transformación, la música teatral, y la ópera. Dentro de esta dualidad él se instalaba como defensor de los valores de la Iglesia,

⁷⁷⁸ ACSC. LAc. Vol. 10. 1863-1866. f. 133. 7 de Marzo de 1865.

⁷⁷⁹ ACSC. LAc. Vol. 10. 1863-1866. f. 134. 14 de Marzo de 1865. El cabildo en esta oportunidad no resolvió nada, excepto que fueran los propios involucrados, Arrieta y Zapiola, quienes acordaran el proceder.

mientras José Zapiola quedaba asociado más bien a lo segundo, pudiendo ser visto como una especie de “enemigo infiltrado”.

Por eso, es muy revelador cuando declara que: “[...] yo no he acostumbrado nunca ni acostumbro ni acostumbrare jamas, con la ayuda de Dios, separarme de los mandatos i consejos de mis preladados i superiores”. De este modo, garantizaba al arzobispo Valdivieso, al deán y al cabildo eclesiástico, actuar siempre conforme las reglas que mandase la Iglesia en cuanto a la liturgia y a la música practicada en ella, distanciándose del maestro de capilla que, por muy buen compositor o artista que fuera, no tenía ni la intención ni la obligación de seguir por ese rumbo.

Refutó también que la causa de la indisciplina de los seises fuera de su exclusiva responsabilidad, culpando a Zapiola de promoverla pues, debido a las órdenes que daba, los seises se habían acostumbrado a desobedecer al primer sochantre. Muchas veces, añade Arrieta, les pidió cantar la primera voz para que el canto saliera más armonioso imitando el fabordón y porque varios capitulares así se lo habían pedido, pero los niños se habían negado debido a que el maestro de capilla les había prohibido levantar la voz.

La única forma en que Arrieta podía comprender ser mandado por el maestro era teniendo un puesto de cantor en la capilla, por ejemplo de bajo. Pero la capilla ya contaba con dos bajos y él no desempeñaba ese oficio, por lo que no había motivo para considerarse un subalterno del maestro.

Para Manuel Arrieta el asunto era claro, los sochantres no dependían de los maestros, sino de los chantres, incluido el caso de que dichos maestros de capilla fueran sacerdotes. Quizás las palabras más duras que Manuel Arrieta expuso en su carta sean las que a continuación transcribimos:

Siento no haber podido saber nada del título que dice tiene el Señor Maestro de Capilla, pero jamas me he opuesto á las prerrogativas, franquicias i libertades que por razon de Maestro de Capilla se le deben. En cuanto amis atribuciones, como Subchantre, no necesito ser enseñado por el Señor Maestro de Capilla, lo creo incompetente.

Esta declaración no transmite lo que Manuel Arrieta pensaba sobre el cargo de maestro en sí, sino más bien, de quien lo cumplía en ese momento, y su juicio no estaba tampoco dirigido a cuestiones musicales, pues antes ya había explicado que los maestros podían ser excelentes músicos y compositores, sino al aspecto litúrgico, marcando la distancia entre él y un secular que solamente cumplía su trabajo y que

pretendía, erróneamente según su perspectiva, ubicarse encima suyo dentro de la jerarquía de la capilla. Finalmente, la última declaración de Arrieta bien puede leerse como un manifiesto donde expresa su misión:

Exacto cumplidor de mis deberes hasta el punto de poner a peligro mi salud i aun mi vida, seguire adelante en mi noble marcha afrontando con decoro i dignidad sacerdotal todas las contradicciones que se opongan ami buen proceder: digo con decoro i dignidad sacerdotal, porque estoi resuelto ano dejarme difamar de nadie como lo ha hecho el Señor Maestro de Capilla con las acusaciones poco decorosas que ha presentado contra mí al V. Cabildo sin motivo, ni justicia, ni razon.

Este no fue el único conflicto de Manuel Arrieta dentro de la capilla metropolitana. Algunas semanas después se vio enfrentado a otro, esta vez con el segundo sochantre, presbítero Juan Domingo Cossico.

Cossico acusó recibir malos tratos por parte del primer sochantre desde el principio, puesto que su nombramiento se había hecho con la total oposición de Arrieta, por razones desconocidas. Puso como ejemplo que la primera vez que él había subido al coro, pidió a Arrieta la *Salve* para repararla, pero éste no solo se negó, sino que además le ofendió “con palabras injuriosas hasta escandalizar a los niños i demas cantores”. Acusó que le hacía callar de mala manera y en público, y que sus humillaciones eran periódicas. Además, al creer que Arrieta contaba con la venia del chantre, pidió que, o saliera el primer sochantre o lo hiciera él, para evitar próximos y seguros conflictos⁷⁸⁰.

Al parecer el cabildo desestimó las acusaciones de Cossimo sin aceptar siquiera su renuncia, por lo que una semana después éste volvió a reiterarla argumentando que lo que estaba en juego era su “salud espiritual i corporal”, y que de este modo el primer sochantre podría buscar un segundo “de su gusto”⁷⁸¹.

Ambos incidentes muestran que el sochantre Cossimo tenía razón: Manuel Arrieta gozaba del favor del cabildo y del arzobispo, convirtiéndose en cierta medida en un “intocable” dentro del coro. Quizás, su “armadura” estuviera constituida por las mismas razones que arguyó para defenderse de las acusaciones de José Zapiola: era un sacerdote conocedor y respetuoso de la liturgia y comprometido fielmente con la Iglesia, lo que lo transformaba, por tanto, en la única persona que garantizaba a Valdivieso que la capilla se regiría por las normas correspondientes. Y no era menor

⁷⁸⁰ ACSC. LCR Vol. 10 (1867-1871). S/N, f. 264. 2 de Octubre de 1871.

⁷⁸¹ ACSC. LCR Vol. 10 (1867-1871). S/N, f. 265. 4 de Octubre de 1871.

para el arzobispo contar con un aliado para afrontar una tarea tan difícil como lo fue la lucha contra la música “profana” en las Iglesias católicas durante el siglo XIX.

Tampoco sería extraño pensar que la situación con el segundo sochantre puede haber sido una manipulación del maestro de capilla para hacer quedar mal a Arrieta frente a los canónigos, pues no había pasado mucho tiempo desde que se había suscitado el conflicto entre ambos.

Poco tiempo después de su primera discusión, Zapiola volvió a la ofensiva en contra de Arrieta al reiterar la acusación de incumplimiento de deberes respecto al de entregar a él la lista de faltas de los seises. José Zapiola acusó que Arrieta no lo había hecho *jamás*. Nuevamente el fondo del asunto era que el maestro de capilla se sentía pasado a llevar por un miembro del coro al que veía como subordinado, molestándole profundamente que éste no lo respetara como a un superior. De hecho, la gota que rebasó el vaso fue que en el último mes, Arrieta había entregado la lista de faltas de los seises directamente al chantre, saltándose el conducto regular, es decir, ignorando la competencia del maestro de capilla en dicho asunto. Por eso Zapiola alegaba que “este inconveniente no se había presentado jamás en treinta i un años que rije el Reglamento; por que a ninguno de los anteriores Sochantres se les había ocurrido prescindir de lo que es lei i costumbre de la Yglesia”⁷⁸².

La respuesta de Arrieta a este nuevo incidente fue una interesante carta que envió al cabildo eclesiástico en la que expuso que a pesar de tener la intención de renunciar, para evitar ser “víctima” de las acusaciones que se le dirigían, no lo hacía por respeto al arzobispo, pudiendo continuar en el servicio si es que el cabildo accedía a eximirlo de entregar las listas de faltas de los seises al maestro de capilla; si le entregaban un certificado de su buen rendimiento; y si le otorgaban el título de primer sochantre en propiedad⁷⁸³.

Manuel Arrieta sabía que contaba con la aprobación del arzobispo, y por ende, del cabildo, pues de otra forma no se explicaría que después de tener dos altercados severos con el maestro de capilla, primero, y con el segundo sochantre después, elevara una carta al cabildo eclesiástico poniendo condiciones para continuar en el cargo. O quizás realmente no había más personas capacitadas para desempeñar esta función en

⁷⁸² ACSC. LCR Vol. 10 (1867-1871). S/N, f. 268. 17 de Octubre de 1871.

⁷⁸³ ACSC. LCR Vol. 10 (1867-1871). S/N, f. 267. 9 de Noviembre de 1871.

caso que Arrieta renunciara. Lo más probable es que el apoyo constante de Valdivieso a Arrieta le diera cierto poder en relación a sus compañeros.

Otro episodio que denota las difíciles relaciones que solía tener Arrieta con sus camaradas ocurrió en 1874, cuando los cantores del coro alto reclamaron al maestro de capilla que los sochantres no cumplieran con parte de su trabajo pasándoles la responsabilidad a ellos. Esto porque, en efecto, ambos sochantres habían pedido excusarse del servicio los domingos y días de guarda para poder cumplir en sus capellanías, sin perjuicio de lo cual lo habían hecho extensivo para todas las festividades. A través de una carta los cantores expresaron su malestar por tener que cumplir con una obligación que no les era propia, a sabiendas de que iban a hacerlo mal por la falta de conocimiento que tenían del latín y del canto llano⁷⁸⁴. El texto denota también que Arrieta estaba haciendo uso de sus prerrogativas para alivianar su carga laboral, tan frecuentes en todos los lugares donde trabajó. El maestro José Zapiola, que seguramente no tendría ya gran estima por este sochantre en particular, elevó la queja al arzobispo Valdivieso, agregando que esta situación era muy fatigosa para los cantores, especialmente por lo contiguas que estaban las partes que se cantaban, poniendo como ejemplo el canto del *Credo* en relación al *Ofertorio*.

La respuesta de Rafael Valdivieso fue, evidentemente, exigir a los sochantres cumplir con sus obligaciones, con lo que el asunto esta vez fue favorable a los cantores y al maestro de capilla. Sin embargo, este episodio sirvió para refrendar los argumentos esgrimidos por Arrieta respecto de la superioridad -o al menos la igualdad de condiciones- del primer sochantre respecto al maestro de capilla, debido a que quedaba demostrado en la práctica que el coro alto dirigido por José Zapiola era incapaz de realizar el canto llano al no conocer ni siquiera el latín. Por supuesto queda establecido que no era su obligación y que no tenían por qué saberlo. No obstante, la idea de Arrieta respecto a que la preparación litúrgico-musical de los sochantres era mayor que la de los maestros se comprobaba empíricamente.

En 1874 José Zapiola presentó su renuncia al arzobispo Valdivieso, aunque éste solamente aceptó darle licencia por un año, ya que su salida podía dejar en una situación embarazosa al cabildo, que no estaba preparado para escoger a un suplente⁷⁸⁵. Le

⁷⁸⁴ AHAS. FG. Vol. 112-113. Solicitudes particulares (1815-1873). N°377. 23 de Junio de 1873. Apéndice, Doc. 26.

⁷⁸⁵ ACSC. LCR. Vol. 11. 1872-1876. f. 117. 21 de abril de 1874. A pesar de lo bien evaluado que era Manuel Arrieta, y de la estima que gozaba por parte del arzobispo Valdivieso, es posible que en este

reemplazaría el organista Tulio Eduardo Hempel. Curiosamente, en ese mismo cabildo, se dio cuenta de la dimisión del sochantre Manuel Arrieta⁷⁸⁶, quien fue reemplazado interinamente por Cayetano Bichi, obteniendo el sueldo íntegro⁷⁸⁷.

El alejamiento de Arrieta no tardó en tener efectos sobre la práctica musical de la capilla, pues a los pocos meses se elevó una queja contra el nuevo sochantre, debido a que en algunas ocasiones no cantaba el gradual completo y, además, introducía motetes extraños entre la epístola y el evangelio. Lo curioso es que los propios capitulares manifestaron dudas respecto a si estaba bien o no que se cantara un motete en esa parte de la celebración. Tolerar o no esta práctica conllevaba una responsabilidad mayor, pues los capitulares eran concientes de que las demás iglesias imitaban lo que sucedía en la catedral⁷⁸⁸. Esto los llevó a tratar bastante el tema, denotando la falta de claridad, conocimiento y acuerdo que tenían al respecto. Como tras revisar la documentación de que disponían no encontraron una solución clara al problema, decidieron elevar dicha inquietud al arzobispo:

Que habiendo costumbre en esta Iglesia de suprimir una parte del gradual i en su lugar cantar motetes estraños, se consultaba 1º si era licita esta practica en las fiestas de gran solemnidad 2º si no suprimiendo nada, era licito cantar estos motetes intra misam. El S. Saavedra amplió el primer punto de la consulta de esta manera, si era licito suprimir no solo parte del gradual, sino del Santus [sic], postcommunio o de cualesquiera otra parte de la misa, cantando en su lugar los antedichos motetes⁷⁸⁹.

Esta consulta nos permite saber que por entonces no era inusual omitir ciertos cantos “oficiales” para realizar en su lugar motetes “extraños”, para lo que muchas veces se cortaban algunos cantos oficiales de la misa con el fin de tener tiempo y espacio para introducirlos.

En este sentido, la tan deseada restitución de la música sacra perseguida por el arzobispo Valdivieso estaba paralizada, a pesar de que hasta ahora los esfuerzos se

trance no fuera considerado para asumir como maestro debido, entre otras cosas, a la intermitencia con que había desempeñado su oficio hasta el momento debido a sus problemas de salud, que no garantizaba un buen manejo de la capilla si es que esa condición perduraba; y a las malas relaciones que cultivó con sus colegas, aspecto que tampoco iba a beneficiar el rendimiento del conjunto en caso de que éste lo liderara. Algunos pasajes relativos a su difícil relación laboral en Chile han sido tratados también en CABRERA, Valeska. “Persistencia de la colonia en la música de la Catedral de Santiago de Chile: las obras de José de Campderrós en el repertorio decimonónico”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Vol. 19. 2010. pp. 35-42.

⁷⁸⁶ ACSC. LAc. Vol. 12. 1874-1880. f. 9. 28 de Abril de 1874.

⁷⁸⁷ ACSC. LAc. Vol. 12. 1874-1880. f. 17. 5 de Mayo de 1874.

⁷⁸⁸ ACSC. LAc. Vol. 12. 1874-1880. f. 46. 17 de Julio de 1874.

⁷⁸⁹ ACSC. LAc. Vol. 12. 1874-1880. f. 52. 28 de Julio de 1874.

habían concentrado tanto en los aspectos materiales -tales como quitar la orquesta para que sólo pudiera cantarse repertorio acompañado de órgano o a capela, y adquirir repertorio en Europa- como en los reglamentarios, con la publicación del edicto. Ninguna de las dos cosas podía hacer preveer al arzobispo que la inconstancia en el servicio del sochantre español debido a su mala salud tornaría algo inútiles los impulsos de mejoría, pues el reemplazante hacía las cosas como quería y no como debía.

La reglamentación diversa que había dado la Iglesia a lo largo de su historia, ayudó a aclarar la consulta de los capitulares, pero también denotó la necesidad de contar con alguien dentro del coro que poseyera suficiente conocimiento como para resolver por sí mismo este tipo de conflictos.

Quizás todas estas problemáticas fueran las que motivaron al arzobispo Rafael Valdivieso a poner grandes expectativas en lo que Manuel Arrieta podía hacer por la capilla en el desempeño de su cargo. Por eso, cuando supo que el presbítero español se hallaba bien de salud en 1875, él mismo pidió al cabildo restituirlo en su antigua función, “en atención a su voz, pericia i práctica en los usos de la dicha Iglesia”. Él se había adelantado en proveer otro sacerdote que lo reemplazara en la parroquia en que estaba sirviendo, para que su retorno quedara “espedito para reasumir su antiguo oficio de Sochantre”⁷⁹⁰. Evidentemente el cabildo apoyó la petición del arzobispo, por lo que Manuel Arrieta volvió a ser sochantre de la Catedral Metropolitana de Santiago el 6 de octubre de 1875⁷⁹¹.

Esta vez, Manuel Arrieta comenzó a dar las señales que Valdivieso esperaba al poco tiempo. Pidió, en conjunto con el maestro de capilla Tulio Eduardo Hempel, “arreglar” la colección de música escogida con que contaban en la Catedral. Este ajuste consistía en hacer que las partituras estuviesen de acuerdo a las prescripciones de la iglesia “supliéndose las palabras omitidas en algunas misas i quitandose de otras las largas repeticiones”⁷⁹². Del mismo modo, dio cuenta del material de canto con que contaba, avisando de casos de misas que alteraban el orden de las palabras u omitían artículos completos del “símbolo apostólico”, es decir, del *Credo*, lo que estaba contra las prescripciones de la Iglesia. El chantre agregó además que muchas de las misas

⁷⁹⁰ ACSC. LCR Vol. 11 (1872-1876). N°3740, f. 200. 21 de Septiembre de 1875.

⁷⁹¹ ACSC. LCR Vol. 11 (1872-1876). S/N, f. 204. 6 de Octubre de 1875.

⁷⁹² ACSC. LAc. Vol. 12. 1874-1880. f. 223. 17 de Noviembre de 1876.

estaban adaptadas para órgano, por lo que se le autorizó a comprar música más apropiada⁷⁹³.

Según se desprende de la documentación disponible, Manuel Arrieta fue un estrecho colaborador del maestro de capilla Tulio Eduardo Hempel. Y cuando un canónigo obsequió un antifonario romano “que se usa en las catedrales de Europa” y una colección de misas, se encargó a ambos, maestro de capilla y primer sochantre, examinar la obra para cerciorarse que fuese adecuada⁷⁹⁴.

A principios de la década de 1880 se pidió a Manuel Arrieta que asistiese todos los domingos y días festivos a la catedral, teniendo además la responsabilidad de anotar las inasistencias de los capellanes. Asimismo, se aumentó su sueldo en 10 pesos mensuales, lo que era considerado una “mejoría”, además del hecho de haberle puesto un segundo sochantre para turnarse⁷⁹⁵. Todo indicaba que buscaban darle las mayores garantías y comodidades para que realizara su labor de la mejor manera.

Descontando las ausencias por enfermedad, el desempeño de Manuel Arrieta como sochantre parece haber llenado las expectativas de Rafael Valdivieso. Y la revisión de este período no hace sino dilucidar que la estrategia del arzobispo para tener una capilla musical que se ajustara en su práctica a las prescripciones eclesiásticas, pasó por tener a la cabeza a un músico profesional que fuese asesorado de cerca por un presbítero, en este caso el primer sochantre. Esto al no poder contar con una sola persona que cubriera ambos ámbitos de conocimiento, el litúrgico y el musical.

Quizás esto no fuera una necesidad urgente cuando asumió el maestro José Bernardo Alzedo en 1846, puesto que éste había tenido formación religiosa, la que de cierta manera lo ponía en una buena posición frente a Valdivieso. Sin embargo, su obstinada tendencia a preferir la orquesta sobre el órgano, desestimando el poder que ella tenía para despertar “sentimientos profanos” en los fieles según la creencia del prelado, pudo haber provocado la decisión de contar con un sochantre al que se darían mayores atribuciones en la capilla, con el fin de equilibrar la balanza en el sentido de los requerimientos de la Iglesia. En este contexto habría surgido la posibilidad de contratar a Manuel Arrieta. Dicho presbítero español permaneció en la Iglesia chilena varios años después de la muerte de Rafael Valdivieso en 1878, realizando actividades interesantes

⁷⁹³ ACSC. LAc. Vol. 12. 1874-1880. f. 248. 24 de Abril de 1877.

⁷⁹⁴ ACSC. LAc. Vol. 12. 1874-1880. fs. 336-337. 1 de Octubre de 1878.

⁷⁹⁵ ACSC. LAc. Vol. 13. 1880-1885. f. 29. 27 de Julio de 1880.

en relación al repertorio y la actividad musical de la Catedral Metropolitana en el contexto de la reforma de la música sacra, como veremos en el siguiente capítulo.

Capítulo IV

**La reforma musical durante la vacancia de la sede
arzobispal y el gobierno eclesiástico de Mariano
Casanova (1878-1908)**

4. 1 Manuel Arrieta y el repertorio (1882-1894)

Los maestros de capilla que protagonizaron este período fueron Manuel Arrieta, Moisés Lara y Vicente Carrasco, que ejercieron tanto durante el período de vacancia de la sede episcopal tras la muerte de Valdivieso, como durante el gobierno eclesiástico del tercer arzobispo de Santiago, Mariano Casanova, como se aprecia en la tabla a continuación:

Tabla 7 Maestros de Capilla en el período 1874-1908

Autoridad Eclesiástica	Joaquín Larraín Gadarillas (1878-1886) Vicario Capitular	Mariano Casanova (1886-1908) 3er Arzobispo de Santiago
Maestro de Capilla	Tulio Eduardo Hempel (1874-1882) Manuel Arrieta (1882-1894) Moisés Lara (1894-1903) Vicente Carrasco (1903-1922)	

Manuel Arrieta Aspe fue nombrado maestro de capilla de la Catedral Metropolitana de Santiago en el año 1882. Como expusimos anteriormente, el musicólogo chileno Samuel Claro Valdés afirmó en su artículo “Música catedralicia en Santiago durante el siglo pasado”⁷⁹⁶ que había sido la renuncia de Tulio Eduardo Hempel la que habría obligado al cabildo a nombrar al presbítero Arrieta en su reemplazo, agregando que sus conocimientos musicales eran “apenas compatibles con el cargo, personificando la decadencia que había alcanzado por entonces la música de Iglesia”⁷⁹⁷. Según Claro, Arrieta “logró mantenerse en el cargo durante doce años, pese a su incompetencia e intemperancia”, razón por la que habría sido finalmente despedido⁷⁹⁸.

Desde que se publicara este artículo en 1979, se ha perpetuado la idea respecto a que la actividad musical en la catedral de Santiago a fines del siglo XIX fue “decadente”, tanto en relación al mal estado de la música eclesiástica en general, como al carente desempeño de un maestro de capilla que no habría reunido las condiciones mínimas necesarias para realizar tal labor. Esto resulta curioso considerando que, como hemos revisado, Manuel Arrieta tenía conocimientos musicales, y en muchas partes

⁷⁹⁶ CLARO VALDÉS, Samuel. “Música catedralicia en Santiago durante el siglo pasado”, *RMCh*, XXXIII/148, 1979. pp. 7-36.

⁷⁹⁷ *Ibidem*. p. 8.

⁷⁹⁸ *Ibidem*. p. 31.

negoció con éxito las condiciones de su contrato quitando labores que estaban asignadas al puesto con anterioridad y que él conocía antes de concursar, seguramente debido a que preferían que permaneciera en su cargo por cumplirlo sobradamente.

Sabemos que en Chile, durante su ejercicio como sochantre, renunció varias veces dejando ese puesto completamente a la deriva por no haber -aparentemente- nadie más en el país que pudiera cumplir tan bien como él. Por eso el cabildo y el arzobispo Valdivieso lo aceptaron cada vez que solicitó volver. Creemos, en definitiva, que tanto en Europa como en Sudamérica toleraron las particularidades de Manuel Arrieta porque era de lo mejor que había en su ramo, tal como lo describió fray Lorenzo Betolaza al arzobispo Valdivieso en la carta donde le comunicaba que Arrieta viajaría a Chile⁷⁹⁹.

Pero, más allá de su formación musical o de su competencia, lo más relevante a considerar es que él estaba plenamente comprometido con la causa de la Iglesia Católica, a cuyas autoridades no dudaba en declarar fidelidad y obediencia. Como sochantre en Chile se enfrentó a una figura destacada de la actividad musical civil, José Zapiola, que por entonces desempeñaba el cargo de maestro de capilla, dando a conocer claramente las diferencias entre un maestro de capilla que podía ser un muy buen músico y compositor, y un sochantre, que además de eso debía tener un conocimiento profundo de la liturgia. Y aquí estaba el punto. En el momento en que Manuel Arrieta arribó a Santiago de Chile, el arzobispo Valdivieso estaba librando una batalla contra los sectores liberales de la sociedad poniendo especial énfasis en la liturgia. Y tal como lo hicieran los precursores del movimiento litúrgico en Europa, Valdivieso consideró a la música como un aspecto fundamental. Por ello fue tan importante para él, al poco tiempo de asumir como electo, sacar de la capilla al maestro Henry Lanza, nombrado por los representantes del Estado; y por eso también, José Bernardo Alzedo no fue la primera opción para sucederle⁸⁰⁰. Por su parte, el presbítero Manuel Arrieta personificaba para Valdivieso todo lo que él esperaba de un director de música sagrada: era un buen músico, buen cantante, tenía conocimientos litúrgicos y, lo más importante, los respetaba a cabalidad, garantizándole que los haría cumplir por los demás integrantes del coro.

⁷⁹⁹ ACSC. LCR Vol. 9. 1863-1866. N°1393. f. 89. 2 de Septiembre de 1864.

⁸⁰⁰ Como explica Izquierdo, antes estuvieron otros miembros del coro, como Rafael González y Lorenzo Betolaza. IZQUIERDO, José Manuel. *El gran órgano de la catedral de Santiago de Chile. Música y modernidad en una ciudad republicana (1840-1860)*. Santiago de Chile: Ediciones UC. 2013. p. 66.

Tras la muerte de Rafael Valdivieso en 1878, Manuel Arrieta ganó la confianza del gobernador eclesiástico en sede vacante, vicario capitular Joaquín Larraín Gandarillas (1878-1886), y posteriormente del arzobispo Mariano Casanova (1886-1908), lo que explica que pudiera llegar a ocupar el puesto de maestro de capilla, aunque bajo condiciones algo diferentes a las que describiera Samuel Claro, como veremos a continuación.

Coincidiendo con las afirmaciones de este investigador, los documentos del archivo de la Catedral de Santiago confirman que a inicios de la década de 1880 la capilla de música funcionaba de forma deficiente. Los cantores se ausentaban cuando querían sin temer a la multa que tenían impuesta, pues ganaban más dinero cantando en otras iglesias. Por su parte, los canónigos reconocían que el maestro de capilla Tulio Eduardo Hempel se encontraba consumido por el vicio del alcohol, lo que sin duda le impedía hacerse cargo del oficio. Sin embargo, a diferencia de lo que Claro declara, fue el propio cabildo el que solicitó al vicario capitular, Joaquín Larraín Gandarillas, que cambiase al maestro de capilla⁸⁰¹. La respuesta de la autoridad fue contundente:

Desde que recibí la comunicacion de V. S. S. de 3 de diciembre del año ultimo, en la cual me piden que tome las medidas estraordinarias que estime necesarias para remediar los males que se notaban en la capilla de música, i sobre los cuales llamó la atencion del Cabildo uno de los S. S. Prebendados por encargo mio, se ha venido robusteciendo la conviccion que entonces tenia: a saber: que para mejorar el servicio del coro alto era necesario mudar el maestro de capilla. En esa virtud me he visto obligado a decirle que renuncie a ese puesto. [...] ⁸⁰².

Por tanto, Tulio Hempel no habría renunciado por una enfermedad, como sugirió Samuel Claro⁸⁰³, sino más bien, porque la autoridad de la Iglesia de Santiago se lo pidió para dar una solución al problema que estaban teniendo con la capilla de música. Esa fue la primera vez en ese siglo que el cabildo entregaba toda la responsabilidad sobre la elección del maestro a la autoridad máxima de la Iglesia chilena. Sin intermediarios del gobierno –como ocurrió con el nombramiento de Henry Lanza-, ni teniendo que recurrir a quienes habían reemplazado a los maestros y que no eran necesaria o exclusivamente del mundo eclesiástico, como Alzedo, Zapiola y el propio Lanza.

⁸⁰¹ ACSC. LAc. Vol. 13. 1880-1885. f. 159. 25 de Noviembre de 1881.

⁸⁰² AHAS. FG. Vol. 15. Oficios del Prelado (1882-1890). f. 10. N°563. 31 de Mayo de 1882.

⁸⁰³ CLARO VALDÉS, Samuel. “Música catedralicia...”, *Op. cit.* p. 31.

En esta circunstancia, el vicario capitular nombró al presbítero Manuel Arrieta⁸⁰⁴, tal como quedó estipulado a reglón seguido en la misma carta:

[...] Creo que serviría satisfactoriamente ese cargo de maestro de Capilla el actual subchantre Pb^o don Manuel Arrieta, i que a este podría reemplazar el religioso agustino frai Ygnacio Molina, de quien tengo buenos informes. Pero convendría que desde luego solo se nombrase este Subchantre interinamente, a fin de conocer mejor sus aptitudes. [...] ⁸⁰⁵.

Manuel Arrieta fue nombrado maestro de capilla con carácter de interino y reteniendo el puesto de sochantre⁸⁰⁶ pues, creemos que el vicario capitular no tenía mucha convicción respecto a dejar al agustino Molina como sochantre, siendo a él a quien se refiere cuando expresa que quiere conocer mejor sus aptitudes. Sobre Arrieta señala creer que podía servir bien, lo que da cuenta de la confianza que tenía en su desempeño. De hecho, no parece que el vicario hubiera barajado la posibilidad de nombrar a algún otro candidato.

Sin lugar a dudas esto significaba un cambio de paradigma, puesto que hasta entonces en la iglesia chilena republicana (desde el nombramiento de Henry Lanza en 1840), el orden de la capilla catedralicia había estado constituido por un maestro de capilla seglar, destacado por sus dotes como compositor e intérprete, y un sochantre, encargado de equilibrar las posibles inclinaciones hacia la música “profana” del maestro basándose en un acabado conocimiento litúrgico. Esta diferencia, defendida por el propio Manuel Arrieta en su momento, quedaría superada desde el momento en que el maestro de capilla asumiría directamente toda decisión sobre la capilla, incluido el repertorio. En tal sentido, no está de más plantearse si cabría esperar que el nuevo maestro luciera también las mismas dotes compositivas de sus antecesores, aunque a este aspecto volveremos más adelante.

Las razones por las que Arrieta fue el elegido de Larraín Gandarillas pueden explicarse entre otras cosas, en que, basado en su conocimiento, podría haber sido evaluado como el único capaz de llevar adelante el proyecto de reforma de la música sagrada según los lineamientos impuestos por la Santa Sede, debido a su comprensión de los oficios y su obediencia a las ordenanzas que regían la música sacra. En ese momento era importante que la principal iglesia del país diera el ejemplo, manteniendo

⁸⁰⁴ ACSC. LAc. Vol. 13. 1880-1885. f. 185. 2 de Junio de 1882.

⁸⁰⁵ AHAS. FG. Vol. 15. Oficios del Prelado (1882-1890). f. 10. N°563. 31 de Mayo de 1882.

⁸⁰⁶ ACSC. LAc. Vol. 13. 1880-1885. f. 192. 14 de Julio de 1882.

su práctica musical lo más fielmente apegada a las prescripciones. Pero como en coyunturas anteriores, también es posible barajar que no hubiese ninguna figura representativa de la música cívica que estuviese dispuesta a asumir este puesto en la capilla, así como que, al tratarse de una nueva autoridad eclesiástica, Joaquín Larraín Gandarillas no quisiera repartir las responsabilidades musicales y litúrgicas en dos cargos diferentes, sino más bien, apostara por aunarlas en un solo empleado.

Manuel Arrieta continuó comprometido con la reforma musical cuando fue elevado al cargo de maestro. Solo unos meses después de su nombramiento, comunicó al cabildo la “necesidad de importar de Roma, una colección de misas cuya música no desdiga de las leyes de la Iglesia”⁸⁰⁷. Así, cuando entregó un inventario de los papeles que estaban en el archivo de música en 1883, solicitó “se encarguen a Europa algunas colecciones de misas cantadas conformes a las reglas de la Iglesia, i además que se copien en papel firme algunas otras misas que tiene la capilla en mui malas condiciones”⁸⁰⁸. El cabildo estuvo de acuerdo en hacer este encargo, argumentando que se complacerían enormemente en ver ejecutarse las medidas propuestas por Arrieta, ya que ellas contribuirían “a la mayor pompa de nuestras funciones i sobre todo, al mayor respeto de lo mandado por la autoridad superior de la Iglesia Católica”⁸⁰⁹.

Por otra parte, Arrieta también solicitó que las “Entonaciones de los himnos que se cantan en la Catedral”, que habían sido puestas en música por Giuseppe Clementi en 1870 y adquiridas por Valdivieso, se cambiaran desde la sochantría a la capilla de música, es decir, desde el coro bajo al coro alto, cuando él alcanzó el puesto de maestro de capilla en 1882. Con esto, ciertamente buscaba homologar estética y estilísticamente ambos coros, acercando la práctica del coro alto a lo que realizaba el bajo. Esta acción es una muestra evidente del giro que deseaba implementar, debido a que a partir de este momento el coro alto tendría la responsabilidad de interpretar una música que había sido considerada por muchos años más propicia al coro bajo por ser cercana al canto llano⁸¹⁰.

⁸⁰⁷ Citado en VERA, Alejandro. “La importación y recepción de la música sacra en el Chile decimonónico: el caso de la Catedral de Santiago”, *Anales del Instituto de Chile (Estudios)*. XXXII. 2013. p. 101.

⁸⁰⁸ ACSC. LAc. Vol. 13. 1880-1885. f. 229. 27 de Abril de 1883.

⁸⁰⁹ AHAS. FG. Vol. 416. Oficios del Cabildo Eclesiástico 1883-1887. s/f. 8 de Mayo de 1883.

⁸¹⁰ VERA Alejandro y CABRERA, Valeska. “De la orquesta Catedralicia al canto popular: la música religiosa durante el primer centenario de la república”, *Historia de la Iglesia en Chile, Los nuevos caminos: la Iglesia y el Estado*. (Marcial Sánchez, Dir.). Santiago de Chile: Editorial Universitaria. 2011. Tomo III. pp. 763-764.

Lamentablemente los problemas físicos no abandonaron a Arrieta en su nuevo cargo. A fines del año 1883 debió renunciar, motivado por sus malas condiciones de salud. Esta fue la razón que antepuso al solicitar permiso para ausentarse del país por el período de un año a principios de 1884, que le fue concedido⁸¹¹. Durante su ausencia fue reemplazado por el anterior maestro, Tulio Eduardo Hempel⁸¹². Pero aunque ni Manuel Arrieta ni el cabildo de Santiago lo sabían, este viaje significaría para la Catedral Metropolitana mucho más que el sólo hecho de recuperar la alicaída salud del maestro de capilla.

4. 1. 1. Adquisición de repertorio en Europa

Motivados por la renuncia del maestro Arrieta, como también y en mayor medida por el mal desempeño de los cantores, el cabildo eclesiástico barajó la idea de buscar en España u otro país de Europa a seis sacerdotes que desempeñaran el oficio de cantores y capellanes de coro, además de un sochantre primero y otro segundo⁸¹³. Y al parecer, para aprovechar el viaje que dicho maestro de capilla realizaría a su país de origen, España, habrían decidido encomendar este asunto a él.

Manuel Arrieta emprendió su viaje a Europa en 1884, llevando la doble misión de encontrar nuevo personal y adquirir nuevo repertorio. Esto porque los canónigos, comprendiendo que el esfuerzo de llevar profesionales desde fuera podría no ser suficiente para ajustar la alicaída capilla de música, también decidieron invertir quinientos pesos para comprar un repertorio adecuado para la plantilla de cantores con que contaba la Iglesia⁸¹⁴.

Una vez arribado en España, Manuel Arrieta comunicó al vicario capitular de Santiago las novedades de su viaje. En una extensa carta, comentó a Joaquín Larraín Gandarillas diversos temas, entre ellos, algunos pormenores de su traslado. Gracias a esto sabemos que desembarcó en Burdeos el día 12 de abril, es decir, justo el Sábado Santo, y que al día siguiente, tras decir la misa, un amigo suyo que trabajaba como sochantre lo había llevado a dirigir el coro de cantores y músicos de esa ciudad. Arrieta detalla:

⁸¹¹ AHAS. FG. Vol. 416. Oficios del Cabildo Eclesiástico 1883-1897. s/f. 7 de Febrero de 1884.

⁸¹² VERA, Alejandro. "La importación y recepción...", *Op. cit.* p. 103.

⁸¹³ ACSC. LAc. Vol. 13. 1880-1885. f. 254. 28 de Diciembre de 1883.

⁸¹⁴ ACSC. LAc. Vol. 13. 1880-1885. fs. 264-265. 22 de Abril de 1884.

[...] Se cantó la misa con 16 tenores, 4 bajos, estos eran Sacerdotes i a la vez hacían de Sochantres, 36 niños de coro ó seises, que presentaron el coro dos hermanos de las escuelas cristianas i acompañamiento de organo. Se ejecuto una de las misas que se cantan en esa nuestra Catedral, el Credo se cantó a coros, tomo parte el pueblo en el canto del Credo, i que efecto tan grandioso hacia, Ylmo. Señor; ¿cuando estableceremos, Señor Obispo, nosotros esta costumbre laudable en Chile entonando asi el venerado compendio de nuestra fe? [...] ⁸¹⁵

En este párrafo el presbítero Arrieta dejó traslucir toda la emoción que le produjo haber presenciado una misa en que las cosas se hacían tal como la Iglesia lo ordenaba, con un coro masculino acompañado por órgano, el único instrumento permitido en las funciones. Pero lo que más lo impresionó fue observar cómo los fieles sabían participar en el canto del *Credo*, alimentando su inquietud por llevar esta piadosa práctica a Santiago de Chile. Estas expresiones explican la confianza que depositaron en él los arzobispos Rafael Valdivieso, el vicario capitular Joaquín Larraín Gandarillas y monseñor Mariano Casanova, pues Arrieta se mostraba comprometido con la causa que perseguía la Iglesia, que era, en definitiva, la suya propia.

Sin olvidarse de dar cuenta de su salud, pues por ella había pedido ausentarse por un año de su trabajo, Manuel Arrieta puso en conocimiento del vicario capitular los esfuerzos que había realizado hasta ese momento por cumplir con los encargos que le habían encomendado. Respecto a los sacerdotes cantores, señaló que en España los había y muy buenos, pero que era difícil que sus obispos les diesen el permiso para ausentarse de sus diócesis “á los sacerdotes que balgan algo, i hasta ahora solo uno de los sochantres de Toledo me ha dado alguna esperanza para cuando se ordene de presbítero porque es joven, i todavía no esta ordenado mas que de diacono”. El problema en España en esos años no era que no hubiese buenos cantores que supieran de liturgia, sino que estaban ocupados sirviendo en sus respectivas Iglesias, por lo que eran necesarios en su país, lo que minimizaba la probabilidad de que ellos mismos se interesaran por viajar al otro lado del Atlántico.

Respecto al encargo de repertorio, Manuel Arrieta narra una interesante tentativa por conseguir nueva y buena música para la capilla: un contacto con el maestro director de la capilla de música del Palacio Real de Madrid, Valentín María de Zubiaurre (1837-

⁸¹⁵ AHAS. FG. Vol. 162. Cartas al Sr. Arzobispo 1883-1886. f. 94. 2 de Septiembre de 1884.

1914)⁸¹⁶, sucesor de Hilarión Eslava. Y aunque no podemos dudar sobre la seriedad del encargo hecho por Arrieta, creemos que desde el principio él tuvo aprensiones respecto a si esta era la forma más conveniente de conseguir la mejor música sacra posible para su capilla. Quizás titubeara tras conocer el pasado musical de Zubiaurre, que había realizado una carrera como compositor de música escénica pero que, a diferencia de Henry Lanza en Chile, abandonó paulatinamente estas actividades al entrar en la Capilla Real⁸¹⁷.

Arrieta señaló a Joaquín Larraín Gandarillas que no se perdía nada con conocer los costos del encargo en caso de hacérselo a Zubiaurre, aunque agregaba inmediatamente que él pensaba que era preferible hacer dicho cometido en Italia, porque él quería “lo mejor para Chile”, y bajo esta lógica, encargar la música en España no era lo óptimo. Por su parte, el maestro Zubiaurre había asumido la tarea con toda seriedad, como denota en una carta en que responde a Manuel Arrieta en septiembre de 1884. En ella, le explicó que al volver a Madrid se había reunido inmediatamente con cuatro amigos músicos para proponerles el proyecto de componer el repertorio para la catedral chilena, proponiendo una lista con su respectivo precio. También, le solicitaba que la autoridad chilena nombrase a un representante a quien entregarle las obras una vez hechas, que debían tener como cualidades un “estilo melódico bueno” y ser “agradables” al oído⁸¹⁸.

El encargo de repertorio era muy variado. Zubiaurre envió el detalle del precio de cada nueva composición así como de su respectiva copia⁸¹⁹, que Manuel Arrieta remitió al vicario capitular de Santiago. Igual que antes, antepuso razones para no hacer el trato con este maestro, entre ellas, que le parecía “mui caro lo que pide por las composiciones musicales”, sobre todo por las letanías. Además, señaló que al parecer Zubiaurre no le había entendido bien una indicación respecto a los responsos. En la misma carta reiteraba su deseo de embarcarse lo antes posible a Roma⁸²⁰, dejando en evidencia que en el fondo lo que él deseaba era adquirir la música en esa ciudad. De hecho, ya había dado señales de su predilección por los compositores italianos antes de

⁸¹⁶ AHAS. FG. Vol. 162. Cartas al Sr. Arzobispo 1883-1886. f. 94. 2 de Septiembre de 1884. Apéndice, Doc. 27.

⁸¹⁷ SOJO, Patricia. “Zubiaurre Urionabarrenechea, Valentín María”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Vol. 10. 2002. p. 1203.

⁸¹⁸ AHAS. FG. Vol. 162. Cartas al Sr. Arzobispo 1883-1886. s/n. 25 de Septiembre de 1884.

⁸¹⁹ AHAS. FG. Vol. 162. Cartas al Sr. Arzobispo 1883-1886. s/n. 25 de Septiembre de 1884. Apéndice, Doc. 29.

⁸²⁰ AHAS. FG. Vol. 162. Cartas al Sr. Arzobispo 1883-1886. N° 102. 9 de Octubre de 1884.

asumir esta responsabilidad. En 1883 había recomendado al vicario capitular encargar música a Italia, preferiblemente al maestro compositor de la Capilla Pia Lateranense, Gaetano Capocci⁸²¹.

Conforme a sus deseos, Manuel Arrieta pudo viajar a Italia, donde contactó a los compositores Archimede Staffolini, maestro organista de la Basílica de Loreto, y Setimio Battaglia, maestro de capilla de la Basílica Patriarcal Liberiana, con quienes firmó contratos para la composición de música para la capilla de la catedral de Santiago⁸²². Este material, tan interesante como valioso, ya ha sido trabajado por el musicólogo chileno Alejandro Vera en un significativo artículo sobre la importación de música religiosa en la Catedral de Santiago de Chile durante el siglo XIX⁸²³.

Tal como apunta Vera, Manuel Arrieta fijó los términos de todos los detalles respecto a las nuevas composiciones. Para la instrumentación, solicitó motetes a capela y obras con acompañamiento de órgano, obviamente porque era lo permitido según las normas para la música sacra. No obstante, también requirió que algunas misas fuesen orquestadas, lo que no se condice ni con las reglas ni con lo que conocemos sobre la manera de pensar en esta materia por el presbítero Arrieta. En el mismo contrato se especifica que los derechos por esas composiciones orquestadas le pertenecían a él personalmente, pero ¿por qué las habría encargado? Alejandro Vera sostiene que este es un hecho que confirma las contradicciones que padeció el movimiento de reforma de la música sacra⁸²⁴, pues, ciertamente, dentro de él hubo numerosas como ésta. Sin embargo, en este caso también podríamos sugerir que así como Manuel Arrieta se mantuvo vinculado a su pueblo natal sufragando una hornacina y una fiesta anual para la Virgen del Pilar, puede que haya encargado estas partituras sabiendo desde un principio que no eran para la Catedral de Santiago de Chile –donde debía hacer cumplir las leyes eclesiásticas en materia musical-, sino para las celebraciones de su pueblo. Dejaremos un momento este aspecto para retomarlo más adelante.

A Setimio Bataglia, en tanto, le pidió un nuevo repertorio para Semana Santa completamente a capela⁸²⁵. El entonces pro-vicario capitular de Santiago residente en

⁸²¹ VERA, Alejandro. “La importación y recepción...”, *Op. cit.* p. 102.

⁸²² No hay entradas para estos compositores en los principales diccionarios de música, tales como *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, por lo que suponemos que eran mayormente conocidos dentro del ámbito religioso, sin llegar a trascender de él.

⁸²³ Véase *Ibidem.* pp. 75-124.

⁸²⁴ *Ibidem.* p. 106.

⁸²⁵ *Ibidem.* p. 106.

Roma, José Ramón Astorga, informó al cabildo que él había autorizado a Manuel Arrieta a adquirir nuevo repertorio “que se ofreció a componer el conocido Maestro Bataglia por la modica suma de seiscientos francos”⁸²⁶.

El contacto de la Catedral de Santiago con los mencionados compositores italianos Archimede Staffolini y Setimio Bataglia se mantuvo tiempo después de concretado este encargo. De hecho, algunos años más tarde, en el mes de mayo de 1888, se dio cuenta de una inversión ascendente a 14.626 francos, utilizados en un nuevo encargo de música y cantores desde Europa⁸²⁷. Aunque no hay mayores antecedentes respecto a qué música fue la que compraron, y quiénes fueron contratados como cantores, lo cierto es que en esta ocasión se presentaron las cuentas y comprobantes, lo que deja saber que la transacción se realizó exitosamente.

En tanto, hay noticias respecto a que en 1889 el arzobispo Mariano Casanova volvió a encargar composiciones musicales al compositor italiano Arquimede Staffolini, destinadas a Semana Santa, que ya habían sido ejecutadas en su mayor parte durante las solemnidades de ese año. Por ellas la Iglesia Metropolitana había pagado con ocho meses de anticipación la suma de 1.000 francos, es decir, 360 pesos 36 centavos⁸²⁸. Cuatro meses después, el maestro de capilla Manuel Arrieta pedía al cabildo volver a comprar al maestro Staffolini una parte de las composiciones que ya habían encargado pero que se habían perdido en el naufragio del vapor que las transportaba, específicamente un *Miserere* y unas *Lamentaciones*. Arrieta había pedido al compositor un precio especial, fijado en 400 liras, es decir, 80 pesos oro. El cabildo accedió⁸²⁹. El 18 de enero de 1890, Manuel Arrieta notificó al cabildo la llegada de la música sagrada para la Semana Santa encargada a Europa al maestro italiano Staffolini⁸³⁰.

⁸²⁶ ACSC. LAc. Vol. 13. 1880-1885. f. 358. 25 de Agosto de 1885.

⁸²⁷ ACSC. LAc. Vol. 14. 1886-1890. f. 117. 25 de Mayo de 1888.

⁸²⁸ ACSC. LAc. Vol. 14. 1886-1890. f. 177. 21 de Mayo de 1889.

⁸²⁹ ACSC. LAc. Vol. 14. 1886-1890. f. 236. 29 de Octubre de 1889.

⁸³⁰ ACSC. LAc. Vol. 14. 1886-1890. f. 263. 18 de Enero de 1890.

Ilustración 18 Miserere de Archimede Staffolini⁸³¹

The image shows a handwritten musical score for a 'Miserere' by Archimede Staffolini. The score is written in four parts: Tenore Primo, Tenore Secondo, Soprano, and Bassi. The tempo is marked 'Largo-Devoto'. The lyrics are: 'Mi-se-re-re mi-se-re-re me-i De-us me-i De-us'. The score is written in a single system with four staves. The first four staves are for the vocal parts, and the fifth staff is for the basso continuo. The lyrics are written below the staves.

El período de Manuel Arrieta como maestro de capilla terminó abruptamente el año 1894 cuando fue despedido tras un escandaloso incidente: se le vio discutiendo con un cochero en la calle, en completo estado de ebriedad según los testigos. Esto hizo pensar a los canónigos que dicho presbítero no debía continuar dirigiendo la capilla de música ni menos habitar en el recinto de la catedral. A pesar de su disculpa, en la que argumentó haber sufrido un ataque de asma que le había hecho perder la cabeza, fue exonerado de su cargo⁸³². Manuel Arrieta presentó su renuncia el 10 de octubre de 1894, no sin antes dejar claro que “a pesar de su separacion, en nada decaerán su reverencia y comedimiento a la V. Corporación”⁸³³.

⁸³¹ Seminario Pontificio Mayor de Vitoria. Partituras de Manuel Arrieta.

⁸³² ACSC. LAc. Vol. 15. 1890-1894. fs. 269-272. 25 de Agosto de 1894. También citado en CLARO VALDÉS, Samuel. “Música catedralicia...”, *Op. cit.* p. 31.

⁸³³ ACSC. LAc. Vol. 15. 1890-1894. f. 282. 10 de Octubre de 1894.

Sin lugar a dudas, el relato de este altercado y la consecuente salida del presbítero Arrieta de la catedral pudieron servir de base para que Samuel Claro lo calificara como “incompetente e intemperante”, ideas apoyadas por los dichos del cabildo cuando se propuso al presbítero Moisés Lara para reemplazarlo, pues destacaron que era “harto competente en música y canto” y que sus conocimientos musicales eran “muy superiores a los del actual M. de Capilla”⁸³⁴. Para Claro, Arrieta había “logrado” mantenerse en el cargo durante doce años, dando a entender que por alguna inexplicable razón no había sido sacado mucho antes. Efectivamente, y tal como también menciona dicho musicólogo, el incidente “sirvió de pretexto al Cabildo para contratar, en su lugar, al presbítero Moisés Lara, cuyo desempeño se proyecta hasta comienzos del siglo XX”⁸³⁵. Sin embargo, como hemos podido comprobar, Arrieta no fue el responsable de la visión negativa que surgió sobre él y la música catedralicia durante su período, pues contaba con la preparación musical suficiente. Por lo que, fuera del incidente que ocasionó su salida de la catedral, la mala reputación que ha quedado respecto a su desempeño debió fundarse en otras razones.

Una de ellas puede haber sido el simple hecho de no caracterizarse por cultivar buenas relaciones con sus colegas, lo que podría haber propiciado que prevaleciera un juicio despectivo respecto a su desempeño. En efecto, desde su tiempo en España, y luego en Chile, se enfrentó varias veces a algunos de sus compañeros, entre los que se encontró en una oportunidad el propio maestro de capilla, José Zapiola. Más tarde, al poco tiempo de haber asumido el magisterio en diciembre de 1883, miembros de la capilla se dirigieron al cabildo para defenderlo de unas difamaciones que se habían vertido sobre él por medio de un pasquín que se había colgado en la puerta de la catedral. Los músicos dieron una férrea defensa a Arrieta, señalando que “en todo el tiempo transcurrido en el servicio del Coro alto de esta Santa Yglesia no habíamos tenido un Maestro de Capilla tan idóneo i que cumple su cometido con más exactitud, probidad i delicadeza, como el S. Arrieta”⁸³⁶. Dichas palabras nos permiten suponer que las acusaciones en su contra estaban dirigidas a atacarlo en cuanto a su competencia, y a

⁸³⁴ ACSC. LAc. Vol. 15. 1890-1894. fs. 269-272. 25 de Agosto de 1894. También citado en CLARO VALDÉS, Samuel. “Música catedralicia...”, *Op. cit.* p. 31.

⁸³⁵ *Ibidem.* p. 8.

⁸³⁶ AHAS. FG. Vol. 115. Solicitudes particulares 1874-1886. f. 365. 31 de Diciembre de 1883. También citado en CABRERA, Valeska. *La reforma de la música sacra en la Iglesia Católica chilena. Contexto histórico-social y práctica musical (1885-1940)*. Tesis presentada a la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile para obtener el grado de Magister en Artes. 2009. p. 58.

su capacidad para cumplir correctamente con sus deberes. Y aunque los músicos sospechaban que uno de sus propios compañeros había realizado tal acción, ellos no escatimaron en esfuerzos por hacer saber al cabildo la equivocación e injusticia que se estaba cometiendo en su contra. Los cantores Temístocles Pérez y José Miguel Ramírez se adhirieron posteriormente a la carta de sus compañeros, añadiendo no solamente estar satisfechos con el desempeño del maestro de capilla, sino afirmando creer que la causa del problema había sido precisamente que Arrieta hacía cumplir el reglamento⁸³⁷.

De esto puede desprenderse que quizás hubiera miembros de la capilla que no estuvieran conformes con la dirección de la misma en términos de disciplina, pues los cantores faltaban demasiado, sin importar la clase de festividad que fuera; ellos iban donde se les pagase más, y como Arrieta “hacía cumplir el reglamento”, impondría las multas correspondientes con severidad. Por su parte, puede haber habido uno o más capitulares que vieran de mala manera la restricción en cuanto a repertorio que, habiendo sido impuesta por la Iglesia, era hecha cumplir por Manuel Arrieta, viendo que quizás se cortaba un vínculo de comunicación con la sociedad que se había establecido a través de la música de moda o la que la gente deseaba escuchar.

En este sentido, es preciso recordar que Manuel Arrieta se enfrentó a quien sentó parte de las bases del discurso histórico musical en Chile, José Zapiola, que como ha mencionado Alejandro Vera, tuvo una influencia sustancial en su creación⁸³⁸. Los relatos dejados por este cronista fueron recogidos posteriormente por investigadores tales como Eugenio Pereira Salas y Samuel Claro Valdés, prevaleciendo su exégesis sin una necesaria revisión.

Otra razón en la que podrían haberse fundado las críticas fue que Manuel Arrieta no se caracterizó por componer obras propias. Sin embargo, este aspecto pareció no tener demasiada importancia para la jerarquía eclesiástica chilena, quien, como hemos visto desde la época de Rafael Valdivieso, confiaba el repertorio a los asesores especializados que podían encargarlo en el extranjero. Este fue el caso del propio Arrieta, cuando efectuó los contratos en Roma en 1884 bajo el gobierno eclesiástico del vicario capitular Joaquín Larraín Gandarillas.

Un factor distinto a considerar es que por tratarse Arrieta del primer maestro de capilla español de la época republicana, bien pudo haber sido identificado por algunos

⁸³⁷ AHAS. FG. Vol. 115. Solicitudes particulares. 1874-1886. f. 367. 21 de enero de 1884.

⁸³⁸ VERA, Alejandro. “¿Decadencia o progreso? La música del siglo XVIII y el nacionalismo decimonónico”, *Latin American Music Review*, 31/1 (Spring/Summer). 2010. p. 10.

como un adversario solamente por su origen, pues en esta época había sectores que renegaban del pasado colonial, a quienes de seguro incomodaría tener a un español en un cargo de cierta relevancia.

Finalmente, pensamos que el discurso presente en la historiografía tradicional chilena, que señala que la música catedralicia posterior al magisterio de Tulio Eduardo Hempel (1874-1882) habría entrado en “decadencia” a finales del siglo XIX⁸³⁹ para despuntar recién durante las primeras décadas del XX⁸⁴⁰, obedece a una visión negativa surgida del distanciamiento de la música de la catedral de Santiago respecto a la de la sociedad civil. En efecto, Samuel Claro destaca la actuación de los maestros anteriores, Alzedo, Zapiola y Hempel, no tanto en función de las obras que compusieron, sino por su desempeño dentro del contexto cultural de la ciudad, ya fuera fundando el *Semanario Musical*, en el caso del primero, y actuando como clarinetista “aclamado” del Teatro Municipal en el segundo, sin que Tulio Eduardo Hempel “pudiera detener el curso de los acontecimientos” antes de llegar al exponente “menos feliz”, que fue Arrieta⁸⁴¹. Y aunque Eugenio Pereira Salas no comparte las palabras despectivas hacia el maestro español, también exalta la labor de sus antecesores destacando actos que no necesariamente fueron iniciativa suya. Por ejemplo, la contratación de Santiago Landeta [Landaeta] que atribuyó al maestro Alzedo⁸⁴² pero que, hemos visto, fue efectuada por fray Lorenzo Betolaza en España a instancias del arzobispo Valdivieso; o la reforma en la renta de los sochantres de 1868, que no habría sido obtenida por Zapiola⁸⁴³ sino más bien, motivada por la escasez de personas interesadas en servir el cargo ante la ausencia forzosa de Manuel Arrieta por enfermedad, habiendo sido planificada mayormente por los capitulares.

Esta idea cobra sentido al analizar el discurso en torno a la labor de Tulio Eduardo Hempel en la catedral, pues aunque de ella tampoco existen muchas noticias, se ha rescatado su trayectoria de forma favorable, aludiendo a que dirigió la capilla con autoridad, manteniéndola dentro de un repertorio adecuado, sin mencionarlo.

⁸³⁹ CLARO VALDÉS, Samuel. “Música catedralicia en Santiago durante el siglo pasado”, *RMCh.* XXXIII/148. 1979. p. 8.

⁸⁴⁰ CLARO VALDÉS, Samuel. “Las artes musicales y coreográficas en Chile”, *Cultura Chilena*. Santiago de Chile: Departamento de Ciencias Antropológicas y Arqueológicas. Facultad de Ciencias Humanas. Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones. Universidad de Chile. 1977. p. 247.

⁸⁴¹ *Ibidem*.

⁸⁴² PEREIRA SALAS, Eugenio. *Historia de la música en Chile*. Santiago de Chile: Publicaciones de la Universidad de Chile. 1957. p. 283.

⁸⁴³ *Ibidem*.

Paradójicamente, el autor de estos recuerdos menciona que el sochantre Arrieta ejecutaba el canto llano de manera “honorable”, pudiendo entenderse que los dos eran figuras destacadas dentro de la capilla y que la colaboración del segundo era relevante en la actuación del primero⁸⁴⁴.

De esta manera, la visión que prevalece es que mientras la música de la catedral se mantuvo abiertamente conectada a la de su entorno, fue juzgada positivamente, aspecto que por sí solo Tulio Hempel garantizaba a pesar de no conocerse mayores detalles sobre su desempeño. Por el contrario, el ascenso de Arrieta implicó un brusco quiebre por el cual la catedral se distanció de la actividad musical de su tiempo. El maestro Arrieta “sochantrizó” el coro alto al incluir, como vimos, el repertorio que antes había correspondido solamente al coro bajo, por lo que la música catedralicia tomó un matiz muy diferente, frenando su “progreso”, cuestión que cristalizó en una visión negativa del período. Esto porque los observantes provenían de la sociedad civil, y el rango de comparación estaba dado por ella. Cuando Arrieta cortó el vínculo, el discurso sobre la actividad musical catedralicia se tornó negativo al no tener ya elementos comparativos con el medio, pues el maestro cambió el foco de atención desde afuera hacia adentro: la música en la catedral de Santiago debía medirse y comprenderse en relación a los parámetros impuestos por la Iglesia Católica.

La información ofrecida sobre la gestión de Arrieta asombra por contrastar con las versiones que había de ella hasta el momento. No obstante, su labor guardaba más sorpresas tras su salida de la Catedral Metropolitana de Santiago, como veremos a continuación.

4. 1. 2. Un desconocido corpus musical de la Catedral de Santiago de Chile en España

Tras su salida de la catedral en 1894, Manuel Arrieta permaneció en la ciudad de Santiago de Chile tres años más, desempeñándose como capellán del Lazareto de San José. Retornó a España en el año 1897⁸⁴⁵, igual año en que otorgó testamento en la

⁸⁴⁴ *Ibidem*. p. 284.

⁸⁴⁵ PRIETO DEL RÍO, Luis. *Diccionario biográfico del clero secular de Chile 1535-1918*. Santiago de Chile: Imprenta Chile. 1928. p. 57.

ciudad de Vitoria ante el abogado Francisco de Ayala⁸⁴⁶. Falleció en diciembre en su pueblo natal, Otxandio, a la edad de 64 años⁸⁴⁷. Lo interesante es que no sólo llevó consigo treinta y dos años de experiencias, alegrías, disgustos y problemas de salud. Al regresar, Manuel Arrieta transportó junto a él una gran cantidad de composiciones pertenecientes a la Catedral Metropolitana de Santiago⁸⁴⁸. Y, aunque no está consignado en las actas del cabildo de Vitoria, probablemente a su regreso Arrieta donara esta música a la Catedral de Santa María o, en su defecto, al Seminario Diocesano de dicha ciudad, en cuya biblioteca se conserva hasta el presente bajo el cuidado del actual maestro de capilla⁸⁴⁹.

Este fondo musical está conformado por partituras manuscritas, muchas de ellas encuadernadas y otras simplemente cosidas, dispuestas en 18 carpetas que no son de la época, lo que nos permite suponer que se guardaron ahí con posterioridad. En ellas el material está dispuesto aleatoriamente. Las carpetas están ordenadas por números, figurando también en su lomo el apellido del compositor más representativo de su contenido. De esta forma, hay doce carpetas tituladas “Staffolini”, dos “Bataglia”, una “Casciolini”, una “Partichelas Staffolini”, una “Bomfichi”, y una llamada “L.n. XXX Generales –I-I-40”. La excepción es la carpeta titulada “Bomfichi” que no contiene ninguna obra de este compositor [Paolo Bonfichi (1769-1840)]. En tanto, la llamada “L.n. XXX Generales –I-I-40” contiene obras de los mismos compositores ya mencionados antes: Staffolini, Casciolini, y Battaglia. Como queda de manifiesto en los títulos de las carpetas, el compositor más presente es Archimede Staffolini⁸⁵⁰. Antes de proseguir con el relato creemos pertinente preguntarnos si efectivamente se trata de las partituras compradas para la Catedral de Santiago de Chile a fines del siglo XIX.

Una primera mirada del conjunto nos permite verificar que, entre las partituras encuadernadas, existen muchas que llevan una etiqueta con la leyenda: “Imprenta y

⁸⁴⁶ AHPA. Protocolo 22292, fol. 2583-2586. Testamento de Don Manuel Arrieta Aspe. 12 de Agosto de 1897.

⁸⁴⁷ AHEB. Finados. 1884 a 1925. f. 131v. Acta de defunción de Manuel Arrieta. 13 de Diciembre de 1897.

⁸⁴⁸ Esto confirmaría la idea expuesta anteriormente respecto a que Manuel Arrieta habría solicitado composiciones orquestales exclusivamente para él, sabiendo que su destino final no sería Chile sino Otxandio, o su diócesis de origen, Vitoria.

⁸⁴⁹ Agradezco al maestro de capilla de la Catedral de Santa María de Vitoria, Pbro. Rafael Mendialdúa, por darme a conocer este corpus musical y permitirme el acceso a él, brindándome todas las facilidades para su revisión. Hago extensiva mi gratitud a los funcionarios de la Biblioteca del Seminario Pontificio Mayor de Vitoria. Asimismo, debo precisar que realicé esta revisión con la ayuda del Fondo de Apoyo del Magíster en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, adjudicado con este fin en los años 2011 y 2013.

⁸⁵⁰ Puede observar el detalle de este corpus musical en la sección de Apéndice, Doc. 30.

encuadernación Barcelona”, seguida de una dirección en la ciudad de Santiago, tal como se aprecia en el detalle de la imagen a continuación:

Ilustración 19 Detalle de etiqueta de partituras⁸⁵¹



Pues bien, esta casa editorial funcionó efectivamente en Santiago de Chile a finales del siglo XIX. El libro más antiguo editado por ellos y conservado en la Biblioteca Nacional de Chile corresponde al año 1892⁸⁵². Este año es exactamente el mismo en que el canónigo chantre de la catedral, Presbítero Jorge Montes, solicitó autorización para gastar 125 pesos “más o menos que importaría la encuadernación de las misas y demás piezas de canto que componen el repertorio de la Capilla de Música de la Iglesia Catedral, y dos libros en blanco para la confección de inventarios de la misma música [...]”⁸⁵³. Pero además de la etiqueta de encuadernación en la ciudad de Santiago, existen otras evidencias que comprobarían que las partituras que están actualmente en Vitoria fueron las encargadas por Manuel Arrieta para la Iglesia de Santiago de Chile en la década del 80 del siglo XIX.

Una de ellas es el propio contrato de 1884 entre Manuel Arrieta y Archimede Staffolini⁸⁵⁴. En el artículo 2º se disponía que el compositor italiano hiciera cuatro misas

⁸⁵¹ Seminario Pontificio Mayor de Vitoria. Partituras pertenecientes a Manuel Arrieta. N°14 Misa a tres voces i coro, por Staffolini.

⁸⁵² Se trata del libro *El cuarto centenario del descubrimiento de América*, cuyo autor fue el arzobispo Mariano Casanova, lo que demuestra que la catedral tenía cierto vínculo con esta empresa.

⁸⁵³ ACSC. Libro de Actas Capitulares. Vol. 15. 1890-1894. f. 171. 7 de Diciembre de 1892.

⁸⁵⁴ Agradezco a Alejandro Vera por permitirme utilizar este material trabajado en el contexto del Proyecto Fondecyt N° 1100650 titulado “Música en la Catedral de Santiago (Siglos XVI a XIX)”, del que fue

nuevas a tres voces para órgano y orquesta. Ésta última debía comprender dos violines, dos clarinetes, dos flautas, dos trompas, un violoncello, un bombardino, un contrabajo y órgano. La misa debía estar completa, es decir, con *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus* y *Agnus dei*, y el *Credo* debía estar escrito a capela. Pues bien, dentro del corpus musical presente en la biblioteca de Vitoria hay 20 misas de Staffolini de las que trece son para orquesta y siete para órgano. Cuatro de las primeras tienen la instrumentación requerida (las misas N°1, N°2, N°5 y N°6), y tres tienen el *Credo* sin acompañamiento. En tanto, entre las que son solamente para órgano, seis tienen el *Credo* a capela, y una no tiene *Credo*. Esto, además de manifestar la concordancia entre las obras encargadas y las que se conservan, demuestra el efecto que tuvo en la mentalidad de Manuel Arrieta el escuchar al pueblo entonando esta oración a su llegada a Burdeos en 1884, y su firme intención de reproducir esta práctica en la Iglesia de Santiago de Chile, tal como lo manifestara al vicario capitular de Santiago en una misiva, como revisamos anteriormente.

Pero, el que Manuel Arrieta llevara mucha de esta música de regreso a Europa estaba de cierta manera convenido en el contrato celebrado con Staffolini. En él, se alude a que el maestro de capilla había comprado la propiedad de todas las composiciones, detallando que esto afectaba “tanto las composiciones orquestadas, que serán para él, como las otras no orquestadas, de las cuales será para él una partitura con su parte de canto correspondiente debiendo portar en las partituras que se van a copiar para él el nombre del propietario Señor Arrieta escrito por el autor principal de las composiciones Señor Staffolini”.

En efecto, varias partituras de misas orquestadas tienen la señalada indicación en el costado inferior derecho, tal como lo muestra la imagen:

investigador responsable y en el que colaboré como tesista y ayudante (2010 - 2012). Para consultar más sobre esta fuente ver VERA, Alejandro. “La importación y recepción...”, *Op. cit.* pp. 75-124.

Ilustración 20 Detalle de la portada de la Messa N°1 de Staffolini

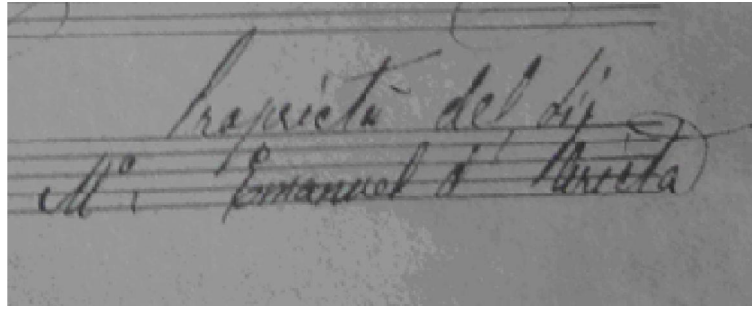
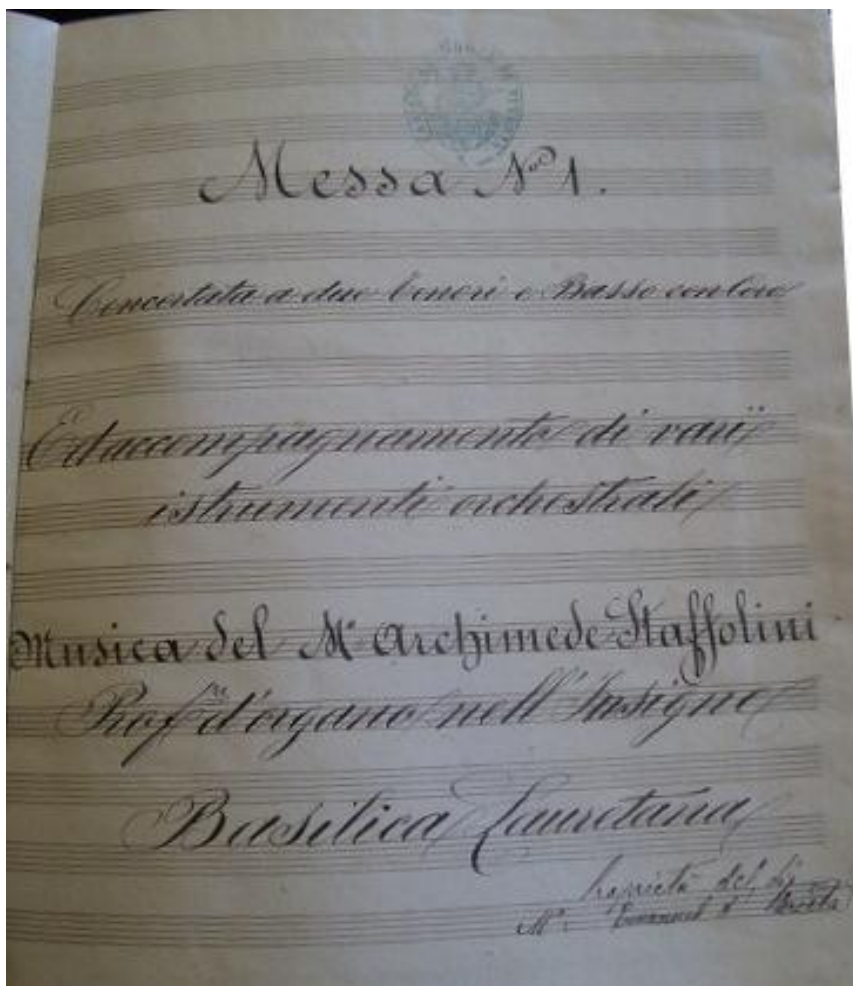


Ilustración 21 Portada Messa N°1 de Staffolini⁸⁵⁵



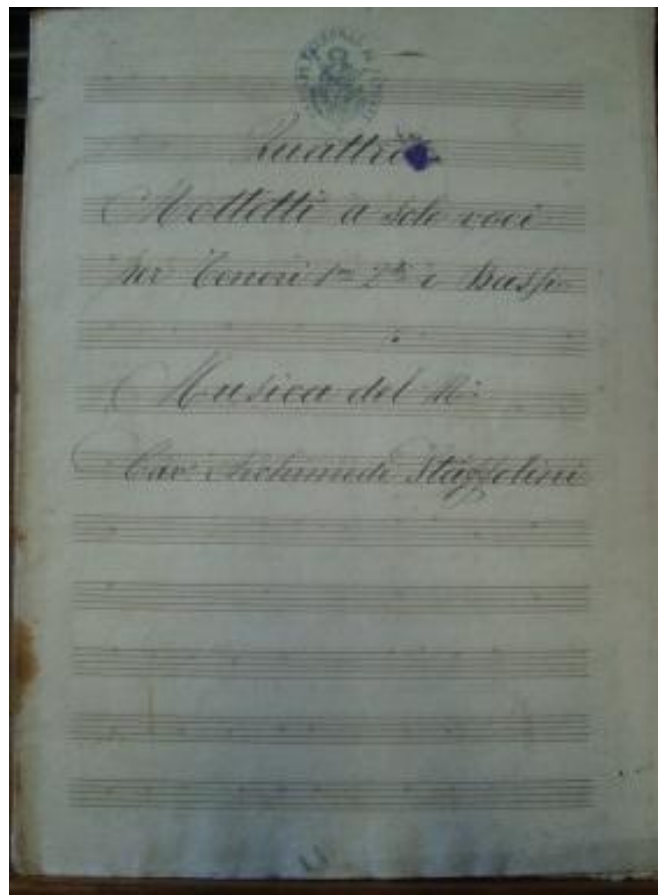
También la tienen varias de las partituras con acompañamiento de órgano. Pero lo curioso y digno de destacar es que Manuel Arrieta no llevó a España solamente las partituras que eran expresamente de su propiedad, es decir, las que estaban marcadas con el objeto de distinguirlas de las que eran de la catedral, sino que también llevó

⁸⁵⁵ Seminario Pontificio Mayor de Vitoria.

muchas más que no tenían esta indicación, con lo cual cabe preguntarse cuál fue el criterio para seleccionar las obras que llevaría de vuelta una vez que retornase a España. Retomaremos esta interrogante un poco más adelante, con mayores antecedentes.

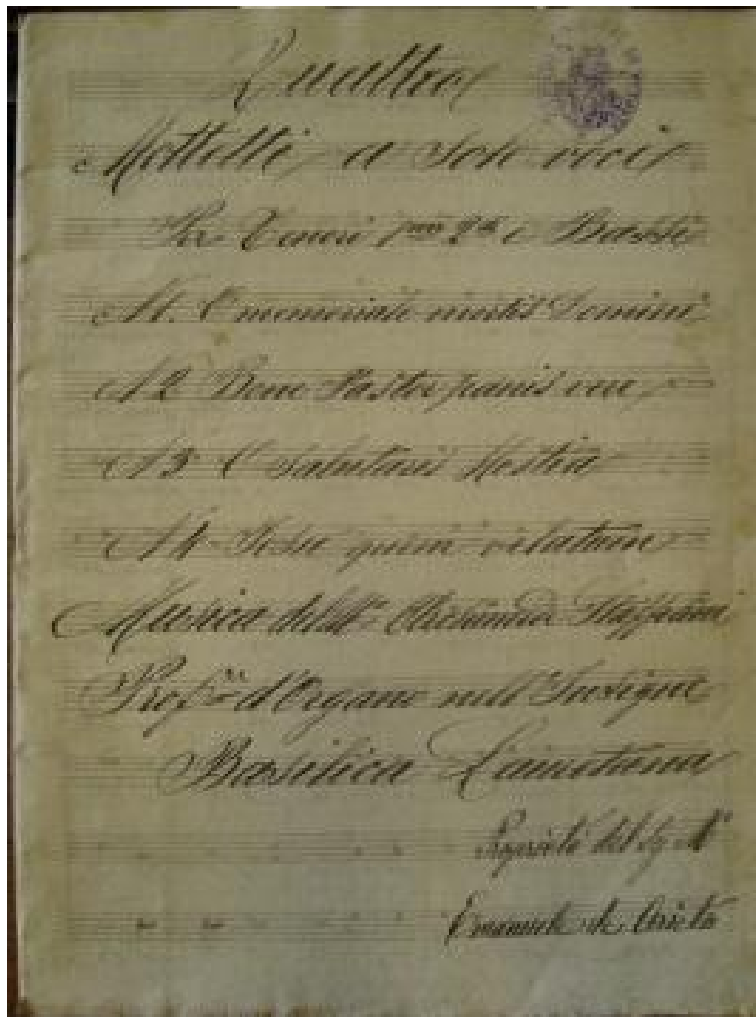
Volviendo a la revisión del fondo según el contrato, se acuerda en el punto 3º la creación de cuatro motetes a tres voces sin acompañamiento, “con el texto que se entregó”. Pues bien, en la colección de Vitoria se conservan las partituras de *Quattro Mottetti a sole voci per Tenori 1^{mi} 2^{di} e Bassi*, cuyos títulos son: *O memoriale mortis Domini*, *Bone pastor panis vere*, *O Salutaris Hostia* y *Jesu quem velatum*. De esta pieza hay dos copias, una de las cuales indica expresamente ser propiedad de Manuel Arrieta. La otra no.

Ilustración 22 Portada de Motetes a 3 voces⁸⁵⁶



⁸⁵⁶ Seminario Pontificio Mayor de Vitoria.

Ilustración 23 Portada de Quatto Mottetti de Staffolini⁸⁵⁷



También se incluye dentro del fondo musical de Vitoria una partitura de una Misa de Difuntos de Bonfichi, cuya copia también estaba prevista en el contrato en el punto 4º. De ella, Staffolini debía entregar una versión con acompañamiento de órgano y la otra orquestada, siendo esta segunda la que se encuentra dentro del corpus musical observado.

Para una segunda etapa del encargo de música de 1884, se pidió al maestro Staffolini componer, entre otras cosas, un invitorio orquestado con dos violines, dos clarinetes, dos flautas, dos trompas, un violoncello, un bombardino, un contrabajo u órgano. A la vez, debía alternar los versos de manera que después de la entonación de los cantantes el coro respondiera *Regem cui omnia es* y *Venite adoremus*. Esta obra se encuentra dentro de las que Arrieta llevó a España- aunque no tiene la indicación de

⁸⁵⁷ Seminario Pontificio Mayor de Vitoria.

propiedad suya hecha por Staffolini-, escrita tal y como él lo había indicado. Hay una partitura para tres voces y orquesta, otra para tres voces y órgano, y están también las partes instrumentales, todas guardadas en carpetas diferentes, lo que puede dar a entender que luego de llegar a su ubicación actual no volvieron a ser utilizadas, y que fueron almacenadas sin un orden preestablecido, quizás sin siquiera una revisión.

En tanto, el contrato celebrado con Setimio Bataglia disponía la creación de una cantidad de obras inferior en relación a Staffolini, pensadas mayormente para Semana Santa, entre las que se encuentran *Gloria laus et honor* para el Domingo de Ramos, tres *Lamentaciones*, *Christus factus est*, y un *Miserere* para el Miércoles Santo. Todas ellas se encuentran en un solo libro encuadernado, en la carpeta “1 Bataglia”.

De la misma manera, debía componer la antifona *Domine tu mihi lavas pedes* para el Jueves Santo, con las tres *Lamentaciones*, *Christus factus est*, y *Miserere*, además de un *Improperio* para la adoración de la Santa Cruz el Viernes Santo, con las tres *Lamentaciones*, *Christus factus est*, y *Miserere* para este día. Las del Jueves Santo se encuentran encuadernadas y almacenadas en la carpeta “2 Battaglia”.

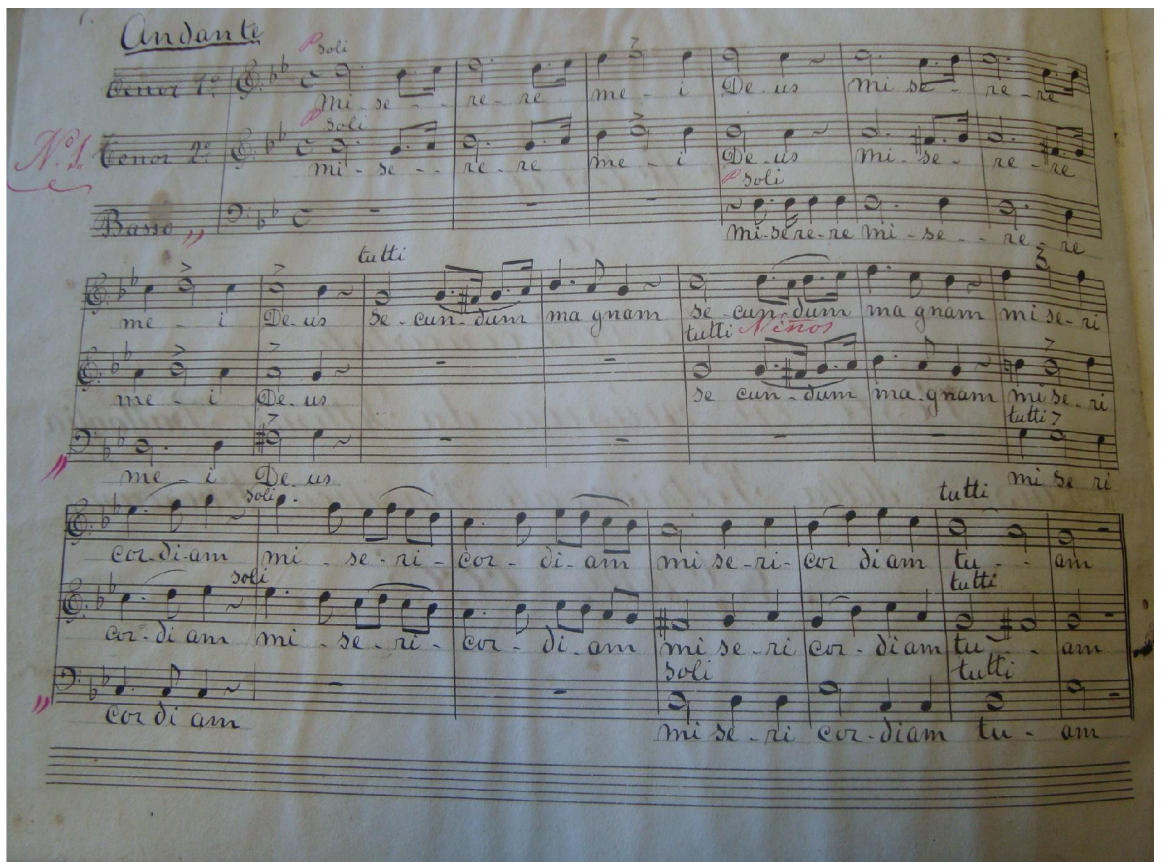
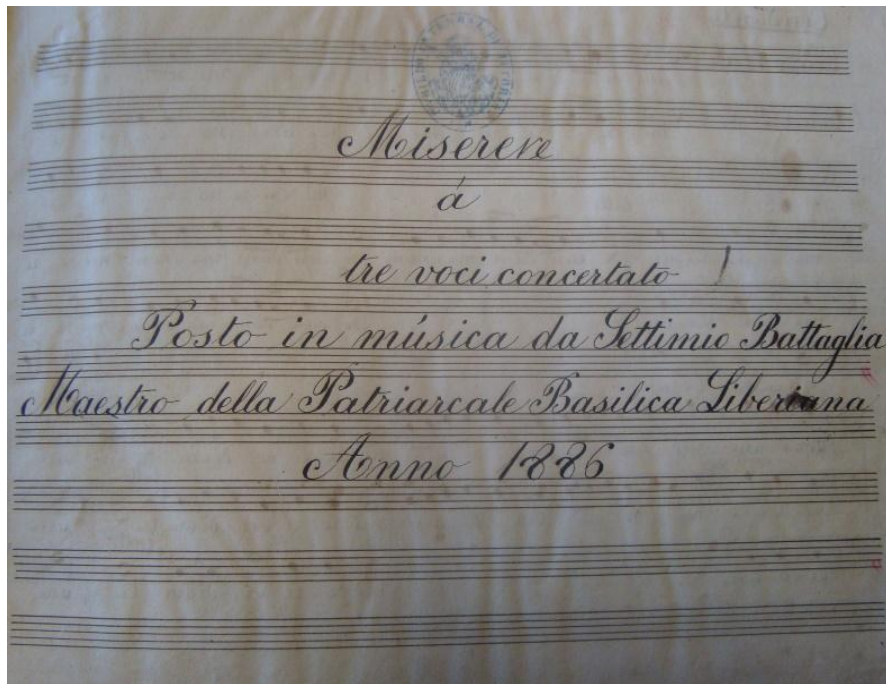
En el conjunto de partituras de Vitoria hay un *Miserere* de Bataglia fechado en 1886 y tres *Lamentaciones* a tres voces del maestro Staffolini de 1890. Éstas últimas habrían sido encargadas directamente por el arzobispo Mariano Casanova en 1889, ya que estaba interesado en contar con nueva música para la Semana Santa. Una parte de ella ya se había interpretado en las fiestas mayores de ese año, y se había hecho un pago de 1.000 francos, es decir, 360 pesos con treinta y seis centavos⁸⁵⁸. Pero el barco que transportaba las nuevas composiciones desde Europa a Sudamérica naufragó, perdiéndose “un buen *Miserere* y *Lamentaciones*”. Por esto, Manuel Arrieta se dirigió nuevamente a Staffolini, para saber el precio final en que podía dejar estas copias. La respuesta de Staffolini fue de 400 liras, es decir, 80 pesos oro, precio que el cabildo aceptó⁸⁵⁹. El repertorio fue recibido el 18 de mayo de 1890 en la catedral⁸⁶⁰.

⁸⁵⁸ ACSC. LAc. Vol. 14. 1886-1890. f. 177. 21 de Mayo de 1889.

⁸⁵⁹ ACSC. LAc. Vol. 14. 1886-1890. f. 237. 29 de Octubre de 1889.

⁸⁶⁰ ACSC. LAc. Vol. 14. 1886-1890. f. 263. 18 de Mayo de 1890.

Ilustración 24 Miserere de Battaglia fechado en 1886⁸⁶¹



⁸⁶¹ Seminario Pontificio Mayor de Vitoria.

Aunque lo más llamativo de este grupo de partituras es la gran presencia de música de Staffolini y de Bataglia, también se pueden apreciar trabajos de otros compositores en una menor cantidad. Entre ellos hay una *Messa da Morto* de Paolo Bonfichi para voces y orquesta, cuya copia fue realizada por Staffolini, ya que estaba convenido en el punto 4° del contrato que así fuera. Ésta contiene la leyenda: Proprietà del Sig. Maestro Emanuele de Arrieta, pues esta obra, dice dicho documento, era solamente para el maestro Arrieta.

De Claudio Casciolini (1697-1760) hay una *Misa de Requiem* a tres voces, otra Misa a tres voces con acompañamiento de órgano, y una Misa fúnebre concertada a tres voces que dice ser de los maestros Casciolini y Bataglia. De ésta hay una copia con acompañamiento de orquesta.

Uno de los libros contiene varias composiciones de Louis Lambillote (1796-1855), como graduales para la festividad de *Corpus Christi*, y un *Ofertorio*. En este mismo libro se encuentra un *Gradual* y un *Ofertorio* del maestro Pietro Terziani (1765-1831); otro *Gradual* y una *Secuencia* para el domingo de Pentecostés de Giuseppe Clementi; un *Venite filii* de Gaetano Capocci (1811-1898); y un *Pater noster* de Louis Lambillote. La mayoría de estas composiciones tiene la anotación “Proprietà de Nicola Segueti”.

La coincidencia entre muchas de las obras encargadas y las que están en las carpetas del Seminario de Vitoria hacen indiscutible que se trata de las mismas composiciones. Esto se torna prácticamente irrefutable al verificar no solamente que fueron encuadernadas en Santiago de Chile, sino que muchas de ellas llevan la indicación de pertenencia de Manuel Arrieta, tal como se consignó en el contrato.

Entre las razones de por qué este sacerdote habría llevado estas partituras lejos de su lugar de destino original, dejaremos de momento la proporcionada por el mismo convenio: muchas de las obras eran de su propiedad y habían sido pensadas para que Arrieta se las quedara, por lo que es lógico que las retirara de la catedral cuando terminó su servicio. Sobre el resto, daremos más luces en los siguientes apartados.

4. 2 El reformismo del arzobispo Casanova y la última etapa del magisterio de Arrieta (1885-1894)

Después de retornar del viaje a Europa en 1885, Manuel Arrieta retomó su cargo como maestro de capilla sirviendo hasta el año 1894. Por tanto, la mayor parte de su ejercicio fue realizado bajo el gobierno eclesiástico del arzobispo Mariano Casanova (1886-1908), quien asumió el liderazgo del proceso de reforma de la música sacra de una manera enérgica, impulsando todas las medidas que tuvo a su alcance para mejorar y mantener dentro de los límites previstos este ramo de la liturgia.

Sin embargo, antes de asumir Casanova, el vicario capitular, Joaquín Larraín Gandarillas, quien gobernó la sede vacante hasta el nombramiento del sucesor de Valdivieso (1878-1886), había promovido la adquisición de repertorio y personal en Europa, contribuyendo al proceso mediante un interesante e importante documento relativo a la música sagrada, el segundo que, después del Edicto de Valdivieso de 1873, se publicaba en la Iglesia Católica chilena.

4. 2. 1. Pastoral para la Música y Canto en las Iglesias de Chile (1885)

En este apartado pondremos nuestra atención en un documento elaborado por la Sagrada Congregación de Ritos en 1884, dirigido a los obispos de Italia, y que fue recibido y aplicado en la Iglesia de Santiago de Chile bajo el título de *Pastoral Colectiva para la Música y Canto en las Iglesias de las Diócesis de Chile*⁸⁶². Nuestros objetivos son: averiguar por qué una circular de carácter local pudo influenciar la práctica musical de una iglesia lejana a Roma, como la Metropolitana de Santiago de Chile; verificar cuánto tuvo que ver en ello el maestro de capilla Manuel Arrieta; y establecer en qué medida predominó este texto sobre su pensamiento en torno a cómo debía ser la música sacra al momento de realizar los encargos en Italia en 1884.

Reprimir los abusos, sacar de los templos las composiciones consideradas “profanas” y devolver al canto gregoriano su lugar de privilegio habrían sido las

⁸⁶² Este documento ha sido mencionado en SALINAS, Maximiliano. “¡Toquen flautas y tambores!: Una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX”, *RMCh*, LIV/193. 2000. p. 56; y puesto en contexto en VERA, Alejandro. “En torno a un nuevo corpus musical conservado en la Iglesia de San Ignacio: música, religión y sociedad en Santiago (1856-1925)”, *RMCh*, LXI/208. 2007. p. 19. También se ha comentado en VERA Alejandro y CABRERA, Valeska. “De la orquesta Catedralicia...”, *Op. cit.* p. 746.

motivaciones del papa León XIII para aprobar una instrucción sobre música sacra que vio la luz el 24 de septiembre de 1884 y cuyos destinatarios eran los obispos de Italia⁸⁶³. Con ella, la estrategia para regular la música se tornaba más específica y, si se quiere, más técnica. Un resumen, a su vez, de las enseñanzas tradicionales que la Iglesia había dado hasta ese momento en esta materia.

A pesar de su carácter localmente acotado, esta circular llegó a las manos del vicario capitular de Santiago, Joaquín Larraín Gandarillas, quien, en conjunto con los obispos de todas las diócesis, lo adaptó a la realidad chilena convirtiéndolo en un reglamento oficial para el país. Podemos estar seguros que se trata del mismo documento, debido a que el propio vicario capitular reconoció a través de una carta a la Santa Sede el uso que estaban haciendo de este reglamento:

Beatisimo Padre: Joaquin Larrain Gandarillas Obispo de Martyropolis i Vicario Capitular de la Arquidiócesis de Santiago de Chile, en Sede vacante, postrado a los piés de Vuestra santidad humildemente espone: que, con el fin de poner remedio a los abusos introducidos en la música sagrada en las Yglesias de Chile, se ha puesto de acuerdo con los Rmos. Prelados Ordinarios de las Diócesis sufragáneas i por medio de una Pastoral colectiva han adoptado como estatuto jeneral las reglas mandadas observar en las Yglesias de Ytalia por carta circular del Secretario de la Sagrada Congregacion de Ritos espedida el 24 de setiembre de 1884 con pequeñas modificaciones reclamadas por las circunstancias especiales de este pais, como aparece del ejemplar impreso que se acompaña.

En este reglamento se renueva la prohibicion hecha por el difunto Arzobispo de usar el piano forte como instrumento de música en la Yglesia, i el canto de mujeres principalmente en la misa i oficio litúrgico a no ser que medie licencia del Ordinario. Aunque hasta aqui los Regulares no han pensado en hacer oposicion a los estatutos Diocesanos que reglamentan la música i el canto sagrado en los oficios públicos de las Yglesias; se pregunta si los Regulares a Título de exentos pueden resistirse a dar cumplimiento a esos reglamentos sobre música i canto sagrado de modo que ellos no obstante la prohibicion jeneral contenida en la pastoral colectiva, puedan hacer cantar mujeres en sus Yglesias, i no sujetarse a las prescripciones de los articulos 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13 i 14 del reglamento mandado observar en Ytalia i adoptado por los Obispos de Chile. Santiago de Chile Diciembre 11 de 1885. De Vuestra Santidad humildisimo hijo. Joaquin, Obispo de Martyropolis. V. C. de Santiago⁸⁶⁴.

⁸⁶³ SERRANO, P. L. *Música religiosa o comentario teórico práctico del Motu Proprio*. Barcelona: Gustavo Gili Editor. 1906. p. 37.

⁸⁶⁴ AHAS. FG. Vol. 15. Oficios del Prelado (1882-1890). f. 193. 11 de Diciembre de 1885. Citado también en RETAMAL FUENTES, Fernando. *Chilensia Pontificia Monumenta Ecclesiae Chilensia*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile. 2002. Vol. II. Tomo I. pp. 200-201. Esta última fuente presenta una errata en el año del documento: señala que es de 1883 cuando en realidad es de 1885.

Una copia de la legislación, probablemente la misma que utilizaron los obispos de Chile para su adaptación, está guardada en el Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago escrita, de hecho, en idioma italiano⁸⁶⁵, y no en el idioma oficial de la Iglesia, el latín, como debería haber sido si es que se hubiera querido que tuviera un alcance geográficamente mayor. Además, dentro del propio documento los obispos explican que harían uso de esta normativa que era inicialmente para las diócesis de Italia, “deseando cumplir con el elevado fin que se propone la referida Congregación i adaptando en cuanto es posible aquellas disposiciones a las circunstancias de nuestro país”⁸⁶⁶.

El documento fue trabajado por todos los obispos de las diócesis que Chile tenía hasta ese momento: de La Serena, José Manuel Orrego; de Ancud, Rafael Molina como vicario capitular; de Concepción, Domingo Benigno Cruz, deán y vicario capitular; y liderado por Joaquín Larraín Gandarillas, vicario capitular de Santiago. Fue denominado *Pastoral Colectiva sobre la Música i Canto en las Iglesias de las diócesis de Chile* y se publicó el 9 de mayo de 1885⁸⁶⁷.

Al igual que en Italia, los obispos chilenos antepusieron una carta a la reglamentación en la que explican las razones por las que creían necesario que se adoptaran las medidas propuestas. En consonancia con los tiempos, y con un movimiento litúrgico cada vez más empoderado dentro de la Iglesia, la primera idea expuesta, y quizás la más evidente según este punto de vista, era que la música debía contribuir a dar culto a Dios⁸⁶⁸. En concordancia con los principios impulsados por el movimiento litúrgico, los obispos chilenos comenzaron declarando la importancia de regular la música sacra porque ella era el medio principal para conseguir este fin, es decir, era una parte fundamental de la liturgia, un medio que no debía distraer sino más bien favorecer la devoción.

⁸⁶⁵ AHAS. FG. Vol. 237. Correspondencias de Roma, Bulas, Breves y Rescriptos (1882-1887). f. 62.

⁸⁶⁶ LARRAÍN GANDARILLAS, Joaquín, *et al.* “Pastoral Colectiva sobre la música i canto en las Diócesis de Chile”, *BE*. Tomo IX (1883-1887). p. 752.

⁸⁶⁷ Es muy interesante constatar que esta circular de 1884 junto al reglamento de 1894 de la Sagrada Congregación de Ritos, también fue tomada como base para la formulación de una “Memoria para la reforma de la música sacra”, editada por Vicente Ripollés en 1897 en la ciudad de Valencia, España. BOMBI, Andrea. “En nombre del arte y de la Iglesia. Vicente Ripollés y la reforma ceciliania”, *Pasados presentes. Tradiciones historiográficas en la musicología europea (1870-1930)*. Valencia: Universitat de València. 2014. p. 175.

Esto muestra que el interés por apegarse a los preceptos de la música sacra era un punto común y transversal a los países, aún cuando la reforma no estaba universalizada oficialmente. También, que el uso de estos documentos, en principio restringidos geográficamente, era una práctica establecida, quizás por el hecho de entenderse que lo recomendado para Roma era lo adecuado para todas iglesias del orbe católico.

⁸⁶⁸ LARRAÍN GANDARILLAS, Joaquín, *et al.* “Pastoral Colectiva...”, *Op. cit.* p. 751.

Los obispos declararon la emergencia que apreciaban respecto a actuar para depurar el canto sagrado de los numerosos abusos introducidos en él, porque veían cómo hacía perder el carácter religioso, convirtiéndolo “en objeto de distracción i recreo i, lo que es peor, en algunas ocasiones, hasta de fuerte incentivo de las pasiones humanas i culpables”⁸⁶⁹. Esta fue la razón por la que, explican, hicieron uso de un reglamento que sabían estaba dirigido a los obispos de Italia, pues deseaban cumplir con el fin que se había propuesto la Sagrada Congregación de Ritos, aunque adaptándolo a la realidad del país.

A continuación daremos cuenta de los elementos semejantes y divergentes entre la versión original y la adaptación chilena de dicho reglamento. En el plano formal, el reglamento de la Sagrada Congregación de Ritos está compuesto por 23 artículos organizados en 5 secciones, mientras la *Pastoral* tiene 27 artículos dispuestos también en igual cantidad de apartados que mantienen los títulos del original italiano.

En el primer punto, relativo a las normas generales para la música permitida o prohibida en las Iglesias, es donde se produce la primera singularidad en el texto chileno. El de la Sagrada Congregación de Ritos traza líneas generales sobre la música vocal figurada permitida, advirtiendo cosas tales como que los cantos graves y piadosos fuesen apropiados al templo y a las divinas alabanzas, estando en concordancia con el texto. Esto mismo se entendía para la música vocal con acompañamiento instrumental. El escrito chileno, en tanto, usa un tono mucho más directo, mandando que en la misa o cualquier oficio litúrgico fuese el canto llano el que tuviese el lugar predominante. Recién el artículo 2º del chileno se corresponde totalmente con el 1º italiano.

El artículo 2º de la circular italiana refiere a la música figurada de órgano. La *Pastoral* chilena coincide con ella en que debe tener un carácter ligado, armónico y grave; que la música instrumental debe sostener el canto sin ahogarlo con el ruido. Pero, mientras el primero concluye la exposición argumentando que debe corresponder con la seriedad de la sagrada liturgia, el documento chileno agrega: “los intermedios originales de órgano i de orquesta deben siempre corresponder a la seriedad de la sagrada liturgia”. Con ello, los obispos agregaron un elemento que la Santa Sede no negó del todo en este documento, pero que tampoco se había considerado en este punto: el uso de la orquesta, que podía tolerarse en las Iglesias chilenas donde todavía funcionasen, pero sin desmarcarse de los límites estéticos que se imponían para la liturgia.

⁸⁶⁹ Ibidem. p. 752.

Respecto del idioma, el artículo 3º de la circular romana señala que el que debía usarse en las composiciones sagradas era el latín, y de preferencia los textos debían tomarse de las Sagradas Escrituras u otros libros tales como el Breviario, el Misal Romano, los Himnos de Santo Tomás de Aquino u otros himnos y oraciones aprobadas por la Iglesia. La *Pastoral* chilena respeta estos puntos añadiendo que no podía cantarse en castellano durante la misa, la exposición del Santísimo Sacramento, las vísperas y demás partes del oficio litúrgico. Esto quedaba implícito en la regulación pontificia cuando indicaba que solamente debía usarse el latín, sin embargo, las autoridades eclesiásticas chilenas prefirieron hacerlo evidente, quizás con el propósito de asegurar que todos lo comprendieran. Por otra parte, el hecho que indicaran específicamente estas ocasiones para prohibir los cantos en español es una prueba de que a esa fecha se mantenía esta práctica, aunque no gustase del todo al clero chileno.

Es interesante que, a pesar de eso, los obispos dejaron un espacio para tolerar la “costumbre” de cantar en lengua vernácula algunas oraciones e himnos devotos, como el Trisagio en honor de la Santísima Trinidad y el *Ven a nuestras almas*. También, en los ejercicios del mes del Sagrado Corazón de Jesús, de María, en las novenas y otras ocasiones, se podía cantar en castellano siempre que no estuviera expuesto el Santísimo Sacramento.

El artículo 5º de la circular italiana, y 6º de la *Pastoral* chilena se refieren a lo mismo: la música vocal e instrumental que se prohibía en la Iglesia era la que tendía a distraer al auditorio en la casa de oración.

A continuación se expone el segundo apartado, relativo a las prohibiciones generales para la música vocal en la Iglesia. La reglamentación chilena también respetó lo ordenado en la original romana, prohibiendo toda la música vocal compuesta sobre motivos o reminiscencias teatrales o profanas, o que fuesen muy “ligeras o muelle”, es decir, tendiente a los placeres sensuales. Se permitían los solos, dúos o tríos que mantuvieran el carácter de la melodía sagrada y estuvieran ligados al conjunto de la composición. Del mismo modo se conservó la regla tendiente a procurar que no se omitiesen palabras del texto sagrado, o fuesen traspuestas, cortadas, repetidas demasiadas veces o resultaran ininteligibles.

La unidad de la oración debía mantenerse, especialmente en el *Kyrie*, *Gloria* o *Credo*, en que estaba prohibido dividir en secciones demasiado separadas. Tampoco podían omitirse o precipitar partes del oficio. Ambas legislaciones consideraron que

podía exceptuarse esto cuando faltasen voces y pudieran suplirse por el órgano en el caso de los cantos de *gradual*, *tracto*, *ofertorio* y comunión.

También coinciden totalmente en la prohibición de mezclar desordenadamente el canto figurado y el canto llano, así como en permitir las respuestas de la gente en la música polifónica compuesta bajo el modelo de la escuela Romana de Palestrina. Concuerdan asimismo en prohibir los cantos que por su excesiva duración prolongaran los oficios más allá de sus límites prescritos: el mediodía para la misa y el *Angelus* para las vísperas.

Los obispos chilenos estuvieron de acuerdo con el artículo que prohibía ciertas inflexiones de la voz, o que el director hiciera mucho ruido con la batuta o al dar las órdenes a los ejecutantes. Tampoco podían dar la espalda al altar. Sin embargo, el reglamento chileno no recogió la indicación respecto a que no era deseable que el coro estuviera construido sobre la puerta principal del templo -posiblemente porque hacía poco tiempo la catedral de Santiago había desembolsado mucho dinero precisamente para colocarlo ahí-, ni tampoco la orden de que los cantores no estuviesen a la vista de la gente.

Un artículo singular del documento chileno, que no aparece en el italiano, es el que lleva el número 12 y último de este apartado. En él, se prohibió que cantasen las mujeres en las iglesias, las que no podrían hacerlo de ninguna forma (ni solas, ni acompañadas por hombres, ni en los coros, ni tan siquiera en el cuerpo de la Iglesia). Solo se permitía que lo hicieran en el canto popular al unísono, porque ahí se confundía su voz con la del resto de la gente, pero no en el canto litúrgico. Únicamente el prelado podía tolerar esto en las iglesias pobres o lejanas, con su permiso previo⁸⁷⁰.

El tercer apartado es el relativo a la música orgánica e instrumental en la Iglesia. A diferencia del reglamento europeo, los chilenos introdujeron un artículo más, el 13º, para declarar al órgano como el instrumento más adecuado y el que la Iglesia prefería en la liturgia. Por ello, recomendaban que todas las iglesias procuraran tener uno. El artículo 11º de la circular europea, y 14º de la pastoral chilena, es igual en ambas. En ella se excluye de interpretar parte alguna de piezas teatrales o de baile, así como trozos profanos tales como los himnos nacionales, los cantos populares, amorosos o bufones, etc. Se prohibían igualmente los instrumentos musicales considerados demasiado

⁸⁷⁰ Con esto, se vuelve a la idea de que esta reforma fue destinada al contexto urbano y dirigida a un sector específico de la población: la alta sociedad.

ruidosos, como los timbales, cajas, tambores y otros, así como también el pianoforte. Los instrumentos usados por el pueblo de Israel para acompañar las alabanzas, como trompetas, flautas, timbales y otros, se permitían siempre que se utilizaran con moderación y habilidad, especialmente en el *Tantum ergo* y en la bendición con el Santísimo Sacramento. Del mismo modo, estaba vetado improvisar a fantasía en el órgano para quienes no sabían hacerlo, pues no solamente debían respetar las reglas de la música, sino que además, tenían la responsabilidad de proteger la piedad y el recogimiento de los fieles.

El artículo 14° de la circular y 17° de la pastoral indica que el canto de *Gloria* no debía dividirse en muchas partes separadas ni tener solos a la manera dramática. Lo mismo el *Credo*, que debía ser hecho todo seguido o en trozos que formaran una sola unidad. En él se debían evitar los solos o dúos hechos alzando la voz a la manera teatral. Y debía conservarse el orden de las palabras.

El apartado IV atendió a las medidas para impedir los abusos en las Iglesias. Su primer artículo, 16° para Italia y 18° para Chile, señalaba lo mismo, es decir, que cada Iglesia formara su propio repertorio. Se diferencian eso sí en las sugerencias. Mientras a los italianos se les aconsejaba que contrastaran las obras con las del Catálogo General de música sacra hecho según los estatutos de la Comisión de Santa Cecilia, como una sugerencia y no una imposición, a los chilenos se les advertía simplemente que las piezas debían adaptarse a las exigencias de las funciones sagradas o a su capilla musical. Se mandaba a su vez encuadernar las partituras, guardarlas en lugar seguro e inventariarlas.

El problema era que en Chile no existía todavía una comisión de música sagrada, por lo que los obispos aprovecharon la oportunidad para ordenar su creación en el artículo 19°. Dicha Comisión, llamada de Santa Cecilia, iba a estar conformada por al menos un eclesiástico que también sería el inspector diocesano de la música sagrada, y tendría comunicación directa con el prelado y los rectores de los seminarios. En el artículo 20°, detallan sus funciones, que eran: examinar las composiciones y poner un visto bueno con sello o timbre de la comisión, la fecha de aprobación y la firma del presidente; velar por la obediencia de la ordenanza, informar al prelado y proponer medidas para mejorar la música en las Iglesias.

El artículo siguiente puntualiza las labores del inspector diocesano: visitar los archivos de música de las Iglesias cuando así lo ordenara el prelado; examinar si se

ejecutaban las composiciones aprobadas u otras; hacer notar a las autoridades pertinentes los defectos que notase; y pedir instrucciones al prelado para actuar en casos difíciles.

El artículo 22 de la Pastoral también es exclusivo para los chilenos, aunque contiene algunas ideas de los artículos 18º, 19º, 20º y 21º del italiano. En él se mandaba que dentro del año siguiente a la publicación de este reglamento las iglesias enviaran un catálogo de su música arreglada según estas reglas a la Comisión de Santa Cecilia, que lo examinaría para aprobarlo. En un plazo máximo de dos años, estaría prohibido ejecutar piezas que no contaran con la aprobación de esta comisión.

Finalmente, mientras el apartado V sobre disposiciones para mejorar la música sagrada tuvo sólo dos artículos en la circular romana, en Chile tuvo cinco. Los chilenos no recogieron ninguno de los dos últimos artículos de los italianos, cuyo contenido era que se formasen más escuelas de música sacra en las principales ciudades con el fin de formar buenos cantantes, organistas y maestros, tal como ya se hacía en Milán. Como en Chile la realidad era diferente, los últimos artículos estuvieron dirigidos a aconsejar que fueran los alumnos de los seminarios los que aprendiesen canto llano y música figurada, estimulando el perfeccionamiento de quienes descubriesen con mejores aptitudes para que “puedan ser sochantres i profesores de música relijiosa”. Así como también los que tuviesen condiciones para el órgano.

El artículo 24º instruía a los cabildos a cuidar la selección de los cantores para la capilla, y velar porque el maestro o jefe enseñara a los seises canto llano y figurado. En seguida se solicitaba que los párrocos y rectores de Iglesias no escatimaran sacrificios para obtener el repertorio conveniente para canto y órgano, ni tampoco lo hicieran en la educación de los niños.

Se instaba, en el artículo 26, a que los párrocos y rectores introdujeran el canto unísono común de los fieles, especialmente para contestar al sacerdote, y en el canto de los himnos con que se exponía y cubría el Santísimo Sacramento, las letanías de todos los santos, las lauretanas y del Santísimo nombre de Jesús.

En último lugar, el artículo 27º pedía que se publicase el reglamento en los diarios católicos de las diócesis y fuesen remitidos a los rectores de Iglesias para su conocimiento y observancia, mientras otro ejemplar debía ser puesto en un cuadro de la Iglesia, en el coro de los cantores o la sacristía, para que no fuese nunca quebrantado.

Probablemente una de las razones por las que las autoridades eclesiásticas chilenas decidieron adoptar esta circular como propia, fuera el que les ayudara a seguir una misma línea de pensamiento y acción. Por tal punto, esta pastoral fue publicada en el *Boletín Eclesiástico*, garantizando de esta forma su conocimiento en todas las diócesis de Chile.

Ya vimos antes que el propio vicario capitular, Joaquín Larraín Gandarillas, reconocía el uso que se haría en su país de una circular que estaba orientada específicamente para Italia. Por ello, es pertinente preguntarnos cómo llegó hasta Santiago de Chile este documento. Creemos que existen elementos para suponer que quien hizo llegar esta circular al vicario capitular de Santiago fue el presbítero Manuel Arrieta⁸⁷¹, por la coincidencia de tiempo y lugar con el despacho del documento. Sabemos que Manuel Arrieta estuvo en Italia, específicamente en Roma hacia fines del año 1884 para concertar los contratos con los compositores Staffolini y Bataglia, por lo que con toda seguridad conoció de primera fuente esta circular cuando fue distribuida a sus destinatarios en septiembre de ese año. Pero también es cierto que la Iglesia chilena mantenía contactos fluidos con la Santa Sede a través de sus representantes, quienes también podían haber hecho llegar este documento a las manos del vicario. Si este hubiera sido el caso, igualmente postulamos que Manuel Arrieta, desde su rol como maestro de capilla, apoyó su adaptación con el fin de apegar la actividad de su capilla a las líneas de acción concretas reguladas por la Santa Sede.

El último indicio del pensamiento de Manuel Arrieta respecto a la música sacra está en su testamento, que realizó el 12 de agosto de 1897, poco antes de su muerte. En él, su primera disposición fue:

Que su cadáver sea revestido con habitos sacerdotales, celebrandose un modesto oficio de difuntos ó entierro á canto llano sin instrumento alguno musical, mandándose decir á la mayor brevedad una novena de misas al estipendio de cuatro pesetas cada una [...] ⁸⁷².

Manuel Arrieta procuró que en su oficio de difuntos se ejecutase la música católica por antonomasia: el canto llano, sin acompañamiento musical.

⁸⁷¹ Esta hipótesis ya había sido planteada en un trabajo anterior. VERA Alejandro y CABRERA, Valeska. “De la orquesta Catedralicia...”, *Op. cit.* p. 746.

⁸⁷² AHPA. Protocolo 22292. Testamento de Don Manuel Arrieta Aspe. fs. 2583-2586. 12 de Agosto de 1897.

Por medio de una amplia revisión de fuentes tanto españolas como chilenas, hemos podido demostrar el rol clave que jugó Manuel Arrieta dentro de todo el proceso de reforma de la música sacra que se estaba desarrollando en la Iglesia Católica chilena, específicamente respecto a su función en la Catedral de Santiago.

Visto desde el punto de vista de la Iglesia Católica, Manuel Arrieta fue quizás el mejor maestro de capilla con que podía haber contado la Catedral Metropolitana de Santiago. Poseía conocimientos litúrgicos, era fiel y obediente, y perseveraba hasta alcanzar lo que se proponía como metas. El encargo de música en Roma es un ejemplo de ello. Gracias a su gestión, el repertorio de la catedral fue dominado por los compositores italianos, cuya música convenía porque había sido creada según los propios requerimientos que Arrieta indicó a los compositores en su momento. Este sería su gran legado para los años posteriores, cuando la reforma de la música sacra pasó a ser asumida por otros líderes, como el arzobispo Mariano Casanova, y otros maestros de capilla tuvieron la misión de perpetuarla en la catedral.

4. 2. 2. Establecer preceptos y favorecer la formación: las líneas defensivas de la reforma durante el episcopado de Casanova

Dentro del proceso de reforma de la música sacra en Chile, el arzobispo Mariano Casanova (1886-1908) tuvo un rol relevante. No solamente por haber estado a la cabeza de la institución en ese período en concreto, sino también, por la seriedad y profundidad con que asumió su compromiso por mejorar esta parte del culto de la Iglesia.

Su oposición al uso de la música profana de los salones y de los teatros en las funciones litúrgicas fue tenaz. Por lo mismo, sus gestos en este sentido fueron firmes y claros. Fue además un gran promotor de la liturgia romana en la Iglesia chilena. En Chile fue un personaje admirado. Sus cualidades le fueron reconocidas todavía en vida, cuando en 1901 al publicarse un compendio de hombres chilenos sobresalientes, se destacó de él el haber dado al culto católico “un esplendor que no tenía antes”. Se lo describe además como:

[...] un artista por naturaleza y de un gusto exquisito, amante de la sagrada liturgia y de la disciplina de la Iglesia, se ha esmerado en la buena celebración de las funciones religiosas y en la belleza de los templos⁸⁷³.

⁸⁷³ FUENZALIDA, Enrique Amador. *Galería contemporánea de hombres notables de Chile: (1850-1901)*. Valparaíso: Imprenta del Universo de Guillermo Helffman. 1901. Tomo I. p. 37.

Podríamos señalar que en cierto modo, Mariano Casanova continuó una senda que ya había sido iniciada por su antecesor el arzobispo Rafael Valdivieso, a quien sucedió oficialmente. Precisamente a él dedicó sentidas palabras en la Pastoral publicada con motivo de su consagración episcopal, plagadas de admiración y de la voluntad de seguir dicho camino⁸⁷⁴.

Los tres aspectos que Casanova distinguió en Rafael Valdivieso –restaurador del culto, formador del clero y enriquecedor de su grey- fueron pilares fundamentales de su propio período. De hecho, declaró como su misión *instaurare omnia in Christo* o, como lo explica con sus propias palabras, “empeñarnos en restablecer en todas las cosas el reino de Jesucristo”⁸⁷⁵. Esta intención también se asemeja a la que tenía Valdivieso cuando se propuso reorganizar la Iglesia chilena, y curiosamente fue la misma frase que tiempo después adoptaría el papa Pío X como lema de su pontificado. Casualidad o no, lo cierto es que la Iglesia desde hacía varias décadas estaba tendiendo en esa dirección: a la restitución de antiguos órdenes y la recuperación de viejas tradiciones a nivel general.

Es por eso que en el estudio de la reforma de la música sacra en Chile, la figura de Mariano Casanova es ineludible. Con el foco puesto sobre la liturgia, estimuló diversas iniciativas que buscaron afectar directamente la actividad musical en las Iglesias, considerando también, desde luego, a la Catedral Metropolitana de Santiago.

Por ello, dedicaremos el presente epígrafe a conocer en mayor profundidad la postura de este arzobispo en relación a la música sagrada en la Iglesia chilena, y revisar las diferentes tácticas que empleó con el objetivo de mejorar este servicio en medio de un clima social y político adverso para su institución⁸⁷⁶. Este último punto fue muy importante, porque ocasionó que Casanova se percibiera a sí mismo como un guerrero que estaba librando una verdadera lucha, en la que entendió a la música como un

⁸⁷⁴ CASANOVA, Mariano. *Obras pastorales*. Friburgo: Herder. 1901. pp. 2-3.

⁸⁷⁵ *Ibidem*. p. 5.

⁸⁷⁶ Las relaciones entre la Iglesia y el Estado fueron particularmente difíciles en estos años. La promulgación de las llamadas “Leyes Laicas” en la década de 1880 (de Cementerios laicos en 1883; de Matrimonio civil en 1884; y de Registro civil, también en 1884), llevó a una oposición generalizada de la sociedad, que tuvo como eje central las querellas teológicas. Los partidos políticos se vieron fortalecidos, pues la población, sintiéndose directamente afectada por los cambios que se estaban produciendo, asumió posturas políticas ya fuera en favor de los partidos clericales, o en su defecto, de los que defendían los ideales liberales. Este fue el contexto en el que le correspondió actuar al arzobispo Mariano Casanova en sus primeros años. SALINAS ARANEDA, Carlos. “Relaciones Iglesia-Estado”, *Historia de la Iglesia en Chile. Tomo III Los nuevos caminos: la Iglesia y el Estado*. Marcial Sánchez, director; Rodrigo Moreno, editor; Marco León, coordinador. Santiago de Chile: Editorial Universitaria. 2011. p. 269.

armamento más dentro del campo de batalla. Para Casanova la guerra estaba declarada, y no había más posibilidad que la victoria.

Tras haber sido electo como arzobispo de Santiago a finales de 1886 y consagrado en enero de 1887, una de las primeras líneas defensivas que usó para enfrentarse a las prácticas musicales profanas que invadieron los templos fue el establecimiento constante de preceptos, en los que tomó como referencia los documentos emitidos por la Santa Sede así como también los dos chilenos existentes hasta entonces: el edicto de 1873 de Valdivieso, y la Pastoral de 1885 de Larraín Gandarillas en conjunto con los demás obispos.

Aunque sin un tono imperativo, Mariano Casanova envió en 1888 una interesante circular a los rectores de las Iglesias chilenas⁸⁷⁷, en la que dio a conocer diversos errores que se cometían en los templos y que él no estaba dispuesto a seguir tolerando. Por ello, si bien solamente “sugería”, daba a entender rotundamente que eran cambios que debían adoptarse. Casanova señaló que:

Una de las mas sagradas obligaciones del servicio religioso es, según la mente de la Iglesia, el que el canto que se ejecute en los templos no sea profano, sino eminentemente sagrado. Si hai música i canto en las ceremonias religiosas, es para que mejor se alabe al Señor, como lo pedia el Salmista, i para que las verdades reveladas sean oidas i repetidas por el pueblo. Quien solo quiera deleitar su oido no debe ir al templo del Dios vivo. Sin embargo, ¡cuántas veces en nuestras iglesias, en las mas solemnes ceremonias, en las comuniones, en los casamientos, los fieles son perturbados con los recuerdos teatrales o mundanos por culpa de los directores de la música!

Por mas que he trabajado porque se nos deje tranquilos en los templos, i se ahuyente para siempre esa música prohibida en la Iglesia, poco he conseguido. Dá pena observar la pobreza de las colecciones de empresarios de música i canto que solo por burla pueden llamarse sagradas.

Resuelto a no desmayar en lo comenzado, estoi dispuesto a prohibir en nuestros templos la intervencion de todo empresario de canto que no obedezca rigurosamente a las sabias prescripciones de la Iglesia; i como esto no es fácil cumplirlo desde luego, al ménos para no aprobar con mi silencio tan graves desacatos, prevengo a Usted que cada vez que se me invite a pontificar en alguna solemnidad, ha de ser con la condicion de que el canto corra a cargo de la capilla metropolitana, si no estuviere impedida para concurrir.

Asimismo aconsejo a Usted preferir, siempre que sea posible, a la mencionada capilla en todas las funciones solemnes que se celebren en la Iglesia de su cargo. La principal parte de la música debe ser interpretada por el órgano, siendo, sin embargo, permitido acompañarlo por algunos instrumentos de suaves sonidos, pero nunca cajas, tambores

⁸⁷⁷ Citada en VERA, Alejandro. “En torno a un nuevo corpus musical...”, *Op. cit.* p. 20.

u otros por el estilo, que desdican de la santidad del lugar consagrado a Dios i que no es raro oír en nuestros templos.

Recomiendo, finalmente, a Usted que no permita se ejecuten en el armonium piezas profanas, como casi siempre sucede en los dias de jubileo circulante. Preferible es el silencio. Si las personas que se prestan a honrar al Señor Sacramentado quieren hacerlo útilmente, pueden valerse de alguna de las colecciones de música relijiosa i fáciles ya de adquirir entre nosotros.

Esperando que Usted ha de prestar a tan importante asunto la atencion que por su naturaleza exige, ofrezco a Usted la consideracion de mi aprecio i estima. Mariano, Arzobispo de Santiago⁸⁷⁸.

Esta circular fue enviada cuando todavía el presbítero Manuel Arrieta se encontraba en el puesto de maestro de capilla de la Catedral Metropolitana. Por ello es interesante notar cómo el arzobispo Casanova destacaba a la capilla de música de dicho templo hasta el punto de afirmar que sería la única cuya interpretación toleraría si lo invitaban a pontificar en alguna otra iglesia, instando, al mismo tiempo, a preferirla cuando fuera necesario.

El arzobispo Casanova también denuncia que uno de los factores del problema eran los empresarios, refiriéndose muy probablemente a los dueños de casas distribuidoras de música que ofrecían por religiosa aquélla que no era tal. Este elemento es novedoso, o al menos no había sido mencionado antes por el arzobispo Rafael Valdivieso, el vicario capitular Joaquín Larraín Gandarillas, u otros. Y al parecer, no era fácil contrarrestar su acción, debido a la presencia de personas que gustaban de interpretar este repertorio -incluyendo a los maestros y directores musicales-, y por la asistencia de otras que, según se entiende, acudían a los templos simplemente a “deleitar el oído”. De aquí se desprende la recomendación a la capilla musical citada anteriormente, puesto que su repertorio con seguridad estaría alejado del que vendían dichos distribuidores, estando compuesto por piezas autorizadas para su uso litúrgico.

Algunos años más tarde, en 1895, Mariano Casanova volvió a la carga, esta vez de forma más directa. A través de otra circular hizo pública una lista de instrumentos musicales prohibidos “en conformidad á las prescripciones litúrgicas”. Éstos fueron: los pianos, las bandurrias, las guitarras y los bandolines, los cuales se habían introducido últimamente en las funciones sagradas “contra nuestra voluntad”, según sus propias

⁸⁷⁸ BE. Tomo X (1887-1889). pp. 430-431. 26 de Abril de 1888.

palabras⁸⁷⁹. Como la estrategia implicaba un nivel amplio de divulgación, esta nómina se difundió a través del *Boletín Eclesiástico*, que era el órgano de comunicación oficial del arzobispado y que por lo mismo otorgaba garantía respecto a que su contenido sería efectivamente conocido a lo largo y ancho de toda la arquidiócesis.

Al año siguiente, en 1896, Mariano Casanova hizo llegar al cabildo metropolitano una copia que había recibido de un decreto de la Sagrada Congregación de Ritos relativo al canto de la misa, que sería, seguramente, el reglamento de 1894. Basándose en él, ordenó que en las grandes fiestas de la Catedral “siquiera” se cantasen el *Introito*, el *Gradual*, el *Ofertorio*, y el *Communio* por todos los cantores y no por uno solo, “lo que produce tan mal efecto”⁸⁸⁰, dando a entender, de paso, que se usaba interpretarlo de esta manera. Pero ¿por qué? ¿Acaso continuaban las inasistencias injustificadas de los cantores, tan comunes en el período de Arrieta? ¿O se trataría de una decisión estética del maestro de capilla?

Al publicarse esta comunicación en el *Boletín Eclesiástico*, el arzobispo completó la idea señalando que no había motivos para dar gran solemnidad a las otras partes de la misa tales como el *Gloria*, y el *Credo*, y “tratar de cualquier manera las partes mencionadas”. El prelado señaló conocer que la capilla de música de la catedral tenía suficiente repertorio, por lo que no había justificación en este sentido, y, en caso de estar equivocado, recomendaba que se adquiriese. Como solución, sugirió que fuera el Seminario Conciliar de Santiago el que se encargase de la ejecución de estas piezas en la Catedral Metropolitana, por lo menos en las grandes solemnidades⁸⁸¹. Estas palabras aportan más claridad respecto a que interpretar esas partes de la misa a una voz no había sido una opción del maestro de capilla, sino más bien, o así al menos lo da a entender el arzobispo, se habría tratado de una cierta inhabilidad de la capilla para asumir ese repertorio. Esto ciertamente abre otras interrogantes: ¿Acaso en la Catedral Metropolitana se contrataba a cantores incapaces? ¿Cuál era el problema que impedía a la cantoría ejercer su trabajo mínimamente? Volveremos sobre este punto un poco más adelante.

Es interesante hacer notar que habitualmente cuando Mariano Casanova se dirigía al cabildo metropolitano, sus demandas eran publicadas prontamente en el *Boletín Eclesiástico*. Suponemos que se trató de las veces en que temas que afectaban a

⁸⁷⁹ BE. Tomo XIII (1895-1897). p. 216. 26 de Agosto de 1895.

⁸⁸⁰ ACSC. LAc. Vol. 16. 1894-1903. f. 171. 10 de Julio de 1896.

⁸⁸¹ BE. Tomo XIII (1895-1897). p. 476. 6 de Julio de 1896.

la capilla musical de la catedral podían replicarse en otras iglesias, con lo que se esperaba que las órdenes o sugerencias del arzobispo fuesen acatadas también en ellas. Por lo demás, ya se ha señalado que la Catedral Metropolitana era tomada como ejemplar por el resto de parroquias de Santiago y del país, por lo que podemos entender que muchas de las órdenes que fueron dadas a la Catedral de Santiago, lo estaban siendo al mismo tiempo –y en realidad eran- para toda la Iglesia de Chile en general.

El decreto de la Sagrada Congregación de Ritos al que acabamos de hacer referencia, también motivó a Mariano Casanova a dirigirse a los rectores de los seminarios. A ellos, junto con enviarles una copia de dicho documento, les recordó enfáticamente la obligatoriedad del uso del canto litúrgico en los oficios, “anulando cualquiera costumbre en contrario”. Por esta razón, les encargó preparar a los alumnos para que fuesen capaces de interpretar con propiedad dicho canto. Este era un punto que él venía recomendando personalmente desde hacía años sin obtener los resultados deseados. Ahora insistía en él porque era un asunto sensible para la construcción de su segunda “línea defensiva”: una formación completa en música sagrada para los futuros sacerdotes.

Casanova anhelaba conseguir como mínimo que los alumnos pudieran cantar conforme a las rúbricas las partes de la misa, así como los salmos más usados en la Iglesia. Del mismo modo, que los seminaristas contestaran al *Dominus vobiscum*, al *prefacio*, y a la *bendición episcopal*, mientras los *introitos*, *graduales*, *ofertorios* y *communio* fueran cantados por coros numerosos, reiterando la idea que había hecho saber a los canónigos de la catedral. Sus palabras denotan sus fuerzas y su ánimo:

Es deber de conciencia apoyar esta reforma y declarar guerra á muerte á la música teatral y profana en los sagrados misterios, haciendo exclusivamente uso del órgano ó del armonio, y excluyendo para siempre las orquestas profanas de la casa de Dios⁸⁸².

Del documento emanado por la Sagrada Congregación de Ritos, Casanova tomó particularmente en serio lo relativo a que los clérigos estudiaran el canto llano y figurado tal como se encontraba en los libros aprobados por la Santa Sede. Del mismo modo, el arzobispo quería que se obedeciese la orden de no permitir ejecuciones

⁸⁸² BE. Tomo XIII (1895-1897). p. 470. 4 de Julio de 1896.

musicales contrarias a las prescripciones de dicho reglamento⁸⁸³. Ello justifica que elevara este belicoso llamado para combatir a un enemigo que se había infiltrado en los terrenos litúrgicos y que había sido muy difícil de erradicar hasta ese momento: la música profana.

Mariano Casanova advirtió que para cumplir con lo dispuesto por la Sagrada Congregación de Ritos en 1894, los alumnos del seminario de Santiago que estuviesen cursando teología recibieran clases de canto litúrgico una hora por semana, dando preferencia al aprendizaje de todo lo relativo al canto de la misa, como colectas, prefacios, epístolas y evangelio. Estas clases debían complementar las que ya estaban recibiendo, y no oponerse a ellas. Al comunicar esta decisión reiteró su llamado de declarar “guerra á muerte” a las entonaciones profanas. Su idea, tal como había expresado tiempo atrás, era que todos los candidatos a recibir órdenes sagradas comprobaran sus conocimientos y práctica mínima en canto, sin cuya calificación no se admitiría su ordenación. Propuso como profesor de este ramo al presbítero Juan Larrieu⁸⁸⁴.

Para avanzar en este propósito, aprobó un pequeño reglamento destinado al maestro de capilla y organista del Seminario Conciliar de los Santos Ángeles Custodios de Santiago en 1898. Éste señalaba los deberes asociados a dichas plazas, que por entonces eran ejercidas por una sola persona, quien debía:

1º Preparar todos los cantos de la capilla y hacerlos ejecutar con corrección y en conformidad á los decretos de los Prelados sobre el canto y música sagrada.

2º Hacer semanalmente seis clases de canto á las que deben concurrir sólo los alumnos que pertenezcan al coro de cantores del establecimiento. Estas clases deberán tener lugar á las horas designadas por el Rector.

3º Las clases mencionadas en el artículo anterior se destinarán en primer lugar a la enseñanza de los cantos que hayan de ejecutarse en el establecimiento y, accesoriamente, al aprendizaje de la teoría y solfeos musicales.

4º Preparar con la debida diligencia la parte musical de los actos literarios solemnes que se verifiquen en el establecimiento, sea que éstos tengan lugar durante el curso del año ó al final del mismo.

5º Tocar el órgano de la capilla: I en la misa cantada, vísperas y exposición de los Domingos y días festivos del año; II en la misa de *requie* [sic] que anualmente se

⁸⁸³ OTAÑO, Nemesio. *La música religiosa y la legislación eclesiástica. Principales documentos de la Santa Sede desde León IV (siglo IX) hasta nuestros días acerca de la música sagrada*. Barcelona: Musical Emporium. 1912. pp. 77-81.

⁸⁸⁴ BE. Tomo XIII (1895-1897). p. 472. 8 de Julio de 1896.

celebra por los bienhechores del Seminario y en las que se hubiesen de celebrar extraordinariamente; III en la Salve Regina de los Sábados; IV en la misa rezada de los días de comunión de regla; V en las misas de primera comunión; VI en las distribuciones de la tarde del mes del Sagrado Corazón de Jesús y en las de la mañana y tarde del mes de María; VII en los jubileos y procesión de Corpus; VIII en las novenas ó triduos del Santísimo Sacramento, Natividad del Señor y de la Santísima Virgen, nuestra Señora del Carmen, Santos Ángeles Custodios, San José, San Luis Gonzaga, San Julio Rústico Dulce y San Pelayo.

Por el recto desempeño de estos cargos podría asignársele al señor Olivos una renta anual de mil ochenta pesos, que equivalen á noventa pesos mensuales⁸⁸⁵.

Además, exigía que no se llamara a cantores seculares ajenos al seminario para desempeñar el canto. Tal como se menciona en las líneas finales, quien desempeñaba las funciones de maestro de capilla y organista en el seminario de Santiago era el presbítero Ildefonso Olivos. Este sacerdote tenía experiencia en el ámbito musical, pues había trabajado ya como maestro de canto y organista en el Seminario Conciliar de Santiago en el año 1885, cuando todavía era un alumno, reemplazando al presbítero Vicente Carrasco que había sido trasladado a Talca⁸⁸⁶. También, se había desempeñado como maestro de capilla en otra importante Iglesia de la ciudad: la Basílica del Salvador. Cuando se instauró el cargo en dicho templo, de inmediato se ordenó que el responsable de la música se guiase por los preceptos existentes hasta ese momento. En el artículo 2º del reglamento se establecía que:

[...] se le recomienda trabajar por conseguir que la música que se ejecute sea siempre sagrada i escojida entre las composiciones que se acerquen al estilo de Palestrina i de los maestros romanos, no permitiendo que por motivo alguno se introduzca la música profana o teatral, tan impropia del templo del Señor. Procurará que no se alarguen demasiado los oficios, que no se altere el dogma por trasposición de las palabras en el canto y que no haya preludios o interrupciones puramente musicales en el *Gloria* o *Credo*; pues la música es siempre accesoria en las sagradas ceremonias i solo para acompañar o sostener el canto i nunca para oprimirlo⁸⁸⁷.

Este fragmento del reglamento para el maestro de capilla del templo del Salvador denota que el sacerdote Olivos conocía las instrucciones de la Iglesia y que ya había demostrado suficiencia al haber estado sometido a ellas.

Con esta medida de controlar también el ejercicio musical dentro del seminario, Mariano Casanova amplió el espectro de su batalla. Motivado por las indicaciones de

⁸⁸⁵ BE. Tomo XIV (1898-1900). pp. 167-168. 2 de Agosto de 1898.

⁸⁸⁶ BE. Tomo IX (1883-1887). p. 583. 23 de Abril de 1885.

⁸⁸⁷ BE. Tomo XII (1892-1894). pp. 841-842. 29 de Septiembre de 1894.

los documentos romanos, vinculó los diferentes espacios disponibles con el fin de lograr su objetivo. Así, promovió que a los clérigos o seminaristas se les garantizara una educación completa en la materia, que incluía una práctica cotidiana adecuada de la música en los oficios en que participaban.

La guerra de Casanova también necesitó entre sus líneas defensivas una buena trinchera. Y el arzobispo supo construirla sobre la base de un gesto simbólico: tras un viaje a Argentina, donó un órgano a la capilla del seminario de los Santos Ángeles Custodios de Santiago, cuya inauguración se desarrolló en septiembre de 1896. En dicha ceremonia, el prelado pronunció un discurso ante los seminaristas y demás presentes relativo a la música sagrada en la Iglesia Católica, en el que invocó a una antigua costumbre chilena de obsequiar un objeto útil fabricado en el lugar que se había visitado, para probar a los seres amados que se les había recordado durante la ausencia. Por esa razón, él habría encargado en una fábrica de Buenos Aires la construcción de un órgano para la capilla del seminario, que se estrenaba en esa ocasión con las preces de la Iglesia⁸⁸⁸.

Por supuesto, aprovechó también la ocasión para explayarse sobre la diferencia entre la música que elevaba el alma y aquella que halagaba los sentidos, pues la primera llevaba a Dios y a la virtud mientras la otra excitaba a las pasiones. “En la naturaleza de las cosas está basada la diferencia entre la música sagrada y la profana”, exclamó. El centro de su mensaje era inculcar a los jóvenes estudiantes que la música en el templo tenía una misión, que era la de elevar las almas al cielo, purificar los sentimientos y hacer gozar al oyente anticipadamente del canto de los ángeles. Por el contrario, la música que tendía a lo sensualista asemejaba a las personas “á los irracionales, mirando siempre á la tierra!”, siendo esta tendencia la que Casanova veía quería invadirlo todo, inclusive el templo. Y es que para este prelado resultaba inaudito que esto no sólo se tolerara sino que también se pagara con dinero para que lo realizaran en algunas celebraciones como las bodas.

El mensaje concluyó con un llamado a los seminaristas a gustar de la música sagrada, para que cuando llegara el momento de tener una parroquia a su cargo hicieran cumplir las leyes eclesíásticas en esta materia. El órgano, cuyos sonidos eran “por su estructura religiosos”, les ayudaría a fomentar y a recordar esta inclinación.

⁸⁸⁸ CASANOVA, Mariano. *Obras pastorales... Op. cit.* p. 544.

Esta acción inevitablemente nos recuerda la ya consabida iniciativa de Rafael Valdivieso de reemplazar la orquesta permanente de la Catedral Metropolitana por un órgano, efectuada a finales de la década de 1840. Esta vez, eso sí, la escala de acción era en principio y aparentemente más reducida, aunque el impacto esperado mucho mayor. Si esta medida funcionaba, los nuevos sacerdotes pasarían a ser aliados en esta batalla, peleando por ella en sus respectivos destinos, lo que contribuiría de manera más eficaz a erradicar la música profana y sus ejecuciones poco religiosas en la Iglesia Católica a nivel nacional.

Es necesario señalar que la enseñanza del canto llano en el seminario conciliar ya había sido reforzada por el vicario capitular Joaquín Larraín Gandarillas. Éste, en 1886 y motivado por la publicación de la “Pastoral Colectiva sobre la música i canto en las Diócesis de Chile”, había ordenado que para cumplir de mejor manera lo dispuesto en dicha circular, se establecieran dos profesores de canto en ese establecimiento, que fueron los presbíteros Tristán Venegas e Ildefonso Olivos. El primero, como encargado del canto llano, debía realizar tres clases semanales a alumnos de diferentes niveles, lo que incluía también a los prefectos que hasta entonces no tenían clases de canto. Venegas era además el encargado de toda la música del seminario, tanto en las fiestas religiosas como en los actos literarios. Por su parte, Ildefonso Olivos estaba a cargo de las clases de canto figurado, también para alumnos de niveles diferentes, pero con la salvedad de tener la facultad de escoger a los que tuvieran aptitudes para ello⁸⁸⁹.

Tristán Venegas se mantuvo como director general de la música hasta 1891, renunciando a las clases de canto llano en el Seminario de Santiago a mediados del año 1892, motivado por problemas de salud. Su reemplazante fue Eliodoro Ortiz de Zárate⁸⁹⁰. Este nombramiento es llamativo por cuanto no se trató de un sacerdote, sino más bien, de un compositor, violinista y pianista chileno que había estudiado en el Conservatorio de Milán entre 1887 y 1889⁸⁹¹ y que se destacó especialmente por haber escrito varias óperas, entre las que figura la primera obra chilena de este género estrenada íntegramente en el país: *La florista del Lugano*. Otro de sus títulos fue el drama lírico *Lautaro*⁸⁹². Dicho músico se habría mantenido como profesor de canto

⁸⁸⁹ BE. Tomo IX (1883-1887). p. 882. 26 de Marzo de 1886.

⁸⁹⁰ BE. Tomo XII (1892-1894). p. 243. 18 de Julio de 1892.

⁸⁹¹ UZCÁTEGUI, Emilio. *Músicos chilenos contemporáneos (Datos biográficos e impresiones sobre sus obras)*. Santiago de Chile: Imprenta y Encuadernación América. 1919. p. 235.

⁸⁹² CLARO VALDÉS, Samuel. “Eliodoro Ortiz de Zárate”, *DMEH*. Vol. 8. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. 2002. p. 260.

llano en el seminario conciliar hasta el curso académico de 1894⁸⁹³. Por tanto, los fundamentos en la educación musical en el Seminario, asentados por el gobernador eclesiástico en sede vacante Joaquín Larraín Gandarillas, sirvieron posteriormente para estribar los cimientos de la nueva construcción que Casanova quiso desarrollar en esta materia durante su gobierno eclesiástico.

El arzobispo Casanova volvió a dirigirse al seminario de Santiago en 1892 para reiterar que el conocimiento del canto litúrgico iba a ser un requisito ineludible para los alumnos que estuvieran a punto de finalizar sus estudios. Además, recordó que la Santa Sede había llamado a observar como preceptivo el canto impreso en el Misal Romano, especialmente para la misa. Casanova afirmó que este canto litúrgico era tan obligatorio como las demás rúbricas. Como siempre, es interesante lo que señala y especialmente el tono que emplea para informar sus ideas:

[...] Recomiendo igualmente, por no decir ordeno, que en las misas solemnes siempre i en todo caso los alumnos respondan a coros la bendicion episcopal, el diálogo del prefacio i demas oraciones.

Igualmente recomiendo el que los alumnos clérigos se familiaricen con el uso del Breviario, Misal, Pontifical, Ceremonial i demas libros litúrgicos i que aprendan de memoria los principales salmos e himnos, como se hacia antiguamente en el Seminario; todo lo que tanto contribuye a la formacion del espíritu eclesiástico⁸⁹⁴.

Casanova mencionó la visita episcopal que acababa de realizar, en la que pudo verificar en terreno los múltiples errores que seguían cometiendo los clérigos en la celebración de la liturgia, como prolongar las inflexiones de la voz mucho más tiempo del debido. Ello lo llevó a estar todavía más convencido de la necesidad de reforzar la educación de los futuros sacerdotes debido a los fallos que advirtió cometían los ya ordenados en el canto de la misa. Fiel a su estilo, exhortó a los rectores de los seminarios utilizando verbos tales como “obligar”, “combatir”, “ordenar” (aunque esto lo suavizó comenzando con el verbo “recomendar”) para conseguir que se comprometieran a fortalecer esta parte de la enseñanza. A pesar de que quienes lo conocieron describen su carácter como “pacífico”, “inofensivo”, “alegre” y “decidor”⁸⁹⁵, lo cierto es que Casanova también cultivó un estilo bastante

⁸⁹³ BE. Tomo XIII (1895-1897). p. 120. 30 de Marzo de 1895.

⁸⁹⁴ BE. Tomo XII (1892-1894). p. 91. 12 de Marzo de 1892.

⁸⁹⁵ FUENZALIDA, Enrique Amador. *Galería contemporánea...* Op. cit. p. 42.

confrontacional cuando se trataba de este tipo de temas en los que estaban en juego las características de la liturgia.

Paralelamente a las iniciativas del arzobispo, en 1891 se renovó además el reglamento de administración temporal del Seminario Conciliar de los Santos Ángeles Custodios de Santiago, que incluyó un capítulo dedicado al encargado de música del establecimiento⁸⁹⁶. En él se detalla que entre sus obligaciones estaba asumir la responsabilidad sobre los instrumentos y la colección de música sagrada y profana del recinto. Esta indicación por supuesto llama la atención, pues reconoce de una forma muy natural que en el seminario de Santiago había una colección de música profana, aunque claro está, el tema estaba en que dichas piezas se ejecutaran en los momentos oportunos, es decir, fuera de las funciones litúrgicas.

El encargado de la música también debía velar por el estado de los instrumentos, como los pianos, las trompas, los contrabajos y demás que poseyera el seminario. En este grupo no se incluía el órgano porque era de responsabilidad del organista. Nuevamente esta afirmación nos sorprende, debido a que el encargado de música del seminario debía cuidar instrumentos que ya habían sido catalogados como prohibidos, muy especialmente el piano, que había caído en esta categoría desde el edicto promulgado por el arzobispo Rafael Valdivieso en 1873.

Una explicación posible ante esta aparente contradicción, es que como el director general de la música del seminario también debía encargarse de los actos literarios, seguramente en ellos interpretaría la música profana que conservaba guardada en el archivo, haciendo uso de los instrumentos antes mencionados y que estaban vetados en el templo.

Otra de las iniciativas propiciadas por el arzobispo Mariano Casanova, por la que buscó afectar a toda la Iglesia chilena en general y no solamente a la Catedral Metropolitana, fue la formación de la Prefectura Litúrgica del Arzobispado en 1890. Entre sus principales objetivos estaba “velar por la pureza i exactitud en la observancia de la liturgia sagrada”⁸⁹⁷. Esta idea estaba en consonancia con los fundamentos del movimiento litúrgico que se estaba desarrollando en Europa y que tomarían cuerpo posteriormente cuando el papa Pío X formulara su famoso documento *Motu Proprio Tra*

⁸⁹⁶ BE. Tomo XI (1890-1891). p. 442. 10 de Junio de 1891.

⁸⁹⁷ BE. Tomo XI (1890-1891). pp. 158-162. 28 de Mayo de 1890.

le Sollecitudine, en que se refirió a la música como parte integrante y fundamental de la liturgia.

Al instituir este grupo Mariano Casanova reconoció que había “defectos que corregir, costumbres que conservar o bien eliminar, i disposiciones que hacer cumplir”, observando que era de “sobremanera conveniente que se uniforme la enseñanza que se da en los Seminarios Diocesanos con lo que se practica en nuestra Iglesia Metropolitana”. La Prefectura litúrgica estuvo compuesta en sus inicios por un prebendado de la Iglesia Metropolitana que asumiría como prefecto, dos eclesiásticos designados por el arzobispo, y los maestros de ceremonias de la catedral y del seminario conciliar. A través de la acción del conjunto podrían vigilar y promover la exactitud de la sagrada liturgia en el arzobispado, especialmente en los seminarios, siendo esta indicación perfectamente compatible con lo que para Casanova era importante: la educación integral de los seminaristas. La misión de la prefectura litúrgica en cuanto a la música se declara de forma escueta pero contundente:

Cuidar de que el canto i música sagrados sean en todo conformes con las leyes de la Iglesia, evitando severamente todo canto o aire profano, especialmente en las misas i celebracion de los divinos oficios.

En septiembre de 1901 se incluyó dentro de su nómina de integrantes al maestro de capilla de la Catedral Metropolitana⁸⁹⁸, que en ese entonces era el presbítero Moisés Lara (1894-1903). Este grupo funcionó como un estrecho aliado para Mariano Casanova, quien a ellos elevó sus quejas y requerimientos relativos a cuestiones litúrgicas que deseaba resolver.

Una de aquellas oportunidades se dio en 1892, cuando expuso varias consultas relacionadas a temas litúrgicos, exponiendo también que, “habiendo visitado una de nuestras principales iglesias” – aprovechando de dar a entender que los errores podían cometerse en cualquiera de ellas-, le había producido una enorme inquietud constatar que no faltaban las parroquias donde llegaban al extremo de inventarse nuevas ceremonias o cantar solemnes *Te Deum* por cualquier motivo. La Prefectura Litúrgica respondió cada uno de los puntos consultados por el arzobispo, argumentando sobre la base de los documentos que para ese fin tenían disponibles, tanto los emanados desde la Santa Sede como los del propio arzobispado.

⁸⁹⁸ BE. Tomo XV (1901-1903). p. 178. 28 de Septiembre de 1901.

Otra de las veces en que la Prefectura Litúrgica ejerció sus funciones en relación a temas musicales, fue con motivo de la creación de una nueva asociación que había surgido con el propósito de colaborar en la tarea específica de perfeccionar la música en las iglesias, y que solicitaba la autorización del arzobispo para funcionar. Se trató de la Sociedad Lírico-Religiosa⁸⁹⁹. Ésta fue creada en el año 1891 y, tal como explicaron en su carta de presentación al arzobispo Casanova:

Su fin es cooperar á la solemnidad del culto católico en los templos, ejecutando la música sagrada de una manera digna de la casa de Dios. Tanto empeño pondrá la Sociedad en cumplir con su objeto que no admitirá ninguna función religiosa en que se exigiese un personal de voces ú orquesta inferior al que se necesita para la correcta ejecución y perfecto colorido. Queremos por consiguiente dar á la música destinada á cantar las divinas alabanzas toda la importancia y atención que merece. A ello nos obligan, su elevado fin; la respectabilidad de sus compositores y maestros, que han dedicado á Dios sus mas bellas creaciones; y finalmente el amor que los miembros de la Sociedad profesan al arte musical. Contamos para el efecto con todo el repertorio que poseía la Sociedad lírico-religiosa, el cual unido con el propio de la Sociedad forma el mejor repertorio de Santiago, que será aumentado con las piezas que nos vendrán de Europa, en donde tendremos nuestros agentes. Tendremos además un numeroso personal de voces concertantes y de coro de niños y los mejores profesores de orquesta, entre los cuales se encuentran los S. S. Vicente Morelli, Federico Lucares; Eusebio, Evaristo y Bartolo Duran, etc., que son timbre de gloria entre los artistas de Santiago. Nos encontramos en consecuencia en aptitud de atender á toda clase de funciones religiosas, aún las más solemnes, sean Misas de Gloria, Requiems, Vísperas, Novenas, Exposiciones, etc.

La Sociedad se regirá por estatutos, que se reducirán á escritura pública; lo cual es una garantía para su buen régimen y estabilidad.

Se ha elegido un Presidente, un Vice-Presidente, un Secretario, un Tesorero, un Archivero, y dos Consejeros; que son respectivamente, el que suscribe, Sres Vicente Morelli, Eliodoro Soruco, Agustín Reyes, Darío de la Vega, Federico Lucares y Eusebio Durán, todos los cuales forman el directorio de la Sociedad.

Queremos que sobre nuestra Institución descieran las bendiciones de Dios; para lo cual humildemente solicitamos de V^a. S^a. YI^{ma}. y R^{ma}. la aprobación y bendición episcopal⁹⁰⁰.

Esta carta de presentación resulta llamativa por varias razones. Primero, porque anuncia la formación de un conjunto musical que, sin estar adherido a ninguna iglesia en particular, se ofrecía para solemnizar las funciones en cualquiera de los templos

⁸⁹⁹ Creemos que esta sociedad fue una iniciativa diferente a las mencionadas por Pereira Salas: la Sociedad Lírico Religiosa “Santa Cecilia”, fundada en 1876, y la Sociedad Lírico Sagrada fundada también en 1891. PEREIRA SALAS, Eugenio. *Historia de la música en Chile*. Santiago de Chile: Publicaciones de la Universidad de Chile. 1957. pp. 185, 317. También mencionada en VERA, Alejandro. “En torno a un nuevo corpus musical...”, *Op. cit.* p. 17.

⁹⁰⁰ AHAS. FG. Vol. 47. N°38. 27 de Febrero de 1897. Noviembre de 1891.

donde fuesen llamados en general, dándole un matiz diferente a la forma de contratar músicos que se practicaba por ese entonces. Segundo, era un grupo destinado evidentemente al canto polifónico, es decir, al coro alto si lo situáramos en la Catedral. Sin embargo, también ofrecía la competencia de ¿instrumentos? Sí, efectivamente. Aunque se sabía que debía darse preferencia al órgano o al canto a capela, y que había un grupo de instrumentos que habían sido señalados como prohibidos, este conjunto promocionaba su participación ofreciendo la orquesta. Tercero, al destacar tanto su archivo de música y la posibilidad de encargar música desde el extranjero a través de agentes especiales, da a entender que esa era una posibilidad privativa, por lo que en Chile habría pocas Iglesias que contaran con ella, lo que sabemos no era el caso, al menos para la Catedral Metropolitana. Y cuarto, quizás lo más llamativo: su primer presidente fue el presbítero Vicente Carrasco, que había estado vinculado a la enseñanza y ejecución musical en los seminarios de San Pelayo, de la ciudad de Talca⁹⁰¹, y de los Santos Ángeles Custodios, de Santiago⁹⁰², por lo que se subentiende que era un entendido en la materia, aunque la oferta del grupo desdijera en algunos aspectos en cuanto a las reglas sobre la música sacra que este eclesiástico seguramente debía conocer. La Prefectura Litúrgica dio su opinión al arzobispo Casanova sobre la conformación de este grupo:

Dignos de toda alabanza nos parecen, Yltmo. y Rmo. Señor, los propósitos que se propone realizar la sociedad musical cuyas bases somete su Di[r]ector a la aprobación de V. S. Yltma y Rma.

Desde tiempo atras se hace sentir entre nosotros la necesidad de una reforma en el importante ramo de la música i canto sagrado, reforma que no han descuidado ciertamente los dignos Prelados de nuestra iglesia; pero a pesar de su empeño i en especial de las medidas tomadas por V. S. Yltma y Rma., aún quedan en pié muchos abusos que está llamada a extinguir la nueva sociedad musical que hoi se forma. Son garantías de buen exito en el particular, no solo los conocimientos artisticos i el buen espíritu que anima a sus miembros, sino principalmente, el tener á su cabeza a un sacerdote que a sus bastos conocimientos musicales, añade el celo que todo sacerdote debe tener por el esplendor del culto haciéndolo consistir especialmente en el cumplimiento de las disposiciones de la Sta. Iglesia⁹⁰³.

De este extracto se desprende que la Prefectura Litúrgica recibió de buena manera la formación de este grupo, destacando el que ella contara entre sus miembros, y

⁹⁰¹ BE. Tomo IX (1883-1887). 1887. pp. 585-586.

⁹⁰² BE. Tomo IX (1883-1887). 1887. p. 211.

⁹⁰³ AHAS. FG. Vol. 47. N°38. 27 de Febrero de 1897. 5 de Noviembre de 1891.

como su presidente, al presbítero Vicente Carrasco, de quien elogiaron sus conocimientos en materia musical y también litúrgica, elementos tan necesarios para poder efectuar exitosamente dicha reforma. Finalmente, la respuesta del arzobispo Mariano Casanova:

Vista la solicitud que nos han presentado por medio de su presidente los miembros de la sociedad Lírico-religiosa, y con lo informado por la Prefectura Litúrgica, venimos en aprobar el fin y las bases que la mencionada sociedad se propone, declarando laudable su objeto, que es de ejecutar en los templos exclusivamente la música religiosa, según las prescripciones de la Santa Iglesia.

En consecuencia, recomendamos a los rectores de iglesias el preferir para las fiestas a la mencionada Sociedad, y para el más fácil y eficaz cumplimiento de sus propósitos le recomendamos encarecidamente:

1° Ponerse en relación con la Sociedad Lombarda de música religiosa fundada en Milán, con el objeto de restablecer el canto eclesiástico más puro;

2° Preferir las misas en que domina el estilo religioso y que no tengan reminiscencias teatrales; que no alteren el dogma con repeticiones prohibidas, y que no alarguen demasiado las ceremonias religiosas, especialmente las fúnebres;

3° Que formen coros de niños, tan a propósito para la iglesia y que sepan contestar melodiosamente los diálogos sagrados, en particular el del Prefacio.

4° Que eviten aquellos instrumentos prohibidos en la iglesia y que no prevalezcan sobre las melodías del órgano; 5° Que canten en todas las voces el introito, gradual, ofertorio y postcomunión, lo que es de grave efecto⁹⁰⁴.

Mariano Casanova vio con buenos ojos la existencia de este grupo y recomendó su actividad a los rectores de las iglesias, no sin antes aconsejarles cuestiones que para el prelado eran seguramente fundamentales, como preferir la música de estilo religioso, y que los instrumentos que fuesen a utilizar no predominaran en desmedro del órgano.

Además de participar en el inicio de la Sociedad Lírico-Religiosa, la Prefectura Litúrgica realizó otra intervención en materia musical en 1902, cuando denunció algunas prácticas musicales que se efectuaban en distintas iglesias del país y que eran catalogadas como abusos⁹⁰⁵. El primero de ellos fue la omisión de partes de la misa, como el *Introito*, el *Gradual*, el *Ofertorio* y el *Communio*, o su ejecución “á media voz”, por un solo cantor, sin sujetarse a la manera de cantarlo prescrito en el *Graduale*. El segundo yerro constaba en reemplazar el *Gradual* o el *Ofertorio* por un himno o un

⁹⁰⁴ BE. Tomo XI (1890-1891). p.593. 10 de Noviembre de 1891.

⁹⁰⁵ BE. Tomo XV (1901-1903). pp. 725-726. 20 de Noviembre de 1902. Este texto también fue publicado de forma idéntica en *RC*, III/52. pp. 193-195. 19 de Septiembre de 1903.

salmo, con lo que se pasaban a llevar las rúbricas contenidas en el misal. En tercer lugar, se observaba que este himno o salmo se prolongaba en exceso, haciendo que los ministros en el altar tuvieran que estar detenidos largo tiempo en el curso de las ceremonias. Del mismo modo, la ejecución de los *Kyrie*, *Gloria* y *Credo* solían ser extremadamente extensos, habiendo casos en que el canto del *Gloria* duraba casi una hora. Otro abuso era “torturar” las palabras del texto sagrado de diferentes formas: anteponiéndolas, posponiéndolas o mutilándolas. La prefectura litúrgica hizo notar que estas faltas ya habían sido condenadas hacía mucho tiempo por la Sagrada Congregación de Ritos, citando un documento del 21 de febrero de 1643.

Hacia el final del texto, la queja se centró en el estilo de las composiciones, que era totalmente teatral, lleno de reminiscencias de la ópera. “Hay largas series de compases que, si á las palabras latinas se les sustituyeran palabras profanas, hallarían apropiada cabida en el teatro ó en el salón”, afirmaban, reclamando al mismo tiempo que muchas veces la excesiva sonoridad de los instrumentos “de cobre” de la orquesta tapaba las voces de los cantantes, por lo que resultaba imposible percibir las palabras sagradas.

La prefectura recordaba que se habían dado herramientas para combatir estos abusos, tales como las reglas contenidas en la “Pastoral colectiva para la música i canto...” del año 1885 pero, y aquí entregan un dato muy interesante, era la resistencia de algunos rectores de Iglesia la que impedía implementar los cambios. Esto a pesar de contar con un numeroso material de misas hechas con corrección artística, breves y de excelente gusto, muchas de las cuales se ejecutaban en la Iglesia Metropolitana, y que la prefectura litúrgica recomendaba adoptar en los demás templos de la arquidiócesis.

Al hacer patente que los que impedían avanzar en la reforma de la música sacra en Chile eran los encargados de las Iglesias, la prefectura litúrgica daba la razón al arzobispo Casanova en su afán de enfocar sus esfuerzos hacia la educación musical de los futuros sacerdotes. A estas alturas de *su* guerra, la Iglesia Católica chilena ya contaba con armamento suficiente para combatir de manera satisfactoria, haciendo uso de herramientas teóricas y materiales –reglamentos, partituras y libros, además del órgano como instrumento-. No obstante, lo que fallaba en esta campaña era el eslabón intermedio, los que trataban diariamente con los músicos, y a quienes a ellos se les haría seguramente muy difícil contradecir.

Una de las razones que se pueden señalar para explicar el que los rectores de las iglesias prefiriesen que se tocara música diferente a la reglamentaria en los templos bajo su jurisdicción puede ser sin duda el gusto personal. No es extraño pensar que podían insertarse algunas piezas en las misas sólo por el agrado que los sacerdotes tenían de escucharlas. Sin embargo, este aspecto cobró nuevas dimensiones cuando dejó de ser un asunto netamente individual para transformarse en una estrategia tendiente a conseguir la atención de más fieles a -o público en- las funciones sagradas. Así lo deja ver un aviso publicado por el arzobispo Mariano Casanova en el *Boletín Eclesiástico* en que advirtió:

Siendo deber nuestro velar por el exacto cumplimiento de las disposiciones de la sagrada liturgia, y deseando, por otra parte, poner término a los abusos que se han introducido en la prensa diaria en los avisos llamados “Crónica religiosa”, venimos en disponer lo siguiente:

[...] 2º Se prohíbe asimismo la publicación de avisos en que se anuncie que cantarán mujeres, o se tocará orquesta en las iglesias; en que se dé el nombre de los autores de los diversos trozos musicales, el de la persona que dirigirá la música y el de los artistas que tomarán parte en su ejecución;

3º Se prohíbe en general llamar expreso la atención de los fieles o tratar de atraerlos con la detallada descripción de la parte musical de las sagradas ceremonias; lo que tiende a equiparar esos avisos con los carteles en que se anuncian las funciones teatrales, despojándolos de la sencillez y seriedad que les son propias, a la par que de la gravedad que deben revestir todos los actos que se relacionan con el ejercicio del culto divino;

4º Los avisos sobre funciones religiosas deberán redactarse en forma tan sucinta como sea posible, limitándose a anunciar el objeto, lugar, día y hora de las distribuciones, agregando aquellos detalles indispensables y que tengan un fin exclusivamente piadoso; podrá publicarse el nombre de los predicadores, si así se desea, sin agregarles calificativo alguno especial ni anticipar la proposición o tema que desarrollarán en sus discursos⁹⁰⁶.

Efectivamente, las funciones religiosas se avisaban en la prensa casi de la misma manera que las funciones teatrales. En este sentido, se buscaba interpelar a las personas en cuanto a su condición de espectadores más que como creyentes. Por ello, se destacaba la participación de cantantes femeninas o el concurso de la orquesta, elementos atractivos que convertían la ocasión en una oportunidad ineludible. Lo mismo sucedía cuando avisaban los nombres de los compositores o del director. Las personas acudirían por la expectación que les producía poder escuchar una obra determinada u

⁹⁰⁶ BE. Tomo XIV (1898-1900). p. 737. 7 de Septiembre de 1900.

observar la maestría del intérprete, más que por un llamado propio de su fe. Esta estrategia serviría a los rectores de las iglesias para asegurar un aforo completo en los recintos sagrados, que quizás no era posible conseguir cuando tocaban la música debida al templo. Claramente esto puede relacionarse con la expansión del concierto público, pues desde el siglo XIX la actividad musical había dejado de restringirse al ámbito privado para abarcar otros espacios, aludiendo la palabra “concierto” a eventos musicales de carácter abierto desde 1840 aproximadamente⁹⁰⁷. Esto se había manifestado en Chile a partir de la actividad de las Sociedades Filarmónicas animadas por José Zapiola e Isidora Zegers, y es posible que a estas alturas, en el año 1900, este tipo de reunión desafiara a los espacios sagrados en cuanto a capacidad de convocatoria, llevando a los rectores de iglesias a desplegar estos recursos más propios de las actividades del mundo laico.

Pero el dar mayor realce a la música para “atraer” a los fieles era una práctica antigua dentro de la Iglesia Católica universal. De hecho, ya daba cuenta de esto Pietro Cerone en 1613 cuando relató que había personas que acudían a las Iglesias con el solo propósito de escuchar villancicos, sin importar la hora o lo trabajoso que les resultara. Él mismo, a la vez, dejó a la vista el otro polo del tema, al señalar la conveniencia de asistir a las fiestas de la Iglesia por devoción⁹⁰⁸. Por tanto, este asunto tampoco constituía una novedad, aunque agregaba elementos que agravaban el problema.

Quien dejó un testimonio de esto tras haber presenciado este tipo de funciones a principios del siglo XX fue el compositor chileno Domingo Santa Cruz (1899-1987). Cuenta Santa Cruz que en una ocasión

Después de haber padecido una misa larguísima, acompañada por algunas señoritas de buena voluntad, nos acercamos al señor cura y al pedirle que, por caridad, no pusiese música si no tenía mejor, nos replicó: “Ha aumentado tanto la concurrencia desde que canta la señorita X”. ¿Qué hacer?...⁹⁰⁹

⁹⁰⁷ William Weber. “Concert (ii)”, *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web 10 Dec. 2015. <<http://www.oxfordmusiconline.com.myaccess.library.utoronto.ca/subscriber/article/grove/music/06240>>

⁹⁰⁸ CERONE, Pietro. *El Melopeo y el maestro*. Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, Nápoles, 1613. pp. 196-197. Citado en VERA Alejandro y CABRERA, Valeska. “De la orquesta Catedralicia...”, *Op. cit.* p. 741.

⁹⁰⁹ SANTA CRUZ, Domingo. “El culto católico y la mala música”, *Revista Marsyas*. I/11. 1928. p. 409.

Esto deja de manifiesto que los sacerdotes efectivamente priorizaban contar con una numerosa concurrencia, aunque fuera a costa de desobedecer los preceptos relativos a la liturgia.

Respecto a programar la música que era del gusto de los sacerdotes, Santa Cruz relata que en otra Iglesia de Santiago, la Basílica de la Merced, un sacerdote llamado Diego Rojas, que era un auténtico tenor de ópera, gustaba de interpretar él mismo obras de “arte pseudo-religioso”. Santa Cruz señala que a él y otros asistentes “nos molestaba su afán excesivo de lucimiento y el hecho de que cantara más para su público que honrando a Dios”⁹¹⁰.

Así era como los encargados de las iglesias transformaban el templo en un escenario, ya fuera para exhibir sus propios atributos o gustos personales, o para atraer una mayor concurrencia, a través de la exposición de otros, como el canto de la “señorita X” aludido más arriba. Entonces, la liturgia devenía en espectáculo, llegando a establecerse grupos de seguidores de cierto repertorio o intérprete, como se infiere de la expresión de Santa Cruz relativa a que el sacerdote Diego Rojas cantaba para “su público”.

Todo esto no hace más que refrendar la dificultad existente para lograr una correcta reforma de la música sagrada a los ojos de las autoridades religiosas. Al mismo tiempo, descubre a ciertos “enemigos infiltrados”, dentro del concepto bélico del arzobispo Casanova, que eran, paradójicamente, los propios sacerdotes encargados de las Iglesias.

A pesar de estas dificultades, ya estaba declarada la “guerra a muerte” y no había vuelta atrás. Casanova armó sus líneas defensivas incluyendo la gran trinchera que supuso la instalación de un órgano en el Seminario Conciliar como símbolo de la formación musical en estos establecimientos, complementando su “ejército” con grupos que le colaborarían estrechamente, tales como la Prefectura Litúrgica, instituida por él, y la Sociedad Lírico-religiosa. Será pues interesante observar si esta contienda por mejorar la práctica musical en la Iglesia de Chile a nivel general tuvo efectos sobre la cotidianeidad de la capilla de la Catedral Metropolitana de Santiago.

⁹¹⁰ SANTA CRUZ, Domingo. *Mi vida en la música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica. 2007. p. 56.

4. 2. 3 Los últimos años del maestro Arrieta y un nuevo reglamento para la cantoría metropolitana (1886-1894)

Cuando Mariano Casanova fue elegido arzobispo de la Iglesia de Santiago en 1886, la capilla de la Catedral de Santiago estaba encabezada aún por el presbítero español Manuel Arrieta, quien, como sabemos, se mantuvo en ese cargo hasta el año 1894. La plantilla de cantores estaba compuesta en ese entonces por un sochantre que ejercía paralelamente los oficios de primero y de segundo, dos organistas, cuatro tenores (uno de los cuales era también el organista segundo), dos bajos, seis niños seises y dos fuelleros, tal como se aprecia en la nómina de sueldos del mes de noviembre de 1886 (Tabla 9).

Tabla 8 Nómina de sueldos de la capilla de música en 1886⁹¹¹

Empleos	Nombres	Sueldo anual	Sueldo mensual
Maestro de Capilla	Manuel Arrieta	800,00	66,66
Organista 1°	Don Marcelino Elías	600,00	50,00
Sochantre 1°	Don Policarpo Jara	480,00	40,00
Tenor 1° principal	Manuel J. Zubicueta	450	37,50
Bajo 1°	Ramón Galarce	450	37,50
Organista 2°	Francisco Díaz Guerra	400	33,33
Sochantre 2°	Policarpo Jara	360	30,00
Tenor 1° Subalterno	José Miguel Ramírez	300	25,00
Tenor 2° Principal	Temistocles Pérez Vargas	300	25,00
Bajo 2°	Darío Vega	250	20,83
Tenor 2° Subalterno	Francisco Díaz Guerra	200	16,66
Fueller mensual		72	6,00
Id. del Órgano grande según lista			11,00
Seises	Porfirio Escudero	72	6,00
	Guillermo Leiva	72	6,00
	José Dolores	72	6,00
	Valenzuela	72	6,00
	José Galarce	72	6,00
	Benjamín Espinoza	72	6,00
	Lorenzo Solís	72	6,00

Esta plantilla se mantuvo prácticamente igual durante el primer año de Casanova, con la salvedad del ingreso de un segundo sochantre llamado Manuel

⁹¹¹ ACSC. Libro de Cuentas de Fábrica. N°60. 30 de Noviembre de 1886.

Bahamondes, y la variación de la lista de seises por la salida de Porfirio Escudero y Benjamín Espinoza, y la entrada de Isaías Cabrera y Nemesio Escudero⁹¹².

Algo que caracterizó al funcionamiento de la capilla en estos años fue que, a pesar de la preocupada gestión de Manuel Arrieta en cuanto al desempeño litúrgico y musical del conjunto, le costó mucho controlar y mejorar la disciplina de los cantores, relacionada fundamentalmente a las ausencias reiteradas a las funciones. Las denuncias al cabildo por esta razón se hicieron cada vez más frecuentes, llegando a extremos tales como que a una solemnidad -el domingo infraoctava de la semana de Corpus en 1886- no concurrió ninguno. Esto fue juzgado como un grave abuso que debía ser frenado mediante medidas concretas, como aumentar la multa⁹¹³. Una situación similar ocurrió en la festividad del 18 de septiembre de 1887, cuando una gran cantidad de cantores se ausentó a la ceremonia del *Te Deum*. Manuel Arrieta elevó sus quejas al arzobispo Mariano Casanova, y éste solicitó al cabildo que tomara medidas para que esto no se repitiese. Para cumplir su cometido, los capitulares se remitieron al reglamento que estaba en uso, el de 1840, no encontrando nada respecto a las inasistencias en días extraordinarios por su solemnidad. Por ello, acordaron suspender de sus labores a los cantores inasistentes, por un plazo que podía variar de quince días a dos meses dependiendo de la falta.

Habiendo notado que el reglamento ya no se acomodaba a la época, comisionaron al maestro de capilla Manuel Arrieta y al primer sochantre Policarpo Jara para que presentaran un nuevo proyecto de reglamento⁹¹⁴. Esto a pesar de que algunos días después uno de los capitulares notificó que el reglamento de la capilla de música que había sido dictado por el arzobispo Manuel Vicuña en 1840, y que estaba aún vigente, sí contenía sanciones para este tipo de fallas, pues las castigaba con “una multa triple”, es decir, la pérdida de la renta equivalente a seis días⁹¹⁵. Aunque se tomó en consideración aplicar este castigo, el plan de confeccionar un nuevo reglamento siguió adelante. La nueva propuesta fue entregada al cabildo en el mes de marzo de 1888⁹¹⁶, si bien tardaría un tiempo más en aprobarse.

Entretanto, los problemas continuaron manifestándose. Ese mismo año, Manuel Arrieta tuvo que afrontar las funciones de Semana Santa con menos personal del que se

⁹¹² ACSC. Libro de Cuentas de Fábrica. N°20. 31 de Octubre de 1887.

⁹¹³ ACSC. LAc. Vol. 14. 1886-1890. f. 8. 20 de Julio de 1886.

⁹¹⁴ ACSC. LAc. Vol. 14. 1886-1890. f. 75. 27 de Septiembre de 1887.

⁹¹⁵ ACSC. LAc. Vol. 14. 1886-1890. f. 78. 14 de Octubre de 1887.

⁹¹⁶ ACSC. LAc. Vol. 14. 1886-1890. f. 103. 6 de Marzo de 1888.

suponía debía tener, por la consabida ausencia de cantores. Ello le llevó a deplorar con firmeza esta situación al denunciar las faltas tanto de los días Viernes y Sábado Santos, como del domingo de resurrección y del lunes siguiente a estas fiestas⁹¹⁷. Esta situación se reiteró en *Corpus*, razón por la que los capitulares propusieron castigar con un mes de suspensión a los infractores, e inclusive, imponer la “pérdida del destino” al que faltase⁹¹⁸. El informe enviado por el cabildo al arzobispo destacaba que dichas faltas con seguridad habían sido notadas por el “numeroso pueblo” que había asistido a la festividad, denotando la importancia de la opinión pública en este asunto⁹¹⁹. Esta misiva da cuenta de las aristas de gravedad que llegó a tener el problema, pues los cantores habían perdido el respeto por el compromiso adquirido, abandonando su trabajo inclusive en días en que su ausencia era todavía más notoria, como las fiestas de mayor solemnidad. La carta alude también al hecho de haber aumentado el sueldo de los cantores no hacía mucho tiempo, intentando quizás minimizar por este medio la motivación de ir donde les pagasen más. Aunque evidentemente los hechos dan cuenta de lo contrario, este plan de sueldos había sido autorizado por el arzobispo Mariano Casanova en mayo de 1888. En base a él los sueldos quedaron establecidos de la siguiente manera:

Tabla 9 Sueldos de la capilla de música en 1888⁹²⁰

	Renta actual	Renta con el aumento
Maestro de capilla, Pb. Don Manuel Arrieta	\$800	\$900
1 ^{er} sochantre, Pb. Don Policarpo Jara	\$480	\$600
2 ^o sochantre, Pb. don Manuel Bahamondes	\$360	\$400
1 ^{er} organista, don Marcelino Elías	\$600	\$700
2 ^o organista, don Francisco Díaz Guerra	\$400	\$500
Tenor principal, don José Miguel Ramirez	\$300	\$600
Tenor 1 ^{er} subalterno, don Miguel J. Zubicueta	\$450	\$500
Tenor 2 ^o subalterno, don Temístocles Pérez Vargas	\$300	\$400
Barítono don Vicente Vega		\$600
Bajo principal don Ramón Galarce	\$450	\$600
Bajo subalterno, don Darío de la Vega	\$250	\$350
Seises		\$550
Fuellerero 1 ^o		\$180

⁹¹⁷ ACSC. LAc. Vol. 14. 1886-1890. f. 109. 27 de Abril de 1888.

⁹¹⁸ ACSC. LAc. Vol. 14. 1886-1890. f. 125. 26 de Junio de 1888.

⁹¹⁹ ACSC. CO. Libro 3. f. 141. 4 de Junio de 1888.

⁹²⁰ BE. Tomo X (1887-1889). p. 486. 7 de Mayo de 1888.

Fueller 2°		\$100
Semana Santa, dieziocho [sic] de setiembre i otras fiestas		\$500
Imprevistos para premios de asistencia, cuando el Venerable Cabildo lo crea conveniente		\$520
Suma		\$8.000

Parece un contrasentido que al mismo tiempo en que se levantaban tantas quejas por las inasistencias de los cantores a las fiestas más solemnes, se les premiara elevando su sueldo. Sin embargo, como comentamos antes, esta también pudo tratarse de una estrategia para mitigar los efectos del mayor beneficio que podían obtener los cantores por acudir a otras iglesias. Sin duda, la pretensión era hacer más apetecibles los salarios de la catedral, de manera que los cantores no cayeran tan fácilmente en la tentación de obtener un sobresueldo en otro templo por la misma festividad.

Esta idea se refuerza en el hecho de que la tabla de sueldos exhibida arriba fuera publicada en el *Boletín Eclesiástico*, que como órgano de comunicación oficial de la arquidiócesis evidentemente llegaba a todas las iglesias, en las que su lectura era prácticamente obligatoria. De esta manera se avisaba a todas que la capilla de la catedral estaba siendo mejor retribuida, y no sólo eso, sino que además contaba con un fondo de reserva para premios e imprevistos⁹²¹.

Una cosa llamativa es que, a pesar de su manifiesta falta de compromiso, los cantores de la catedral gozaron de la alta estima de los capitulares, quienes los evaluaban bien en su oficio –cuando se presentaban a ejercerlo, claro está-. Una muestra de ello es la respuesta que recibió el maestro Arrieta cuando en septiembre de 1888 solicitó, como era la costumbre, aumentar el presupuesto para cantores en sesenta pesos con el fin de contratar más voces para el *Te Deum* del día dieciocho de ese mes, día de la fiesta nacional. Uno de los capitulares opinó que al contar la capilla de la catedral con “lo mejor y más escogido de los artistas”, no podía imaginarse cómo podría mejorarse “en lo que respecta á voces” pues, según su punto de vista los cantantes de que disponían –los tenores José Miguel Ramírez y Valentín Molina y los bajos Ramón Galarce y Darío Vega-, eran suficientes para realizar una interpretación de alta calidad. El canónigo añadió que las voces extras que solicitaba Arrieta podían haber sido necesarias antes, pero no en ese momento en que la capilla contaba con un personal tan “selecto”. Para justificar dicha solicitud el canónigo pidió al maestro Arrieta que diera a

⁹²¹ BE. Tomo X (1887-1889). p. 485. 7 de Mayo de 1888.

conocer el nombre de los cantores “superiores” que pensaba contratar, porque si pensaba solamente aumentar el coro alto con cantores “de segunda”, él no lo permitiría⁹²².

Esta opinión se configura como una de las pocas veces en que los canónigos se expresaron en función de la calidad de los intérpretes que prestaban servicios en el coro, más allá del tipo de música y la forma de interpretarla. En este sentido, defendían un cierto buen nivel que estaba garantizado por el sólo hecho de contar con buenos artistas, y que podía ser minorizado si se admitía la adición de otras voces que quizás no conocían. Esta buena reputación como intérpretes explicaría a su vez que intentasen con tanto esmero conseguir que cumplieran con su contrato a través de incentivos como los aumentos de sueldo, aunque también es cierto que como ya habían invertido una cierta cantidad de dinero para asegurar dicho servicio, quizás no estuvieran dispuestos a pagar elementos extras, valiéndose del halago a sus contratados para justificarlo. Como fuera el caso, la poca eficacia de estas medidas hizo más necesario replantear el reglamento interno de la capilla para adaptarlo a los tiempos.

Como expusimos anteriormente, el nuevo reglamento fue presentado al arzobispo Mariano Casanova en marzo de 1888, no sin advertir que “en él se han tomado en consideración las modificaciones que el tiempo i las circunstancias presentes han hecho necesarias en el antiguo Reglamento”⁹²³. Éste, al igual que la tabla de sueldos, fue publicado en el *Boletín Eclesiástico*⁹²⁴. Se trata de un documento muy extenso, que consta de diez capítulos:

- 1° disposiciones generales
- 2° repertorio
- 3° personas que pertenecen a la capilla de música
- 4° maestros de capilla
- 5° subchantres
- 6° capellanes de coro

⁹²² ACSC. LAc. Vol. 14. 1886-1890. f. 142. 7 de Septiembre de 1888.

⁹²³ “Santiago, 14 de Marzo de 1888. Tenemos el honor de remitir a V. S. Y. i R. para su aprobacion el proyecto de Reglamento para la Capilla de música i canto de esta Santa Iglesia, que por encargo de esta Corporacion han trabajado el Maestro de Capilla i el primer Sochantre. En él se han tomado en consideración las modificaciones que el tiempo i las circunstancias presentes han hecho necesarias en el antiguo reglamento. Si el trabajo mereciese la aprobacion de S. S. Y. i R. acaso convendria imprimirlo para que llegue a conocimiento de los encargados de cumplirlo. Dios guarde a V. S. Y. i R. Pascual Solis de Ovando, Juan de Dios Despott, Florencio Fontecilla, Rodolfo Vergara Sect^o”. ACSC. CO. Libro 3. f. 86. 14 de Marzo de 1888.

⁹²⁴ BE. Tomo X (1887-1889). pp. 757-777. [Sin fecha]. Apéndice, Doc. 31.

7° organistas

8° cantores

9° seises y entonadores

10° rentas y multas

En el primer apartado, el trabajo del maestro Manuel Arrieta y el sochantre Policarpo Jara revelan la influencia de la circular para los obispos de Roma de 1884, que como ya hemos visto en Chile fue adaptada y publicada como “Pastoral Colectiva sobre la música i canto en las Diócesis de Chile” en 1885. De hecho, lo primero que indican bajo el título de “Disposiciones jenerales sobre la música” es que se revise dicha Pastoral. Y es que a lo largo de sus catorce artículos, el reglamento recuerda los aspectos básicos de las disposiciones expuestas en el referido documento romano adaptado a la realidad local.

Quizás una de las temáticas fundamentales del pensamiento en torno a la música sacra de la época se estableció en el primer artículo: la música que se interpretase en la Iglesia Metropolitana, ya fuera vocal o instrumental, debía ser estrictamente religiosa y conforme a las prescripciones de la Iglesia. Con ello, determinaron desde el principio la necesidad de ceñirse férreamente a las reglas, para que no hubiese espacio a dudas.

Luego, especifican los estilos musicales permitidos en la liturgia, mencionando en primer lugar el canto llano, del que serían responsables los subchantres y el coro bajo, y en segundo lugar, el canto figurado, interpretado por el coro alto.

A continuación, enuncian las características de la música no permitida: la música vocal que turbara el recogimiento de los fieles; la compuesta sobre motivos o reminiscencias teatrales o profanas, o la que fuese muy ligera o muelle, demasiado viva a la manera teatral, o que tuviese inflexiones de voz afectadas. También, de acuerdo al documento romano, recordaron la prohibición de cortar, omitir, trasponer o repetir exageradas veces las palabras del texto sagrado, especialmente en el *Kirie*, *Gloria*, *Credo*, y otros.

Del mismo modo, recordaban que no podían introducirse cantos en lengua vulgar en la misa, ni en las vísperas u otras partes del oficio, ni cuando estuviese expuesto el Santísimo Sacramento. Recogiendo la indicación introducida por Valdivieso en su Edicto de 1873, renovaron la prohibición para el canto de mujeres, que solamente podían entonar las melodías al unísono donde pudiera confundirse su voz con la de los demás asistentes.

Un aspecto interesante es el que indican en el artículo 9º, respecto a que en la Iglesia Metropolitana no se permitiese ningún instrumento que no fuera el órgano. Lo particular es que inmediatamente en el artículo 12º introdujeron la excepción, al admitir otros instrumentos previa autorización del prelado y del cabildo, para realizar un acompañamiento moderado e “inteligente”. Asimismo, estaba también indicado que el canto del *Credo*, o Símbolo, se cantara a capela “en todo tiempo”. Los instrumentos que nunca debían permitirse en la Iglesia Metropolitana eran los demasiado ruidosos, como los címbalos, cajas y tambores, y, por supuesto, el pianoforte. La posibilidad de una introducción excepcional de otros instrumentos hacía necesaria la indicación al final del capítulo, relativa a que los intermedios de órgano y de orquesta debían tener siempre consonancia con la seriedad de la liturgia. Como vemos, la ambivalencia respecto al uso del órgano o la orquesta seguía presente a estas alturas del siglo. En este sentido, Manuel Arrieta, maestro y redactor de este reglamento, fue defensor de las ideas de Rafael Valdivieso por lo que, al igual que él, tampoco fue un opositor al uso de la orquesta. Esto se denota en el contrato para conseguir partituras en Roma, en el que muchas de las obras adquiridas para sí mismo fueron precisamente destinadas a estos instrumentos -aunque quizás no para el uso en la Catedral de Santiago, sino en Vitoria-. Así quedó también de manifiesto en este reglamento, pensado para regir la práctica musical de la capilla catedralicia durante muchos años.

El capítulo II relativo al repertorio comprende los artículos 15 al 40. En ellos se establece que la Iglesia Metropolitana debía tener los libros de canto llano necesarios para el uso del coro bajo, los que debían ser de ediciones acreditadas, aspecto que no era menor en este período en que en la Santa Sede comenzaba la pugna de los editores relacionados al cecilianismo y al movimiento litúrgico por obtener la aprobación oficial. La responsabilidad sobre estos libros recaía directamente en el primer sochantre. Igualmente, el armario donde se guardasen los libros corales debía ser revisado cada seis meses por el maestro de capilla, para verificar que todo estuviese en su lugar y no se perdiera material. Además del canto llano, la Catedral de Santiago debía tener “un repertorio escogido de música vocal religiosa i de órgano”, que debía nutrirse con nuevas composiciones según éstas se fueran requiriendo. Manuel Arrieta y Policarpo Jara establecieron en el artículo 22 que debía conservarse el repertorio antiguo de música con orquesta, “por si llega el caso de aprovecharlo en alguna fiesta extraordinaria, i tambien como riqueza artística de no escaso precio”. Esto refrenda la

idea de que Arrieta no era totalmente opositor a la interpretación de música con orquesta en la Iglesia, siempre que se usara en ocasiones determinadas y sin ir contra las prescripciones, es decir, sin introducirla en las misas u oficios litúrgicos, sino más bien, como ellos mismos explican “en alguna fiesta extraordinaria”⁹²⁵.

El repertorio de música vocal y de órgano quedaba bajo la responsabilidad del maestro de capilla, debiendo almacenarse bajo llave en el coro alto. Por lo que se entiende de este reglamento, ninguna otra persona tendría acceso a este material. Si consideramos que Manuel Arrieta ya era maestro de capilla cuando realizó el encargo de composiciones en Roma, y que nadie más que él podía acceder a dichas partituras según este nuevo reglamento, podríamos comprender el hecho de que llevara tantas partituras de propiedad de la Catedral a su regreso a Europa sin que aparentemente nadie lo notara, pues hasta ahora no había noticias sobre la existencia de ese corpus musical, así como tampoco que por esta fecha se perdiera tan considerable cantidad de obras. En este caso, es posible que el repertorio estuviese restringido a ciertas obras del total de las encargadas, que podrían haber sido las que permanecieron tocándose en Santiago, en tanto las demás fueron sacadas de la catedral una vez Arrieta dejó de servir allí.

El reglamento instituía también que las partituras que no estuviesen en uso en la capilla debían guardarse en la secretaría del cabildo. Si este fue el último reglamento vigente antes de los significativos cambios que experimentó la capilla en el siglo XX, este dato resulta muy interesante debido a que las partituras catalogadas por Samuel Claro en 1974⁹²⁶ podrían corresponder, eventualmente, al material que se encontraba en la secretaría del cabildo, por lo que, según esto, sería el que ya no se utilizaba a principios del siglo XX. En tanto, las partituras que hace unos pocos años fueron descubiertas en el mueble del órgano inglés, en el coro alto, y que están siendo catalogadas actualmente por un equipo encabezado por el musicólogo Alejandro Vera, serían las que se usaron quizás hasta el final de esta etapa de la capilla de cantores.

El capítulo III del reglamento establece qué personas pertenecían a la capilla y el modo en que accedían a ella. Según esto, además del maestro de capilla, dos sochantres, y dos organistas, la capilla se componía de siete cantores: un tenor primero principal y

⁹²⁵ Esto permitiría la posibilidad de que Manuel Arrieta hubiera podido encargar la música para orquesta en Roma en 1884, para ser utilizada en las ocasiones extraordinarias de que da cuenta en este reglamento.

⁹²⁶ CLARO VALDÉS, Samuel. *Catálogo del Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile*. Santiago de Chile: Editorial del Instituto de Extensión Musical. 1974.

otro subalterno; un tenor segundo principal y otro subalterno; un barítono, un bajo principal y otro subalterno. También había seis niños propietarios y hasta cuatro supernumerarios, dos entonadores y seis capellanes de coro, que se incluyen en esta lista.

El maestro de capilla, los sochantres, los capellanes de coro y los organistas debían ser nombrados por el ordinario, aunque solamente en el caso de los segundos se establecía un concurso por oposición. Esta misma fórmula debía usarse para nombrar a los cantores. Por su parte, el chantre era el encargado de nombrar a los niños seises, mientras el maestro de capilla lo era de los fuelleros.

Los siguientes capítulos del reglamento se dedican a especificar funciones de los diferentes cargos. Así, el maestro de capilla, al que se dedica el capítulo IV, era declarado el director de la misma. Debía saber de música y de canto llano y figurado, teniendo además cualidades personales que lo hicieran merecedor del puesto, tales como seriedad, prudencia y experiencia. Entre sus obligaciones se establecía que debía preocuparse por el repertorio interpretado, repartir las composiciones y ensayar, enseñar canto llano a los seises, presentar la planilla de sueldos de los funcionarios con los respectivos descuentos, registrar las asistencias y proponer la música que debía adquirirse.

Este artículo denota el pensamiento de Manuel Arrieta en cuanto a exigir que los maestros de capilla conocieran también el canto llano. Además, entre sus obligaciones no se encontraba componer música nueva, sino prestar atención al repertorio que se iba a interpretar, asegurarse que todos los cantores dispusieran del material y ensayar. Es decir, el énfasis estaba en las labores que él mismo realizaba como maestro, minimizando las que no asumió, como la composición.

En tanto, quedaba establecido que el primer sochantre debía ser un eclesiástico perito en canto llano, mientras el segundo podía ser excepcionalmente un seglar. Se indicaba también las fiestas a las que debían acudir. El primer sochantre debía vigilar además que los seises aprendieran los cantos y tuvieran una conducta correcta, y apuntar las inasistencias propias y del segundo sochantre, de los capellanes, del segundo organista y de los seises, para presentárselas al maestro de capilla. En el artículo 66 se especifica que el sochantre debía seguir las indicaciones del chantre o su representante en primer lugar, y después las del maestro de capilla. Esto recuerda la discusión entre Manuel Arrieta y José Zapiola, cuando este último alegaba ser el jefe directo del

sochantre. Pues bien, ahora Arrieta lo dejaba claro: el sochantre obedecía al chantre o a su representante antes que al maestro.

Respecto a los capellanes de coro, ellos debían por una regla anterior -de erección de la Iglesia de Santiago- asistir al facistol en los oficios divinos de la mañana y de la tarde, y en las misas solemnes. Sin embargo, el presente reglamento imponía su asistencia en otras ocasiones, que incluían el canto de las pasiones, la hora menor que se cantaba antes o después de la misa solemne, y en las vísperas, maitines y laudes cantados, entre otros. Asimismo, se les podía requerir en otras oportunidades en el facistol, avisándoles con cuatro días de anticipación para que se preparasen.

Sobre los organistas, a quienes se dedica el capítulo VII, señala el reglamento que el primero era el responsable del órgano grande, mientras que el segundo lo era de los órganos menores. Ambos debían obedecer las prescripciones respecto a la música de órgano contenida en este mismo documento. Se detallan las fiestas a que estaban constreñidos a asistir y la obligación del primer organista de preocuparse por el estado de todos los órganos, razón por la cual debía inspeccionarlos cada tres meses. El segundo organista, por su parte, debía tocar siempre que se necesitara de acompañamiento en el canto llano y no funcionasen los cantores extraordinarios del coro alto, es decir, no se tratara de una fiesta especial como Semana Santa o dieciocho de septiembre cuando se contrataban éstos. Se detalla al mismo tiempo otras festividades a las que debía acudir.

Por su parte, las obligaciones de los cantores eran: asistir al coro alto y cantar lo que les ordenara el maestro de capilla, estableciéndose que quien se negase quedaría registrado como inasistente a la función, sufriendo la consiguiente multa. Esta indicación es interesante por cuanto permite suponer que había cantores que en ciertas oportunidades se negaban a cantar lo que el maestro les indicaba. ¿Podría haber sido esta otra razón para no acudir a cantar en las solemnidades? Efectivamente, si se daba el caso de que se negaran a cantar cierto repertorio, podría haber sucedido también que prefiriesen ir a cantar a otras Iglesias donde las obras les gustasen o acomodasen más que las que les imponían en la Catedral.

En los artículos siguientes, el reglamento detalla un extenso calendario de festividades a las que los cantores debían asistir. En cuanto a los seises, los requisitos eran: poseer buenas costumbres e inclinaciones piadosas, tener buena voz y oído, y provenir de una familia con buena posición social. Según el reglamento, estas

características darían “esperanzas” respecto a que los niños permanecerían un tiempo prolongado, sacando provecho de la formación que se les daba. Su obligación era asistir a las funciones que en el mismo documento detallan, cuidando el aseo y los modales. A su vez, les quedaba prohibido cantar en otras iglesias sin autorización del primer sochantre.

En lo que respecta a los entonadores o fuelleros, éstos debían preocuparse de acudir a tiempo a la Iglesia para bajar los fuelles de los órganos, realizar la limpieza de los coros, encender luces, citar a los organistas y cantores a los ensayos y fiestas extraordinarias y tener una buena conducta dentro y fuera de la Iglesia.

El último capítulo del reglamento está dedicado a las rentas y multas. Además de detallar la lista de sueldos según el último aumento otorgado ese año, se declara que existía un fondo de cuatrocientos setenta pesos para gastos varios, entre los cuales estaba la adquisición de música y la afinación de los órganos. Acto seguido, se detallan las multas por inasistencias, agregando que si en un año se verificaban tres faltas injustificadas a fiestas de primera clase, cuatro a fiestas de segunda clase o cinco a las de tercera, implicaban la pérdida del empleo. El dinero que llegara a reunirse por la aplicación de multas se usaría en contratar cantores extraordinarios para algunas fiestas y para adquirir música religiosa.

Tras la publicación de este reglamento, se propuso nombrar a un vicario para vigilar el orden y la regularidad de la música y el canto en la catedral, que recayó en el chantre Jorge Montes⁹²⁷. Lo esperable, por supuesto, era que las inasistencias cesaran. Sin embargo, los documentos recogen que no fue así. Este defecto afectó inclusive a los sochantres, como ocurrió con el propio Policarpo Jara, a pesar de haber sido él mismo uno de los autores del nuevo reglamento para la capilla.

En efecto, hacia finales de 1889 se admitió la queja de un sacerdote que protestaba por no haber podido cantar una misa de fundación debido a la inasistencia del sochantre, señalando que esto se había producido ya en otras dos ocasiones. Él había tenido que decir la misa rezada, incumpliendo los requisitos de la fundación que solicitaba expresamente que fuera cantada⁹²⁸. Para remediarlo, se propuso entonces que

⁹²⁷ ACSC. LAc. Vol. 14. 1886-1890. f. 162. 11 de enero de 1889.

⁹²⁸ ACSC. LAc. Vol. 14. 1886-1890. f. 233. 4 de Octubre de 1889.

se multara al sochantre con cinco pesos cada vez que, habiendo esperado cinco minutos, no se pudiera celebrar una misa cantada de fundación por su inasistencia⁹²⁹.

Como hemos visto, a pesar de todas las medidas tomadas a tal efecto, hacia fines del magisterio de Manuel Arrieta todavía no se lograba implementar entre los miembros de la capilla una conducta análoga con la necesidad de los cargos y la exigencia de los contratos. Las continuas inasistencias a las funciones, inclusive las más solemnes, eran frecuentes, dejando a la música de la catedral en un lamentable estado de abandono.

Repasando en lo ya expuesto, muchas pueden haber sido las razones para que se manifestara este suceso. Primero, y como lo revelan las fuentes, el pago era menor que en otras iglesias, por lo que cantar en la catedral podía ser económicamente menos atractivo. Segundo, las multas y castigos eran seguramente demasiado bajos como para despertar el miedo de los infractores. Tercero, la escasez de buenos cantores quizás hacía difícil la posibilidad de despedir a alguno sin saber si habría otro que pudiera servir con la misma calidad, elemento defendido por algunos capitulares. Y cuarto, el que el rigor impuesto por las medidas del arzobispo Rafael Valdivieso, y continuadas por Manuel Arrieta bajo la atenta mirada del vicario capitular Larraín Gandarillas primero, y del arzobispo Mariano Casanova después, hicieran menos interesante el repertorio de la Catedral en términos de “lucimiento” e “impacto social”. Y es que si en otros lugares podían cantar todavía con orquesta, o abordar sin restricciones otro tipo de repertorio, quizás prefiriesen acudir a cantar allí, en desmedro de su contrato con la principal iglesia del país.

Paradójicamente, Manuel Arrieta abandonó la capilla a los pocos años de haber trabajado en este reglamento debido a un grave problema de indisciplina que, a pesar de sus esfuerzos, no pudo justificar, siendo rápidamente reemplazado por otro presbítero, el sacerdote Moisés Lara.

4. 3 La capilla musical bajo el magisterio de Moisés Lara (1894-1903)

Los últimos años del siglo XIX y primeros del XX fueron encabezados en la capilla catedralicia por el presbítero Moisés Lara (1846-1922), a quien correspondió proseguir las tareas dejadas por su antecesor.

⁹²⁹ ACSC. LAc. Vol. 14. 1886-1890. f. 242. 2 de Noviembre de 1889.

Moisés Lara era chileno. Había nacido en la ciudad de Talca el 14 de abril de 1846. Sus padres fueron Cirilo Lara y Josefa Pozo. Estudió en el seminario de la misma ciudad, del que fue uno de los alumnos fundadores, y pasó después a Santiago, ordenándose presbítero el 22 de diciembre de 1877. Ya en el año 1872 figuraba en la plantilla de profesores del Seminario de San Pelayo de Talca, impartiendo la clase de música vocal⁹³⁰. Desde 1878 fue prefecto del Seminario de Talca, vice párroco de Hierro Viejo (1878-81), cura de Ingenio (1881-83), párroco de Petorca y cura de Putaendo (1888-1893).

Fue nombrado maestro de capilla de la Catedral Metropolitana de Santiago el 10 de octubre de 1894⁹³¹, cargo en el que se mantuvo hasta 1903. A partir de entonces y hasta 1910 se desempeñó como párroco en la comuna de San Bernardo, en las cercanías de Santiago. Tuvo libre ministerio en otras ciudades como Rancagua y Melipilla, donde atendió capellanías de haciendas. En 1919 retornó a Santiago, falleciendo el 18 de diciembre de 1922⁹³².

Al asumir como maestro de capilla de la Catedral Metropolitana adquirió también la responsabilidad de vigilar y conducir dentro de dicho templo el trabajo que venía desarrollándose en cuanto a reformar la música en las Iglesias de Chile. A su vez, y de una manera más urgente, Moisés Lara debía reorganizar el funcionamiento interno de la capilla, que tantos problemas había dado a su antecesor Manuel Arrieta. Para ello, tuvo como herramienta el reglamento recién actualizado en 1888, y la atención permanente del arzobispo Mariano Casanova sobre los problemas relativos a la música en la liturgia y al culto propiamente tal.

En efecto, la revisión de las fuentes de la época nos permite establecer que durante el magisterio de Moisés Lara, la capilla musical de la Catedral Metropolitana de Santiago adoleció menos problemas de indisciplina que en el período anterior. De ello dan cuenta, por ejemplo, las actas capitulares, que ya no recogen quejas por inasistencias injustificadas de los cantores a las fiestas más solemnes. Sin embargo, esto no fue garantía para que la capilla consiguiera la estabilidad que necesitaba, por el surgimiento de nuevos inconvenientes que afectaron igualmente su rendimiento. Entre

⁹³⁰ RAMOS, José Miguel. “El corpus musical de la iglesia del Hospicio de Talca: una aproximación a la actividad musical de la ciudad antes del Concilio Vaticano II (1857-1916)”, *Neuma*. Año 3. 2011. p. 39.

⁹³¹ ACSC. LAc. Vol. 15. 1890-1894. f. 281. 10 de Octubre de 1894. Citado también en ARANCIBIA SALCEDO, Raimundo. *Diccionario biográfico del clero secular chileno 1918-1969*. Santiago de Chile: Neupert. 1969. p. 115.

⁹³² PRIETO DEL RÍO, Luis. *Diccionario biográfico del clero... Op. cit.* p. 115.

ellos destaca uno en específico: la inestabilidad que hubo en la titularidad de los puestos entre 1894 y 1903. Esto significa que cada plaza fue ocupada por un corto tiempo antes de ser dejada, a la espera de la llegada de un reemplazante.

Sólo por tener una idea, repasaremos sucintamente algunos de estos cambios. En 1895 se verificó la renuncia del segundo tenor Gil Quiroga (por no haber ganado la plaza como primero pese a haberla desempeñado interinamente por un año y, además, porque había sido “tratado mal por el Maestro de Capilla”); se nombró interinamente como tenor primero de concierto a José Calderón, y como tenor primero subalterno a Victorio Lalandi⁹³³. Sólo unos meses más tarde se designó en propiedad como tenor primero a Enrique Fantaguzzi⁹³⁴.

En mayo de 1896 se llamó a concurso para proveer las plazas de primer bajo y de dos tenores de coro que iban a quedar vacantes, ocupadas hasta entonces por Darío Vega, Manuel Jesús Zubicueta y Luis Vega respectivamente⁹³⁵. Para la plaza de barítono se presentaron Fernando Begna y Carlos Cassella, siendo este último el escogido, mientras que para la de tenor se presentó solamente Gregorio Segundo Córdova, a quien se contrató⁹³⁶. En tanto, a fines de 1897 renunció a la capilla el bajo de apellido Villani motivado por un viaje a Argentina. A esa fecha, ya se contaba con dos aspirantes: uno de quien no se menciona el nombre y de apellido Carillo, y Fernando Bignon. En la misma fecha se concedió la plaza de tenor primero en propiedad a Eulogio Faundez⁹³⁷. Una vez más se reemplazó la plaza de bajo en 1898, cuando la obtuvo en propiedad Ángel Maisti⁹³⁸. Un año más tarde se aprobaba pagar el sueldo íntegro como tenor de coro a Pedro Navia⁹³⁹, mientras que en 1901 se concedió la plaza de bajo primero en propiedad a Natali Servi⁹⁴⁰.

La poca extensión de tiempo en que permanecían los cantores dio a la capilla una inseguridad distinta de la experimentada en años anteriores, debido a la renovación permanente que había que hacer de sus integrantes, al menos una cada año. Esto podría haber estado provocado por las mismas razones antes descritas, es decir, que la postura

⁹³³ ACSC. LAc. Vol. 16. 1894-1903. fs. 26-27. 22 de Marzo de 1895.

⁹³⁴ ACSC. LAc. Vol. 16. 1894-1903. f. 59. 2 de Julio de 1895.

⁹³⁵ ACSC. LAc. Vol. 16. 1894-1903. f. 160. 21 de Mayo de 1896.

⁹³⁶ ACSC. LAc. Vol. 16. 1894-1903. f. 164. 2 de Junio de 1896.

⁹³⁷ ACSC. LAc. Vol. 16. 1894-1903. f. 305. 14 de Diciembre de 1897.

⁹³⁸ ACSC. LAc. Vol. 16. 1894-1903. f. 335. 19 de Agosto de 1898.

⁹³⁹ ACSC. LAc. Vol. 16. 1894-1903. f. 380. 1 de Agosto de 1899.

⁹⁴⁰ ACSC. LAc. Vol. 16. 1894-1903. f. 477. 4 de Enero de 1901.

más rígida en relación al repertorio no acomodara a los cantores que la integraban, o que la severidad del nuevo reglamento no se ajustara con sus hábitos de trabajo.

De todas formas, por esta época no resultaba difícil cubrir dichos puestos con rapidez. Por ejemplo, en el caso de la vacante dejada por el tenor Ramírez en 1894, fue uno de los tenores segundos, Gil Quiroga, quien se apresuró a solicitar el trabajo⁹⁴¹, aunque finalmente lo obtuvo otro tenor de apellido Angulo, debido a que el maestro de capilla consideraba que Quiroga no reunía las condiciones al tener poca voz y escasos conocimientos musicales⁹⁴². Por lo que se puede apreciar, no faltaban los candidatos, lo que permitía al maestro de capilla escoger a los que considerara con mejores aptitudes.

En el caso particular que mencionamos, el informe de Moisés Lara al cabildo sobre las condiciones del cantor Gil Quiroga fue una de las primeras intervenciones suyas ante los capitulares. Y en ella no solamente se expuso sobre este candidato, sino que también expuso su opinión sobre el estado general de la capilla. A su juicio, ésta estaba completa en cuanto a número de integrantes, pero no en calidad. Por ello, propuso suprimir una de las plazas de tenor subalterno “desempeñadas al presente por cantores de poco mérito”⁹⁴³.

Estas declaraciones contrastan con las realizadas hacía pocos años por algunos capitulares que defendían la idea de que la capilla estaba formada por los mejores artistas con que podía contarse en la ciudad, y que solo esto garantizaba una buena ejecución musical en las funciones más solemnes, sin que existiese la necesidad de contratar a cantores externos. Pues bien, con esta declaración, Moisés Lara dejaba claro que pensaba que las voces con que contaba no eran las mejores, proponiendo cambios que el cabildo aceptó, como suprimir algunas plazas para dar prioridad a otras. Del mismo modo, confirma que el discurso sobre la alta calidad de los cantores pudo haber sido un recurso para evitar el gasto que iba a implicar contratar a otros en esa fiesta en particular.

Paralelamente, el cabildo dispuso aumentar una vez más el sueldo de los integrantes de la capilla de música, quizás con el objeto de lograr, esta vez, que ningún cantante renunciara motivado por razones económicas. Lamentablemente para los canónigos, y a pesar de sus esfuerzos, los cantores renunciaban igualmente, por lo que la medida más bien resultó un incentivo para lograr que las plazas que iban quedando

⁹⁴¹ ACSC. LAc. Vol. 16. 1894-1903. f. 16. 21 de Diciembre de 1894.

⁹⁴² ACSC. LAc. Vol. 16. 1894-1903. fs. 19-20. 28 de Diciembre de 1894.

⁹⁴³ ACSC. LAc. Vol. 16. 1894-1903. f. 20. 28 de Diciembre de 1894.

libres se ocuparan con más rapidez, pero no para mantener a sus propietarios por un tiempo más prolongado. Uno de estos aumentos se concretó en el mes de junio de 1896.

A los pocos días se anunció el aumento de sueldo para los sochantres, que fue de setenta y tres pesos a ochenta para el primero, y setenta y cinco para el segundo. En tanto, se aumentaron cinco pesos más al maestro de capilla, cuyo sueldo quedó en ochenta y cinco “en atención a que es este el director y tiene la responsabilidad y es por lo mismo justo que tenga el sueldo mas subido”⁹⁴⁴. Esto denota que estaban contentos con el desempeño de Lara y, ciertamente, querían asegurarse que él lo estuviera con el cargo y no pensara en renunciar, al menos no motivado por razones económicas.

Tabla 10 Sueldos de la capilla de música en 1896⁹⁴⁵

	Sueldo actual	Aumento
Organista 1º	\$58,33	68
Tenor Principal	50	60
Id. 2º principal	41,66	50
Id. de Coro	33,33	40
Baritono	50	60
Bajo principal	50	65
Maestro de Capilla	75	80
Total	358,32	423

Tiempo después volvió a modificarse el sueldo de estos empleados con una rectificación que resulta interesante, pues a juicio de uno de los capitulares, el reparto estaba mal hecho, en cuanto a que los sochantres tenían un sueldo muy elevado al tratarse de “oficios secundarios y que imponen pocas obligaciones”. Esto a diferencia del organista, a quien veía como el que tenía “quizás el empleo más importante y difícil”. Por ello propuso rebajar el sueldo de los sochantres. Lo curioso es que el dinero remanente sería destinado no solamente a aumentar el sueldo del primer organista, sino también el del maestro de capilla, que como acabamos de ver ya se había aumentado. El acuerdo fue entonces, pagar noventa pesos al maestro, sesenta y nueve al primer sochantre; sesenta y cuatro al segundo; y al primer organista, ochenta y cinco⁹⁴⁶.

Esta medida es destacable porque revela un cambio en el nivel de valoración de estos cargos. Recordemos que hacía algunos años, con motivo de su polémica con José

⁹⁴⁴ ACSC. LAc. Vol. 16. 1894-1903. f. 168. 19 de Junio de 1896.

⁹⁴⁵ ACSC. LAc. Vol. 16. 1894-1903. f. 163. 2 de Junio de 1896.

⁹⁴⁶ ACSC. LAc. Vol. 16. 1894-1903. f. 350. 11 de Noviembre de 1898.

Zapiola, Manuel Arrieta defendió el puesto de sochantre por considerar que tenía casi la misma importancia que el de maestro de capilla. Gracias a sus argumentos y también a su gestión, el sochantre fue un empleado altamente apreciado. Algunas décadas más tarde, la consideración hacia éste era menor, mientras la valoración hacia otros puestos había crecido sustancialmente, como la del maestro de capilla y la del organista, demostrada por los permanentes aumentos de sueldo⁹⁴⁷.

Pero la estrategia de asegurar un buen maestro mediante los aumentos de salario satisfizo por poco tiempo al maestro Moisés Lara, quien declaró en 1902 estar dispuesto a dejar el puesto por considerar que su renta era insuficiente. Los capitulares tenían una muy buena opinión sobre el desempeño de este sacerdote, por lo que acordaron darle una gratificación para aumentar su sueldo anual a mil quinientos pesos. Eso sí, estableciendo que dicho beneficio sería “personalmente al P. D. Moisés Lara y de ninguna manera modifica para lo futuro la renta del Maestro de Capilla”⁹⁴⁸.

Estos reiterados aumentos de sueldo permiten observar que la economía de la catedral estaba atravesando por un buen momento. Así lo dejó ver también uno de los canónigos cuando solicitó que se celebrara una misa después de los oficios de la mañana, ya que como la Catedral Metropolitana de Santiago era la más rentada por el gobierno, juzgaba que no podía ser que celebraran en ella tan pocas misas y a horas en que los fieles no podían asistir⁹⁴⁹.

Bajo el mandato de Moisés Lara en la capilla, los sochantres no destacaron por su responsabilidad, como cabría esperar, pues faltaban a su trabajo de la misma manera que lo hacían los cantores del coro alto durante el período de Manuel Arrieta. Como los canónigos comenzaron a resentir la alta inasistencia de los sochantres, encargaron al maestro de capilla que anotara sus faltas, junto a las del segundo organista, para aplicarles las multas correspondientes. Y cuando el maestro no estuviese, establecieron que debía ser informado de estas asistencias por el sacristán mayor. Esto, porque los canónigos pensaban que la causa de las inasistencias de los sochantres era la falta de supervisión, por lo que con esto darían solución al inconveniente⁹⁵⁰.

⁹⁴⁷ Un elemento que podría ayudar a comprender este cambio es que desde el magisterio de Manuel Arrieta las labores del sochantre pasaron en gran medida a las de maestro de capilla, minimizándose por tanto el impacto del primero.

⁹⁴⁸ ACSC. LAc. Vol. 16. 1894-1903. f. 523. 12 de Abril de 1902.

⁹⁴⁹ ACSC. LAc. Vol. 16. 1894-1903. f. 443. 24 de Agosto de 1900.

⁹⁵⁰ ACSC. LAc. Vol. 16. 1894-1903. f. 123. 31 de Diciembre de 1895.

Los sochantres respondieron a esta orden enviando una carta al cabildo preguntando cuál sería la multa que se les iba a aplicar y quién iba a ser el encargado de ella, llegado el caso. Aprovecharon además de poner en el tapete otros asuntos, por ejemplo, a quién correspondía pagar a los suplentes cuando ellos no pudieran substituirse entre ellos. Y como a mayores deberes, mayores derechos, aprovecharon la ocasión para solicitar una mejora en su servicio a través de la concesión de vacaciones y la asignación de un asiento especial en el coro, además de la adquisición de algunos libros que necesitaban⁹⁵¹.

La respuesta a estas interrogantes y peticiones llegó casi siete meses después. Para ello, el chantre de la catedral redactó algunos artículos con el fin de complementar el reglamento de la capilla relativa a las disposiciones sobre los sochantres. Después de discutir su contenido en el cabildo, los artículos se establecieron como se expone:

Artículo 1º Por las faltas de asistencia de que trata el Cap. 10 del Reglamento de Música se aplicaran a los subchantres tres pesos de multa en las fiestas de 1ª clase, dos pesos en las de 2ª y un peso en las de 3ª.

Artº. 2º Cuando faltaren a la salve de los sabados, a la de cuaresma, a la lectura ó canto del Martirologio ó á otras análogas, sesenta centavos;

Artº. 3º Cuando en virtud de lo dispuesto en el Artº. 81 del Reglamento fuese llamado un capellan a reemplazar a los subchantres, recibirá por cada día de servicio, dos pesos veinticinco centavos;

Artº. 4º Las faltas de asistencia del Maestro de Capilla y de los subchantres se anotarán por el apuntador de fallas y se pasarán mensualmente al Maestro de Capilla para la formacion de la planilla de pago de sueldos, y tanto esta como la lista de fallas serán visadas por el Sr. Chantre.

Artº. 5º Los Subchantres tendrán asiento fijo en el coro, y a este objeto, se les señalan los bancos del centro mas inmediatos al facistol⁹⁵².

En el mismo cabildo se acordó que los sochantres podían tomar vacaciones en los meses “de reple”, un mes cada uno, con la condición de que el que quedara debía realizar el servicio de ambos.

A pesar de tener fijadas las multas por inasistencia, los sochantres resultaron favorecidos en todo lo que solicitaban, incluso los libros, que de acuerdo a lo que ellos mismos pedían eran un Antifonario y Salterio Romano, un Gradual Romano, dos

⁹⁵¹ ACSC. LAc. Vol. 16. 1894-1903. f. 138. 17 de Abril de 1896.

⁹⁵² ACSC. LAc. Vol. 16. 1894-1903. fs. 194-195. 10 de Noviembre de 1896.

Directorios de Coro, dos compendios del Antifonario y Breviario Romano y dos compendios del Gradual y Misal Romano, cuyo valor, al llevarlos desde Europa, ascendía a ciento cincuenta francos.

Los nuevos artículos del reglamento relativos a los sochantres habían sido sometidos al examen de dos prebendados: Alejandro Larraín y Carlos Rengifo, en cuyo informe, además de sugerir que la multa por las inasistencias a la lectura o canto del *Martyrologio* y de la *Salve* solemne de los sábados fuera de un peso, señalaron la conveniencia de que entre los libros que iban a encargarse a Europa estuviese también “un ejemplar semejante al libro de coro español grande in folio en el cual se halla la musica de los himnos de las fiestas de los Apostoles S. Pedro y S. Pablo y del Apostol Santiago e igualmente misas breves en canto llano”. Los canónigos resolvieron averiguar más sobre este libro antes de concretar su adquisición⁹⁵³. Lo curioso, es que tras realizar dichas indagaciones, concluyeron que ese libro no existía, y que el que ellos tenían en la Catedral había sido “mandado a hacer especialmente por el Y. R. S. Arzobispo Valdivieso”, por lo que sugerían hacer copias de éste⁹⁵⁴.

No obstante, el canónigo Larraín insistió en el punto, argumentando que el cabildo no había comprendido bien el por qué de la solicitud de agregar estos libros – que eran un *Gradual* y un *Vesperal*-. Él señaló haber visto usarse ambos volúmenes en la catedral, que según su memoria habían sido impresos en Amberes y contenían, además del texto romano, algunas misas breves y el canto de los himnos propios de España. La razón por la que había pedido adquirirlos era la de conservar el canto de los himnos y las tradiciones del coro de la Catedral “que tienden a perderse, tanto por renovacion del personal del coro, cuanto por el frecuente cambio de subchantres”⁹⁵⁵. A pesar de su argumentación, el cabildo no siguió adelante con el tema.

Un ejemplo de los problemas de continuidad de los sochantres fue la situación del presbítero Policarpo Jara, quien solicitó al cabildo en 1895, desde su condición de segundo sochantre, que al no haber nadie sirviendo como primero, pudieran fijar un honorario para pagar a quien tuviera que reemplazarlo cuando se ausentara, debido a que su salud se encontraba bastante debilitada. Él proponía que los fondos se sacaran del sueldo que no se estaba pagando al primero. El cabildo decidió que el sueldo

⁹⁵³ ACSC. LAc. Vol. 16. 1894-1903. f. 196. 10 de Noviembre de 1896.

⁹⁵⁴ ACSC. LAc. Vol. 16. 1894-1903. f. 199. 27 de Noviembre de 1896.

⁹⁵⁵ ACSC. LAc. Vol. 16. 1894-1903. f. 201. 29 de Diciembre de 1896.

correspondiente al primer sochantre se le entregara a él con el fin de que pudiera pagar a sus reemplazantes si llegaba el caso⁹⁵⁶.

Tras pocos meses, Policarpo Jara volvió a ser nombrado primer sochantre, mientras que el presbítero Juan Larrieu lo fue como segundo⁹⁵⁷. Pero Jara volvió a ausentarse por problemas de salud⁹⁵⁸, y finalmente renunció. En su reemplazo se propuso de inmediato al presbítero Juan Larrieu, y para éste, al clérigo Carlos Fernández⁹⁵⁹. Larrieu tampoco permaneció mucho tiempo, dimitiendo en diciembre de 1897. Ante el rechazo del arzobispo al candidato Domingo Boraschi, se nombró entonces como sochantre primero a Carlos Fernández y como segundo, al clérigo Alberto Peña⁹⁶⁰.

A principios del año 1900 el puesto de primer sochantre estuvo nuevamente disponible⁹⁶¹, siendo asignado al clérigo José Antonio Cabezas⁹⁶². Pero éste tampoco duró mucho tiempo por lo que en mayo de 1902 se nombró primer sochantre al clérigo Eulogio Carrasco⁹⁶³.

De esta manera, el servicio de los sochantres fue tan inconstante como el de los cantores. Y aunque sus motivaciones quizás hayan sido diferentes entre unos y otros, lo cierto es que esto impidió, con toda seguridad, afianzar el trabajo de ambos coros, haciendo de paso muy difícil el desempeño de Moisés Lara.

En lo relativo a los seises, el maestro de capilla mostró gran interés por ellos al inicio de su magisterio. De hecho, aunque el reglamento de 1888 contenía una parte dispositiva al respecto, Lara presentó un oficio al cabildo en 1895 en que puntualizaba aspectos que habían quedado de cierta forma imprecisos en el texto anterior, por ejemplo que:

1º El maestro de Capilla escojerá doce niños de los que tengan mejor vos y aptitudes para la musica de entre los alumnos de la escuela parroquial de Santa Ana o de otra analoga para enseñarles canto él mismo.

⁹⁵⁶ ACSC. LAc. Vol. 16. 1894-1903. f. 41. 30 de Abril de 1895.

⁹⁵⁷ ACSC. LAc. Vol. 16. 1894-1903. fs. 56-57. 2 de Julio de 1895.

⁹⁵⁸ ACSC. LAc. Vol. 16. 1894-1903. f. 186. 30 de Octubre de 1896.

⁹⁵⁹ ACSC. CO. Libro 3. f. 262. 5 de Abril de 1897.

⁹⁶⁰ ACSC. LAc. Vol. 16. 1894-1903. f. 297. 3 de Diciembre de 1897.

⁹⁶¹ ACSC. LAc. Vol. 16. 1894-1903. f. 411. 9 de Enero de 1900.

⁹⁶² ACSC. LAc. Vol. 16. 1894-1903. f. 419. 30 de Marzo de 1900.

⁹⁶³ ACSC. LAc. Vol. 16. 1894-1903. f. 526. 9 de Mayo de 1902.

2° Estos niños se alternarán por semana, desempeñando seis el canto y los otros seis en acolitar o ayudar [en] las misas que se celebren diariamente en la Catedral, sin mas remuneracion que la que actualmente gozan los que desempeñan estos cargos.

3° Que el V. Cabildo pague un sueldo de veinticinco o treinta pesos a un ayudante de la misma escuela de donde se escojan los niños, quedando el ayudante con la obligacion de traer a los niños a la Catedral siempre que sean necesarios sus servicios en ella, vijilar su conducta, que los haga estudiar ya sea música o alguno de los ramos que cursan en la escuela; que los haga cumplir con puntualidad sus obligaciones en la Catedral, y que una vez desocupados, el mismo ordenadamente los lleve a su establecimiento⁹⁶⁴.

Las sugerencias aportadas por el maestro Lara fueron recibidas positivamente por el cabildo, incluyendo la de adoptar la figura del ayudante, aunque significara tener que pagar un sueldo extra a un nuevo empleado. Esto no revistió mayor problema en ese momento, decidiendo obtener los fondos de una de las fundaciones pías para financiar dicho salario. A través de este proyecto, Moisés Lara estableció también el derecho del maestro de capilla de escoger a los niños con mejores aptitudes, a quienes luego enseñaría todo lo relativo a la música y el canto.

Pero al parecer esto no favoreció el servicio de este grupo en el corto plazo. A fines de 1896, y a raíz de una solicitud para premiar con dinero a los seises más adelantados, los capitulares observaron que la mayoría de los niños había entrado hacía poco a servir como seise por lo que no sabían ni siquiera cantar los salmos. Lo curioso es que Moisés Lara arrojó toda la responsabilidad sobre el primer sochantre, a quien culpó de haberles hecho “apenas dos pasos en largo tiempo”, ignorando por completo el reglamento de 1888 y la propia indicación firmada por él apenas el año anterior⁹⁶⁵. Y es que el reglamento en uso tampoco era tan claro al respecto, pues, si bien detallaba en el artículo 84 que entre las obligaciones de los seises estaba la de concurrir a cantar en las funciones en que participara la capilla de música, como también al canto del facistol, y a estudiar el canto llano y el figurado recibiendo clases del maestro y ejercicios prácticos del sochantre, no quedaba del todo resuelto quién enseñaría qué.

Por ello es que fue necesario una revisión del reglamento, tras la cual se confirmó que correspondía al maestro de capilla la enseñanza de los niños, pues, si bien él era el responsable del canto en general, y el sochantre lo era de las misas y demás cantos que se ejecutaban en el coro bajo⁹⁶⁶, el maestro de capilla era quien debía

⁹⁶⁴ ACSC. LAc. Vol. 16. 1894-1903. f. 31. 19 de Abril de 1895.

⁹⁶⁵ ACSC. LAc. Vol. 16. 1894-1903. f. 203. 29 de Diciembre de 1896.

⁹⁶⁶ ACSC. LAc. Vol. 16. 1894-1903. f. 211. 13 de Enero de 1897.

aleccionarlos tres veces por semana en canto llano y figurado. A partir de este momento se prohibió al maestro de capilla que volviera a traspasar la responsabilidad al sochantre⁹⁶⁷.

Aunque Moisés Lara se mostró interesado por la educación musical de los seises al principio de su magisterio, lo cierto es que, ya fuera por falta de tiempo o alguna otra razón, no cumplió con la tarea de encargarse personalmente de su enseñanza. De hecho, en la misma reunión en que se aumentó su sueldo para que no pensara en abandonar el cargo, se le recordaba por medio del chantre que debía restablecer las lecciones de canto llano a los seises tres veces por semana⁹⁶⁸, lo que indica que no lo estaba haciendo.

A pesar de las cosas positivas que se manifestaron en este período desde la perspectiva de la Iglesia, tales como la gran atención prestada por el arzobispo Casanova a la reforma de la música sacra, el buen estado financiero del cabildo y la amplia disposición de los capitulares para atender los requerimientos de los integrantes del coro en diferentes materias, lo cierto es que todo parece indicar que el rendimiento del grupo debe haber sido muy irregular debido a la alta rotación de los integrantes del coro alto, las inasistencias y cambios reiterados de sochantres y la escasa formación musical que tenían los seises. A pesar de eso, hemos visto cómo el arzobispo Mariano Casanova (1886-1908) destacó la participación de este conjunto en alguna oportunidad, alegando no admitir otro coro cuando se le invitase a otra iglesia, lo que otorga gran mérito al trabajo de los maestros de capilla de su tiempo: Manuel Arrieta (1882-1894), Moisés Lara (1894-1903) y, en los últimos años, Vicente Carrasco (1903-1922).

En este contexto resulta válido preguntarse ¿Cuál era el tipo de repertorio que ejecutaban? Y ¿Cómo lograban destacarse en su interpretación a pesar de todas las adversidades?

4. 3. 1 El repertorio de la capilla metropolitana

Una de las tipologías documentales que nos ha permitido conocer el repertorio del que dispuso el maestro Moisés Lara durante su magisterio, han sido los inventarios de música que estaban disponibles en el Archivo de la Catedral de Santiago de Chile al

⁹⁶⁷ ACSC. LAc. Vol. 16. 1894-1903. f. 215. 2 de Abril de 1897.

⁹⁶⁸ ACSC. LAc. Vol. 16. 1894-1903. f. 524. 12 de Abril de 1902.

momento de realizar la investigación⁹⁶⁹. Se trata específicamente de dos registros. El primero es una lista, lamentablemente sin datar, en cuya primera página se indica que había sido entregado por el “ecsmaestro de Capilla Sr. Prsbro Dn Manuel Arrieta”. Esto, junto a la firma del presbítero Moisés Lara al final del documento, nos permite aventurar que se trataría del inventario –o uno de ellos pues puede haber existido más de uno- que entregó Manuel Arrieta como maestro saliente a Moisés Lara como entrante en el año 1894.

En tanto, el segundo que presentamos es más extenso, pues contiene las listas de material que confeccionó Moisés Lara a lo largo de su magisterio, correspondientes a los años 1895, 1896, 1897, 1898, y 1902. Cada una de ellas está firmada al final por el mencionado maestro de capilla.

El primer inventario, que como hemos dicho estaría situado en la transición entre los magisterios de Arrieta y Lara en 1894, define en su primera página su contenido⁹⁷⁰:

Inventario de la música antigua y sin uso por ser con orquesta en su mayor parte y otra no conforme al uso y costumbre de esta igl[e]sia y que por esto se encuentra archivada. Esta música fue entregada por el ecsmaestro [sic] de Capilla Sr. Prsbro Dn Manuel Arrieta. Conforme en todo con el enventario [sic].

Recordemos que según el reglamento interno para la capilla de música de 1888, que había sido trabajado por Manuel Arrieta entre otros, estaba dispuesto que se conservara el repertorio antiguo con acompañamiento de orquesta, por si surgía alguna ocasión para incorporarlo en alguna festividad, o simplemente por su valor artístico.

Dicha lista puede dividirse en cinco secciones: 1º, música sin partituras y en mal estado; 2º, “música mui buena que no se ha ejecutado aquí por falta de elementos”; 3º, música con orquesta, sin partituras, en mal estado e incompleta; 4º, música obsequiada por el maestro Tulio Eduardo Hempel; y 5º, “Música en papeles viejos traida de Roma por si podia aprovecharse algo”. Estas secciones, a su vez, organizan su contenido por géneros, entre los que se encuentran misas a tres y cuatro voces, graduales y ofertorios, salmos de vísperas, himnos, Te deum, y música fúnebre, entre otros.

⁹⁶⁹ El Archivo de la Catedral de Santiago se encontraba hasta enero de 2014 en medio del proceso de inventariado y recatalogación general de su material, por lo que, fuera de las Actas Capitulares que lo estuvieron permanentemente, no todo el material estaba disponible en ese momento.

⁹⁷⁰ ACSC. Inventario de Música la Iglesia Metropolitana de Santiago de Chile. [¿1894?] s/f. Este Inventario ha sido trabajado por Alejandro Vera en VERA, Alejandro. “La importación y recepción...”, *Op. cit.* pp. 121-124. Apéndice, Doc. 32.

Una de las secciones que más llama la atención es la última, debido a que describe su contenido como “papeles viejos” que habían sido llevados a la Catedral Metropolitana “por si acaso”. En este grupo se encuentran obras nada menos que de Giovanni Pierluigi da Palestrina (una adoración de la Santa Cruz sin partitura). Sabemos que las composiciones de Palestrina habían sido recomendadas como las más adecuadas para las funciones sagradas desde el Concilio de Trento, por lo que resulta curioso que ésta estuviera clasificada entre la música que no se estaba usando, precisamente cuando la Iglesia Católica estaba inmersa en el proceso de reforma de la música sacra.

En la cuarta sección, correspondiente a las obras obsequiadas por Tulio Hempel, se observan misas y cantadas de un par de compositores europeos, además del acompañamiento de un *Angelus* de Louis Lambillote. Fuera de ello, las demás son obras que habían sido compuestas por el propio maestro de capilla, encontrándose entre ellas una misa a dúo, un credo al unísono, un himno a San Pedro y Santiago, tres graduales y un *Angelus*.

En las tres secciones restantes, resultan significativos los nombres de varios de los compositores. Entre ellos, del período colonial, resalta José de Campderrós, de quien se consignan dieciocho piezas en diferente estado de conservación, algunas “en mui mal estado”; También se mencionan algunas obras de [Antonio] Soler, [José de] Nebra, [Mariano Rodríguez de] Ledesma, [Domingo] Arquimbau, [Pedro] Tirado, Maza [¿Bartolomé Massa?], Reyes y el “Españoleto”, Francisco Javier García Fajer. En tanto, entre los compositores activos en el período republicano se mencionan obras de José Bernardo Alzedo y José Zapiola, representantes de los maestros de capilla que trabajaron en la misma catedral, y otros, como Hilarión Eslava, maestro de la Capilla Real de Madrid.

Sabemos que la revisión de este inventario no responde al interrogante de conocer el repertorio que efectivamente fue usado por la capilla en ese período, pero sí contribuye en gran medida para conocer cuáles fueron las obras que por su valor habían sido guardadas por el maestro Manuel Arrieta para su conservación y que se encontraban ya archivadas en la Catedral por esos años.

Distinto es el caso del siguiente inventario, que sí habla de las obras que estaban destinadas para su uso inmediato en el coro alto. Estas listas se encuentran insertas en un solo libro, designado para registrar el inventario general de la Iglesia Metropolitana.

La música se encuentra detallada en el capítulo 3º, titulado “Inventario de los vienes [sic] que están inmediatamente a cargo del Maestro de Capilla”⁹⁷¹.

En dicha lista se observa un panorama muy distinto, pues desde el inicio se aprecia un predominio absoluto de las obras de los compositores italianos Archimede Staffolini y Setimio Bataglia, aunque mayormente del primero. Por supuesto esto es algo que no resulta sorprendente, por cuanto ya sabemos que éstos fueron los compositores preferidos por la curia chilena para encargarse de composiciones durante el período de magisterio de Manuel Arrieta, y a los que se continuó recurriendo en momentos diversos desde 1884.

El corpus de partituras de Staffolini que había en la catedral en 1895 constaba de diez misas a tres voces, tres misas a tres voces sin gloria ni credo; diecisiete graduales y ofertorios para diferentes festividades; treinta y cuatro motetes al Santísimo; dos *Te Deum*; cuatro responsorios; tres himnos para diferentes festividades; tres *Domine*; cuatro *Salves*; música fúnebre; siete *Introitos*; y lamentaciones, entre otras obras. En tanto, la música de Setimio Bataglia estaba orientada más bien a composiciones para la Semana Santa, encontrándose en menor cantidad que las del anterior compositor.

Recién en la partida 7º aparecen otros autores, tales como José Bernardo Alzedo o Giuseppe [José] Clementi, de quienes se da cuenta de unas pocas obras. A partir del folio 153 se organiza el contenido por géneros, por lo que la partida 8º corresponde a misas, presentes en gran cantidad. Se aprecia en general que la mayoría de ellas son a voces solas o con acompañamiento de órgano, existiendo también trece *Credos* al unísono y sin órgano, de un autor “incógnito”. Algunos otros autores que figuran son Setimio Bataglia, Vincent Novello, y Claudio Casciolini.

La partida 9º en tanto, da cuenta de la música fúnebre. En este grupo destacan las partituras de un *Invitatorio* de difuntos y lecciones de Tulio Eduardo Hempel, de quien ya hemos visto existían donaciones de obras propias en el inventario datado en 1894. (A pesar de estos antecedentes sobre la presencia de numerosas obras de su autoría, viene a cuenta señalar que su producción musical todavía está por descubrirse en toda su extensión)⁹⁷². Del mismo modo en esta misma partida se mencionan algunas

⁹⁷¹ ACSC. Inventario de la Iglesia Metropolitana de Santiago de Chile. Año de 1895 [Este año fue agregado posteriormente con lápiz rojo]. Capítulo 3º Inventario de los vienes [sic] que están inmediatamente a cargo del Maestro de Capilla [1895, 1896, 1897, 1898, 1902]. fs.143-178. Apéndice, Doc. 33.

⁹⁷² Eugenio Pereira Salas refiere la existencia de cuatro obras de Tulio Hempel, entre ellas una Misa de *Gloria*. Además, cuando llegó Moisés Lara a la Catedral había en el archivo tres Lecciones de Difuntos

obras de José de Campederrós, entre ellas, un *Invitatorio* y *Misa de Difuntos*, y cinco *Responso para exequias de preladados*.

La partida 10° se dedica a Motetes e Himnos, siendo numerosa la presencia de obras de Sigismond Neukomm, Louis Lambillote, y José Bernardo Alzedo.

La partida 11° presenta una recopilación de himnos y antífonas que había hecho el maestro de capilla a partir de papeles sueltos en mal estado, además de otras obras de José Zapiola y Giuseppe Clementi.

La última parte, que no tiene numeración porque al parecer pertenece todavía a la partida 11, contiene información interesante. Señala que se trata de “musica adquirida por el nuevo Mtro. De Capilla Pro. Moisés Lara sin fondos de la Iglesia Catedral i obsequiada a esta por el S. Lara”. Se trató de una donación extensa que incluyó variados compositores europeos, como [Stefano] Madonno, Luigi Bordese, Giuseppe Clementi y otros, así como también obras de músicos que estuvieron vinculados a la catedral, como una obra del propio Moisés Lara titulada *Himno a la Sma. Virgen*, a dos voces, en castellano. Moisés Lara fue un conocido compositor de obras religiosas. Sin embargo, no hay constancia respecto a que ni el cabildo metropolitano de Santiago, u otra iglesia chilena, le confiaran la composición de obras para su uso en las funciones. Como hemos visto, la costumbre en estos casos era encargar música a Europa. Por lo demás, y como parece demostrar esta obra suya presente en el inventario, él compuso más que nada piezas paralitúrgicas en idioma vernáculo.

Entre las partidas 12 a la 16 se detallan particularmente objetos. Estos aludían a los que estaban instalados en el coro alto, los del coro chico del lado del evangelio, los del coro del lado de la epístola, los que estaban en la pieza del maestro de capilla y los que estaban destinados al servicio de los sochantres. Con esto finalizaba el inventario de 1895.

En las listas de los siguientes años Moisés Lara no reitera el material ya mencionado, sino que se limita a indicar las composiciones nuevas que el archivo iba recibiendo. De esta forma, en la lista del año 1896 se observa el detalle de las obras que él mismo había comprado por encargo del cabildo, para cuyo efecto le habían entregado cien pesos. Lo que le pidieron fue adquirir motetes para el mes del Sagrado Corazón y

de su autoría. PEREIRA SALAS, Eugenio. *Biobibliografía musical de Chile desde los orígenes a 1886*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile. 1978. p. 83. ACSC. Inventario de la Iglesia Metropolitana de Santiago de Chile. Año de 1895 [Este año fue agregado posteriormente con lápiz rojo]. Capítulo 3° Inventario de los vienes [sic] que están inmediatamente a cargo del Maestro de Capilla [1895, 1896, 1897, 1898, 1902]. f. 157.

de la Inmaculada Concepción, además de la música que creyera conveniente para el servicio de la Iglesia⁹⁷³.

Según se desprende del documento, Moisés Lara habría invertido los cien pesos en dos cuadernos empastados que tenían el mismo contenido. Muchas de las obras presentes en ellos estaban dedicadas a la Virgen, siguiendo la indicación de llevar piezas para la fiesta de la Inmaculada. Entre los compositores se encuentran varios italianos, como Plácido Mandacini (1798-1852), Carlo Coccia (1782-1873) y Giovanni Lucantoni (1825-1902), que escribieron tanto para el teatro como para la Iglesia, destacándose algunos de ellos como compositores de ópera. También figuran piezas de Louis Lambillote (1796-1855), que fue un comprometido promotor de la restauración del canto llano en la Iglesia Católica⁹⁷⁴.

No sabemos si Moisés Lara se asesoró por alguien o realizó el encargo por su propia cuenta. De todas formas, es interesante notar que en su primera compra como maestro de la catedral, los compositores escogidos no estuvieron necesariamente vinculados a los movimientos litúrgicos europeos, exceptuando a Lambillote, por lo que creemos que este no fue un requisito para escogerlos, como sí deben haberlo sido ciertas características de las piezas, entre ellas estar escritas a capela y para varias voces (aunque también hay alguna obra a una voz).

A continuación del detalle de esta compra, se aprecia en la lista de 1896 la existencia de otros tres cuadernos catalogados con los números 2, 3 y 4 que contenían cantos de compositores tales como Cerruti, Tiraboshi, Boasio, [Stefano] Madonno, [Luigi Felice] Rossi, Goletti, Fumagalli, W. A. Lugen, Peri, Besozzi, y variadas de Lambillote⁹⁷⁵. En el cuaderno N°3 destacan las piezas de Rossini tituladas en español como *La Fe*, *La Esperanza*, y *La Caridad*, a tres y cuatro voces. La salvedad era que una de ellas, *La Esperanza*, tenía adaptada la letra de la oración de la *Salve*. Todas las piezas de estos cuadernos están escritas aparentemente a capela, lo que se deduce del hecho de que no se indica instrumentación alguna.

⁹⁷³ ACSC. LAc. Vol. 16. 1894-1903. f. 59. 2 de Julio de 1895. Apéndice, Doc. 34.

⁹⁷⁴ ACSC. Inventario de la Iglesia Metropolitana de Santiago de Chile. Año de 1895 [Este año fue agregado posteriormente con lápiz rojo]. Capítulo 3° Inventario de los vienes [sic] que están inmediatamente a cargo del Maestro de Capilla [1895, 1896, 1897, 1898, 1902]. f. 174.

⁹⁷⁵ La dificultad para encontrar mayores antecedentes sobre muchos de estos compositores puede radicar en algo ya mencionado: probablemente se circunscribieran exclusivamente al círculo de música católica, por lo que quizás no alcanzaron renombre fuera de él.

El que existiese en el inventario la obra de Rossini antes mencionada da cuenta de una tremenda contradicción, asida en el hecho de tratarse de una melodía “profana” – había sido tomada de otra obra del propio compositor antes de tener texto de inspiración religiosa-, a la que le habían sustituido la letra por la de una oración católica. Éste era el mayor “error” que los animadores de la reforma de la música sacra habían querido evitar desde el principio: que la música sacra no tuviera reminiscencias profanas, es decir, que no recordaran a la escuchada en los teatros. Si esta obra sonó en alguna función en la catedral, esto da cuenta, una vez más, de las discrepancias del proceso, y de la dificultad para conducir a la música conforme las autoridades querían.

El inventario de 1886 da cuenta también de un armonio que había sido adquirido con el fin de utilizarlo para los ensayos, y que estaba instalado en la pieza del maestro Lara. Es llamativo que cuando se solicitó este instrumento, los capitulares plantearan que podía ser un piano o un armonio⁹⁷⁶, encargándole las gestiones a Lara para adquirirlo. Él propuso ambos: un armonio que costaría trescientos cincuenta pesos, y un piano en “regular estado” por doscientos cincuenta⁹⁷⁷. Sabemos que finalmente se decidieron por el armonio. Aunque el instrumento se había solicitado para estudiar y no para tocar en las funciones, quizás primara el fundamento de la prohibición del piano en los templos para abstenerse de adquirirlo.

El repertorio de música de 1897 se vio aumentado gracias a una donación realizada por el arzobispo Mariano Casanova. Aunque las actas del cabildo recogen simplemente que se trató de cinco *Te Deum*, y tres *Salves*⁹⁷⁸, el inventario detalla que de los cinco *Te Deums*, cuatro contenían la indicación de “alternando con coro popular” y otro señalaba que era “solo para las voces de la Capilla de Canto”. Respecto a las *Salves*, éstas eran para diferentes agrupaciones vocales, incluyendo dúos, tríos, y también voces solas. Los compositores que figuran son Felice Anerio (1560-1614), L. Merluzzi, Gaetano Capocci (1811-1898), Jaime, R. Barborell, y un antiguo conocido de la Catedral Metropolitana, Archimede Staffolini, a quien pertenecía una de las *Salves*⁹⁷⁹.

⁹⁷⁶ ACSC. LAc. Vol. 16. 1894-1903. f. 161. 21 de Mayo de 1896.

⁹⁷⁷ ACSC. LAc. Vol. 16. 1894-1903. f. 168. 19 de Junio de 1896.

⁹⁷⁸ ACSC. LAc. Vol. 16. 1894-1903. f. 278. 24 de Septiembre de 1897.

⁹⁷⁹ ACSC. Inventario de la Iglesia Metropolitana de Santiago de Chile. Año de 1895 [Este año fue agregado posteriormente con lápiz rojo]. Capítulo 3° Inventario de los vienes [sic] que están inmediatamente a cargo del Maestro de Capilla [1895, 1896, 1897, 1898, 1902]. fs.175-176.

Al año siguiente, 1898, el cabildo aprobó una vez más invertir la cantidad de cien pesos para comprar misas cantadas⁹⁸⁰ cuyo detalle quedó registrado en el inventario. Se trató de dos partituras empastadas que contenían diecisiete misas de Staffolini, y una partitura de un Te Deum que había sido obsequiado al arzobispo por un maestro Acevedo⁹⁸¹.

Finalmente, este inventario concluye con una pequeña nota correspondiente al año 1902, en que se lee “Agregaciones hechas en el año de 1902. Dos partituras de un Te-Deum de Pantanelli con nueve voces todo manuscrito”⁹⁸².

Puede que el maestro Acevedo a quien se alude más arriba fuese Remigio Acevedo, compositor chileno, autor de diversas óperas entre las cuales se encuentra una titulada *Caupolicán*⁹⁸³. Por su parte, Pantanelli sería muy probablemente Rafael Pantanelli, a quien Eugenio Pereira Salas atribuye haber sido uno de los introductores del arte lírico en Chile⁹⁸⁴. Ninguno de ellos se caracterizó precisamente por componer música sacra, y sí por estar relacionados al ambiente lírico del país.

Además de las obras polifónicas, la importación de material desde Europa también contempló la adquisición de libros corales para el uso del coro bajo. Una solicitud para conseguir éstos a fines de 1895 llevó a los capitulares a recordar un consejo que había dado años atrás el arzobispo Rafael Valdivieso, respecto a conservar el canto de los himnos así como las tradiciones del coro de la Catedral, elaborando una colección con todos ellos. Los prebendados lamentaban no poder cumplir con esta tarea, pues como ya mencionamos con anterioridad, los himnos tendían a perderse por la renovación del personal del coro y, más que nada, por el frecuente cambio de sochantres⁹⁸⁵. Un par de años después, en 1897, se dio noticia de la llegada de libros encargados por el chanter Jorge Montes para el uso de los sochantres. Se trató de dos *Graduales*, dos *Vesperales*, dos *Antifonarios*, y dos *Directorium Chori*⁹⁸⁶.

⁹⁸⁰ ACSC. LAc. Vol. 16. 1894-1903. f. 333. 22 de Julio de 1898.

⁹⁸¹ ACSC. Inventario de la Iglesia Metropolitana de Santiago de Chile. Año de 1895 [Este año fue agregado posteriormente con lápiz rojo]. Capítulo 3° Inventario de los vienes [sic] que están inmediatamente a cargo del Maestro de Capilla [1895, 1896, 1897, 1898, 1902]. fs. 176-177.

⁹⁸² ACSC. Inventario de la Iglesia Metropolitana de Santiago de Chile. [Contiene inventarios de música y datos de música agregada al archivo de los años] 1895, 1896, 1897, 1898, 1902. f. 177.

⁹⁸³ SALAS VIU, Vicente. *La creación musical en Chile 1900-1951*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile. [1951?]. p. 107.

⁹⁸⁴ PEREIRA SALAS, Eugenio. *Biobibliografía musical... Op. cit.* p. 100.

⁹⁸⁵ ACSC. LAc. Vol. 16. 1894-1903. f. 201. 29 de Diciembre de 1896.

⁹⁸⁶ ACSC. Inventario de la Iglesia Metropolitana de Santiago de Chile. [Contiene inventarios de música y datos de música agregada al archivo de los años] 1895, 1896, 1897, 1898, 1902. f. 176.

Como bien lo expresaron los propios capitulares, les resultaba difícil conservar las antiguas tradiciones musicales debido a la frecuente movilidad de los encargados del coro bajo. Pero este problema no solamente afectó a la práctica musical, sino también al propio repertorio. Esto porque en 1896 Moisés Lara sugirió vender las partituras de música orquestada que poseía el archivo “por ser inútil a la Catedral”. Lo curioso es que esta indicación fue aceptada, y se comisionó al propio maestro de capilla para que se hiciera cargo del proceso⁹⁸⁷. Esto, a pesar de que el reglamento de la capilla de música de 1888 señalaba expresamente en su artículo 22 que el archivo de música

Conservará al mismo tiempo con esmero el antiguo repertorio de música con orquesta, reunido a costa de gran trabajo, por si llega el caso de aprovecharlo en alguna fiesta extraordinaria, i tambien como riqueza artística de no escaso precio.

Esto denota una importante diferencia de pensamiento entre Moisés Lara y Manuel Arrieta, uno de los autores del reglamento, debido a que el primero quizás actuara motivado por razones prácticas, como conseguir mayor espacio para almacenar las obras que sí estaban en uso, mientras que el segundo valoraba la importancia de conservar las composiciones de la catedral aunque éstas no se requiriesen de inmediato, por si llegaba el caso de utilizarlas, o por su simple valor estético o histórico. Si Moisés Lara concretó su propósito, esta debe haber sido una de las veces en que la catedral perdió parte de su patrimonio musical con autorización y conocimiento del cabildo.

Además de los inventarios, otra forma de conocer el repertorio, y también la forma de interpretarlo, fueron los testimonios de quienes presenciaron dichas ejecuciones. Uno de estos relatos corresponde al año 1901, cuando se celebró una función solemne en la Catedral Metropolitana con motivo del fallecimiento del Presidente de la República Federico Errázuriz Echaurren. Cuenta una crónica que “un coro de más de sesenta voces ejecutó la gran misa del Maestro Stofollini” [sic]⁹⁸⁸. Esto nos permite saber que aún por estas fechas las obras del maestro italiano continuaban presentes en las ocasiones más importantes. Quizás fuera porque éstas daban la seguridad de estar compuestas conforme a los preceptos, y porque -quizás- seguían siendo del gusto de los capitulares.

⁹⁸⁷ ACSC. LAc. Vol. 16. 1894-1903. f. 127. 3 de Enero de 1896.

⁹⁸⁸ RC. I/1. p. 37. 1 de Agosto de 1901.

Otra noticia sobre el desempeño de la capilla metropolitana corresponde a la Semana Santa del año 1902. Su participación fue catalogada como “sobresaliente”⁹⁸⁹. Por esto, y exceptuando las quejas respecto a los cantos de la misa que se hacían a una sola voz en la Catedral y por las que llegó a recomendar que los ejecutaran los alumnos del seminario conciliar, al parecer la mayoría del tiempo el arzobispo Casanova estuvo conforme con el desempeño de Moisés Lara, tanto en cuanto a la elección del repertorio como en la forma de dirigir la interpretación del coro de cantores.

Sin duda Moisés Lara debió realizar un gran esfuerzo para sacar provecho del conjunto en circunstancias que no eran las óptimas. Y quizás por esto el orgullo por los resultados fuera compartido también por los capitulares. Esto quedó demostrado cuando en los últimos años de su magisterio, en 1901, el rector del Seminario de los Santos Ángeles Custodios de Santiago consultó al arzobispo respecto a si el coro de cantores de su establecimiento debía continuar ejecutando algunos cánticos sagrados durante la celebración de las Tres Horas. Mariano Casanova traspasó esta consulta directamente al cabildo, para que fuesen ellos los responsables de responder. Los canónigos señalaron que “el Cabildo no tiene interés en que los alumnos del Seminario canten en las Tres Horas, porque puede encomendar este servicio a la Capilla de Música de la Iglesia Catedral”⁹⁹⁰.

Esto puede denotar tanto que las iniciativas de Casanova habían rendido frutos respecto a que ya funcionaba un coro de cantores estable en el Seminario, formado por los propios alumnos; que los canónigos habían podido resarcir las faltas cometidas por su capilla de cantores y por las cuales Casanova había sugerido que cantaran los alumnos en sus ceremonias; y/o que los canónigos no estaban dispuestos a admitir las dificultades de su capilla frente a otra institución como el seminario.

Y si bien en el repertorio seguía dominando la figura de Archimede Staffolini, así como las de compositores italianos variados, nuevos aires llegarían para provocar, si no una transformación, algún movimiento en este sentido.

⁹⁸⁹ RC. II/17. p. 256. 5 de Abril de 1902.

⁹⁹⁰ ACSC. LAc. Vol. 16. 1894-1903. f. 483. 20 de Marzo de 1901.

4. 3. 2 La recepción de los movimientos europeos en torno a la música católica y las pugnas editoriales

Dentro de la dialéctica belicosa propuesta por Mariano Casanova en torno a la purificación de la música sacra en los templos de Chile, y tras varios años de “lucha”, a finales del siglo XIX y principios del XX la batalla acogió nuevos y singulares impulsos: se trató nada menos que de la recepción de los movimientos europeos.

Los primeros contactos entre la arquidiócesis de Santiago y los agentes del movimiento cecilianista pueden establecerse a finales del siglo XIX, específicamente en el año 1897, cuando una carta confirma la comunicación entre el arzobispado de Santiago y la editorial alemana Herder, cuyo contenido reviste gran interés:

Exmo é Ilmo Señor Arzobispo,

Me doy el honor de dirigir á V^a Excelencia Ilma y Rma un ejemplar de homenaje de la "Vida compendiada de la ven. Mre Baras" que acabo de dar á luz, respetuosamente suplicándole se digne hacer examinar el libro y hallándolo de su satisfacción, distinguirlo con su aprobación y recomendación.

Aprovecho la ocasión para comunicar á V^a Excelencia Ilma y Rma. que el manuscrito de "Cecilia ó colección de oraciones y cánticos sagrados dedicada á los fieles de los países hispano-americanos" me ha llegado en estos últimos días. Con mucho gusto he visto que la obra, compuesta por varios Padres de la Compañía de Jesús, ha recibido ya la aprobación y recomendación calurosa de V^a Excelencia Ilma. y Rma.

Los superiores de las Órdenes, los sacerdotes en general y muchas otras personas hallarán en "Cecilia" un medio excelente para excitar y aumentar la participacion de los fieles en el servicio divino [...].

Me permito pues dirigirme á V^a Excelencia Ilma. y Rma. suplicándole se sirva, si [es] posible, desde luego favorecerme con un pedido para esa archidiócesis. "Cecilia" se venderá á un precio muy económico para ponerla al alcance de la fortuna de todos los católicos; además haré las rebajas y reducciones de costumbre.

En la espera de una contestación tengo el honor de suscribirme, Señor Arzobispo, de V^a Excelencia Ilma y Rma.

Su obediente servidor

B. Herder
Editor Pontificio⁹⁹¹

⁹⁹¹ AHAS. FG. Cartas al Ilmo y Rmo. Sr. Arzobispo Dr. Don Mariano Casanova (1897-1898). Vol. 168. N°64. 27 de Febrero de 1897. El subrayado es del original.

Esta editorial estaba directamente relacionada con la línea del movimiento cecilianista alemán, por lo que la llegada de sus libros implicaba también la de su influencia sobre la música sacra en Chile, al menos en cuanto al repertorio.

Precisamente, en la carta que expusimos el editor pontificio se dirigía a Casanova para ofrecer un libro de oraciones y cantos “especialmente formulado para las iglesias católicas hispano-americanas”. Y aunque se trataba de una oferta en el ámbito religioso, no dejaba de tener un evidente sentido mercantil, al ofrecer buenos precios y las consabidas rebajas.

Poco tiempo después el arzobispado de Santiago tuvo contacto con otro importante editor alemán, Friedrich Pustet, de cuyo taller habían recibido una edición de un libro de coro para el uso del coro bajo. Este dato resulta relevante por cuanto, como hemos visto, desde los años de arzobispado de Valdivieso, los centros donde se acostumbraba a comprar música eran España, Francia o Italia, lugares en que los jefes de la Iglesia chilena tenían personas de confianza en quienes asesorarse, o donde enviaban delegados que los representaban. No obstante, esta debe haber sido, al parecer, una de las primeras veces en que el arzobispado de Santiago tuvo un acercamiento directamente con una editorial.

A continuación transcribimos una respuesta enviada desde el arzobispado de Santiago de Chile a una misiva del editor Federico [Friedrich] Pustet:

Sr. D. Federico Pustet – Tipógrafo de la S. Sede y de la S. Cong. De Ritos Ratisbona (Baviera).

Respetado Señor, Es en manos del Ylmo. Y Rmo. Sr. Arzobispo de esta Iglesia el importante y bien impreso libro *Magister Choralis* (Sub) que Ud. tuvo á bien remitirle y que Su Sría. Y Rma. le agradece sinceramente. La mejor recomendación que puedo hacerle á Ud. de la obra, es el que haya sido adaptada, como ya lo está, para texto de canto llano en el Seminario de esta Arquidiócesis⁹⁹².

A esta fecha, 1898, Friedrich Pustet todavía ostentaba el privilegio de ser el editor oficial del Vaticano, por lo que no era raro que su obra fuese la que se distribuyera a las Iglesias Católicas alrededor del mundo. En este caso, se trataba de un libro de canto llano para uso de los sochantres y del coro bajo, que el secretario del arzobispado chileno destacaba enormemente al señalar que había sido adoptado para el canto en el Seminario Conciliar de Santiago. Esto no era un punto menor, dada la

⁹⁹² AHAS. FG. Correspondencia del Secretario 1897-1924. Vol. 14. fs. 39-40. 22 de Julio de 1898.

importancia que sabemos había dado el arzobispo Mariano Casanova al aprendizaje y la correcta práctica de la música sagrada en ese establecimiento.

Este contacto permite suponer también que no habría sido el único envío recibido desde dicha editorial, pudiendo haberse adquirido a través de ella muchos de los libros para el oficio y uso del coro bajo, así como también para el coro alto. Esto está reflejado en la gran cantidad de obras de esta editorial que aún se conservan en la Catedral Metropolitana, aunque no podamos comprobar que hayan sido compradas exclusivamente durante este período.

Como vimos en el capítulo I, los representantes de la editorial alemana Pustet, que estaban asociados al movimiento cecilianista, entraron en disputa con los editores de las obras de los monjes benedictinos de Solesmes, quienes pertenecían a su vez al movimiento litúrgico en su línea francesa, iniciada por Prosper Guéranger. El motivo de fondo habría sido el conflicto de interés que suponía, para unos, procurar mantener el privilegio como editores oficiales, y para los otros, pretender obtener dicha prerrogativa a través de una propuesta de trabajo distinta.

Dicho enfrentamiento tuvo un interesante episodio en la Iglesia de Santiago de Chile, cuyo foco fue la edición del *Propio* de la Arquidiócesis. El compromiso original era que lo editara Pustet, pero algunos malentendidos llevaron a que finalmente lo realizara la editorial asociada a Solesmes.

Pustet hizo notar a la arquidiócesis chilena el asombro que le produjo ver la obra publicada por otra casa editorial. El secretario del arzobispado le respondió que ellos también se habían sorprendido debido a que, aunque sabían que dicho texto debía ser revisado antes por la Sagrada Congregación de Ritos, ellos habían advertido que debían luego hacerlo llegar a Pustet para su publicación⁹⁹³. De cierta manera el secretario buscaba dejar la responsabilidad del error en manos de otras personas, como el agente que los representó o el director de la Sociedad Bibliográfica. También menciona que la propia Sagrada Congregación de Ritos habría informado a Pustet que el envío recibido desde Chile se había extraviado, para luego aparecer publicado por otra editorial, lo que supone un hecho algo extraño. Todo indica que el secretario quería expurgar la culpa que les pudiera caber a ellos a como fuera lugar.

⁹⁹³ AHAS. FG. Correspondencia del Secretario 1897-1924. Vol. 14. f. 198. 15 de Octubre de 1902. Apéndice, Doc. 35.

Sin embargo, sólo dos días antes el mismo secretario había respondido a una carta de la editorial Tournay:

Desclée, Lefebre et cie Bélgica – Tournay

Muy Señores míos, Por hallarse ausente de esta ciudad arzobispal el Revmo Señor Arzobispo solo hoy he podido poner en sus manos el hermoso ejemplar del Breviario romano *con el propio de Chile* que Uds. tuvieron la amabilidad de enviarle junto con la carta de 25 de Julio. El Revmo. Prelado me encarga manifestar á Uds. su sincero agradecimiento por tan estimable obsequio. He puesto en manos del Pbro. Don Ramón Donoso el otro ejemplar que Uds. enviaron para él y dirigido al secretario del Arzobispado. Queda de Uds. afmo. C. Carlos Silva C. Secrio. Santº 13 de Octubre de 1902⁹⁹⁴.

En dicha misiva, el secretario agradece en nombre del arzobispo el obsequio hecho llegar por esta editorial, de un *Breviario* que incluía el *Propio* que seguramente era el mismo que debía imprimir Pustet. A decir por el contenido de la carta, al parecer efectivamente el cambio de editor habría sido una acción planificada dentro del contexto de pugna entre ambas editoriales. Ya hemos visto que hacia el final del período de privilegio con que contaba Pustet, la jerarquía eclesiástica era más proclive al trabajo de los monjes solesmenses, por lo que no es extraño que el borrador aprobado por la Sagrada Congregación de Ritos pasara a manos de éstos para que lo editaron y enviaran a modo de obsequio. Del mismo modo, esta acción puede entenderse como una forma de darse a conocer ante el resto de las Iglesias Católicas dentro de alguna especie de campaña que los encaminase a obtener el beneficio del privilegio cuando expirara el plazo de Pustet. Como fuera el caso, el conflicto entre ambas líneas editoriales alcanzó lugares recónditos, como podía ser considerada la Iglesia de Chile en aquel tiempo.

Junto con recibir un repertorio influenciado por las ideas del cecilianismo alemán, este contacto implicó, como hemos sugerido, un cambio de paradigma respecto al modo de conseguir el repertorio para la iglesia en Chile hasta ese entonces. Así, los interesados en adquirir repertorio dejaron de tener contacto directo con los compositores o sus representantes directos en los países de destino –que como hemos señalado había venido sucediendo desde la época del arzobispo Rafael Valdivieso- para ver surgir la figura de un intermediario, en este caso establecido por la Santa Sede, que bajo el rótulo

⁹⁹⁴ AHAS. FG. Correspondencia del Secretario 1897-1924. Vol. 14. f. 197. 13 de Octubre de 1902. Las cursivas son nuestras.

de “oficial” desempeñaba la tarea de compilar las composiciones musicales adecuadas para posteriormente distribuir las a lo largo y ancho del mundo católico.

De cierta manera, esta práctica se asemejaba a la que cumplían los empresarios musicales que tanto enfado habían producido al arzobispo Mariano Casanova en su momento, cuando ofrecían música en las iglesias haciéndola pasar por religiosa con tal de obtener utilidades.

Resulta llamativo que, al menos en lo que se observa en la Iglesia en Chile, este cambio de paradigma implicara -o viniera acompañado por- la desaparición paulatina del modelo de maestro de capilla-compositor, que había sido una figura común durante la época colonial y parte del siglo XIX. Nos referimos puntualmente al maestro que escribía música para las funciones litúrgicas de la Iglesia, cuyos últimos ejemplos en la Catedral Metropolitana de Santiago pudieron ser José Bernardo Alzedo, José Zapiola y Tulio Eduardo Hempel. Esto no quiere decir que sus sucesores Manuel Arrieta, Moisés Lara, Vicente Carrasco y Jorge Azócar Yávar no compusieran, pues sabemos que sí lo hicieron, sino más bien, que sus piezas, en su mayoría, estuvieron destinadas a un tipo diferente de función. Ellos habrían compuesto mayormente obras religiosas pensadas para su uso en las ceremonias paralitúrgicas. Por esta razón, no regían necesariamente sobre ellas todas las reglas que debían observar las otras, como por ejemplo, el uso de la lengua vulgar, que era tolerado en este tipo de composiciones.

Pero la llegada del repertorio “reformista” no sería el único refuerzo que recibiría Mariano Casanova desde el exterior. Algo mayor vendría a confirmar la labor realizada por décadas en la Iglesia chilena, homologando el trabajo reformista a través de todo el mundo católico.

Esto porque el papa Pío X efectuó como una de sus primeras acciones relevantes como pontífice la publicación del código jurídico para la música sagrada, más conocido como *Motu Proprio Tra le Sollecitudine*, que vio la luz solamente tres meses después de su coronación, en el mes de noviembre de 1903.

Dicha publicación reivindicó un trabajo que ya venía realizándose desde hacía varias décadas tanto en Europa como en Chile, respaldándolo ahora la Iglesia Católica desde su cúpula. Para Mariano Casanova, a quien correspondió recibir este documento, esto significó que su guerra dejaba de ser aislada o parcial, para integrarse a la lucha de toda la Iglesia Católica en general.

Tras la llegada del documento *Motu Proprio Tra le Sollecitudine* del papa Pío X, éste fue difundido a través de los medios de comunicación que la Iglesia Católica nacional tenía a su disposición, entre ellos, el *Boletín Eclesiástico*⁹⁹⁵, y *La Revista Católica*⁹⁹⁶. En ambos se dio a conocer traducido al español, aunque en el *Boletín Eclesiástico* se ofreció también la transcripción del texto original en italiano, quizás por tratarse de una publicación pensada más que nada para la lectura de los eclesiásticos.

Como bien conocemos tras revisar su trayectoria, el arzobispo Mariano Casanova fue permanentemente receptivo a las indicaciones emanadas desde la Santa Sede, por lo que, evidentemente, esta vez no fue la excepción. En relación a la nueva normativa, su primera acción fue establecer una comisión especial, tal como lo mandaba el documento en su apartado VIII relativo a los “Medios Principales”. El objetivo de este grupo sería vigilar la música que se interpretase en las Iglesias.

Sabemos que esta iniciativa no era novedosa. De hecho, ya había sido implementada en Chile cuando lo sugirió la circular a los obispos de Italia en 1884, que se distribuyó como “Pastoral Colectiva sobre la música i canto en las Diócesis de Chile”. Siguiendo sus prescripciones, el vicario capitular Joaquín Larraín Gandarillas, conformó en la arquidiócesis de Santiago una “Comisión de Santa Cecilia”, cuyos miembros fueron los presbíteros: Vicente Carrasco, Tristán Venegas y Policarpo Jara. Vicente Carrasco fue su presidente y además tuvo el cargo de Inspector Diocesano de Música Sagrada⁹⁹⁷.

Sin embargo, luego de las noticias sobre su estreno la acción de esta comisión tendió a difuminarse, perdiéndose su rastro al menos en los documentos oficiales. Esto no significó que la ordenanza emanada por la circular romana se desobedeciera, sino más bien, creemos que fue asumida posteriormente por la Prefectura Litúrgica, que dentro de su rol fiscalizador, también actuó en materia litúrgico-musical. Esto explica el hecho de que el maestro de capilla de la Catedral Metropolitana fuera considerado como un integrante de ella, sin importar de quién se tratase.

Esta vez, el código jurídico para la música sagrada que acababa de ordenar Pío X en 1903, dio al arzobispo de Santiago, Mariano Casanova, las facultades para restablecer a este grupo, dedicándolo exclusivamente a la vigilancia de la música. Por ello él mismo declaró que:

⁹⁹⁵ BE. Tomo XV (1901-1903). pp. 837-854. 22 de Noviembre de 1903.

⁹⁹⁶ “Instrucción sobre la Música Sagrada”, *RC*. III/62. pp. 71-76. 20 de Febrero de 1904.

⁹⁹⁷ VERA, Alejandro. “En torno a un nuevo corpus musical...”, *Op. cit.* p. 19.

Deseando cumplir á la brevedad posible con lo dispuesto por nuestro Santísimo Padre el Papa, sobre la observancia de la música religiosa en las iglesias, nombramos á los Presbíteros Don Vicente Carrasco, Don Moisés Lara, Don Clovis Montero y á los señores Don Pedro A. Pérez y Don Adolfo Carrasco Albano, para que dirijan y vigilen, según las disposiciones de Su Santidad Pío X, todo lo relativo á la música y canto religioso en los templos.

Esta Junta se apresurará á tomar nota desde luego de los principales abusos tan comunes en algunas iglesias, para ponerles oportuno remedio, prohibiendo el uso de los instrumentos teatrales y la ejecución de trozos de ópera con que se tortura á los fieles en los momentos de mayor recogimiento.

Corresponde á la Junta designar las misas que cumplan con lo exigido por el Santo Padre y que pueden ser cantadas en nuestros templos. Comuníquese y publíquese. El Arzobispo de Santiago⁹⁹⁸.

Con esto quedó instituida la Comisión para la Música Sagrada en 1904. Los presbíteros que conformaron este grupo fueron nombres respetados dentro de la Iglesia en materia musical, cuya trayectoria de cierta manera conocemos: Moisés Lara hacía poco tiempo había dejado el magisterio de la capilla metropolitana, siendo reemplazado por Vicente Carrasco; éste, a su vez, había integrado la “Comisión de Santa Cecilia” en 1885, y encabezado la Sociedad Lírico-Religiosa como su primer presidente. Por su parte, Clovis Montero, además de haber sido uno de los candidatos considerados para asumir la dirección de la capilla catedralicia tras la salida de Lara, se había destacado como profesor de música religiosa en el Seminario de Santiago desde hacía varios años. En cuanto a los “señores” mencionados, sabemos que Pedro Antonio Pérez fue profesor en el Conservatorio Nacional de Música, y que había asumido allí la cátedra de historia de la música en 1901⁹⁹⁹. En tanto, Adolfo Carrasco Albano habría sido un destacado abogado y político chileno militante del partido conservador¹⁰⁰⁰, que dedicó parte de su tiempo al cultivo de la música sacra, dejando algunas composiciones que se conservan

⁹⁹⁸ BE. Tomo XVI (1904-1907). p. 17. 11 de Febrero de 1904. Alejandro Vera señaló en base a la documentación revisada que esta comisión se habría reconstituido en 1907, aunque ahora sabemos que esto sucedió en 1904 como respuesta a la publicación del Motu Proprio *Tra le Sollecitudine* de Pío X de noviembre de 1903. VERA, Alejandro. “En torno a un nuevo corpus musical...”, *Op. cit.* p. 21. Este dato se habría reiterado además en VERA Alejandro y CABRERA, Valeska. “De la orquesta Catedralicia...”, *Op. cit.* p. 747.

⁹⁹⁹ SANDOVAL, Luis. *Reseña histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación. 1849 á 1911*. Santiago de Chile: Imprenta Gutenberg. 1911. p. 20.

¹⁰⁰⁰ DE RAMÓN, Armando. *Biografías de chilenos: miembros de los poderes ejecutivo, legislativo y judicial. 1876-1973*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica. 1999. p. 234.

hasta hoy en el Archivo de la Catedral de Santiago: un *Ave Maria*, un *Miserere* y *La Pasión 1ª Según San Mateo y 2ª Según San Juan*¹⁰⁰¹.

La asamblea inaugural de esta comisión se efectuó en el mes de abril de 1904. Como su contenido fue divulgado a través de *La Revista Católica*¹⁰⁰², sabemos que además de sus integrantes, asistieron también otros personajes, entre ellos: Eduardo Feliú, Temístocles Pérez, Eliodoro Soruco, Ildefonso Olivos, Martín Roy, José Calderón, Félix Gómez, Demetrio Moreno, José del Carmen Núñez, Manuel Zaldívar y Santiago Rodríguez¹⁰⁰³, cuya función fue representar a los directores de música y artistas de las distintas iglesias de Santiago.

Por petición general de los mismos asistentes, una parte de la reunión se dedicó a la lectura del Motu Proprio *Tra le Sollecitudine* del papa Pío X, tras la cual se comprometieron a esforzarse por cumplir las instrucciones recibidas, y así “desterrar del templo toda música profana é implantar la música de verdadero estilo religioso”. Entre las medidas tomadas para cumplir esta misión, estuvo encargar a Europa composiciones sagradas diversas, entre las que se incluían misas a una o varias voces, motetes, y *Tantum ergo*. Dicha compra debía hacerse con la mayor rapidez posible.

Esto nos desvela que aún en esta época se mantenía arraigada la relación entre la música extranjera y la “buena calidad” en el pensamiento de las personas encargadas de la música sacra. Como vimos, esta manera de razonar fue implementada por el arzobispo Rafael Valdivieso, bajo cuya consigna se realizaron no solamente encargos de composiciones, sino también de personal para la capilla de cantores. En este punto no podemos dejar de comentar lo llamativo que resulta que al iniciarse el siglo XX, y aún contándose entre los asistentes a esta asamblea inaugural a músicos y compositores de música litúrgica, se continuara validando como única opción posible la de llevar partituras desde Europa. ¿Acaso la única garantía de aptitud –entendida siempre según los criterios de la Iglesia, y en este caso del Motu Proprio de 1903- podían darla solamente los compositores sacros italianos, alemanes, franceses o españoles? Si el reglamento dado por Pío X daba las reglas para la composición y dejaba espacio para la

¹⁰⁰¹ CLARO VALDÉS, Samuel. *Catálogo del Archivo Musical... Op. cit.* p. 38.

¹⁰⁰² RC. III/68. p. 507. 21 de Mayo de 1904 [Sesión del 11 de Abril de 1904].

¹⁰⁰³ Ellos estaban relacionados de una u otra forma con la actividad musical sacra. Por ejemplo, Eduardo O. Feliú había trabajado como organista en el Seminario Conciliar de Santiago durante el año 1872; Eliodoro Soruco había actuado como primer secretario de la Sociedad Lírico-Religiosa; Ildefonso Olivos había sido nombrado profesor de canto llano del Seminario de Santiago en 1886, y desde 1894, había asumido como maestro de capilla de la Iglesia del Salvador; Temístocles Pérez había ejercido como cantor en la capilla de la Catedral Metropolitana de Santiago en la década de 1880.

creación de nuevas obras, lo cierto es que este aspecto no fue tomado en cuenta en Chile.

Cumpliendo con su trabajo a la brevedad, los miembros de la Comisión determinaron un conjunto de obras como apropiadas, tras su evaluación. Así, pusieron a disposición del grupo algunas misas “verdaderamente religiosas”, sin detallarlas, lamentablemente. En lo que sí puntualizaron fue en la lista de las misas que, por el contrario, debían ser proscritas por no condecirse con el espíritu y la forma religiosa. Dichas obras eran:

Tabla 11 Obras prohibidas por la Comisión de Música Sagrada¹⁰⁰⁴

Grandes misas de Gonella, números 1 y 2
Misas de Antolisey
Gran misa de Zecchini
Misa de Lamberti
Misa de Generali
Misa de Mercadante y Generali
Misa de De-Vecchi
Misas de Cerrutti, números 1 y 2
Misa de De-Macchi
Misa de Marcello
Grandes misas de Rossi, tituladas de Alessandria, Crescentino, Settimo y Corio
Misas de Rossi en re y fa
Misa de Quirici
Misa de Lombardi
Misa de Asioli
Misa de Rossini
Misa de Meiners
Misa de Fumagalli

Además de éstas, fueron excluidas las misas que estuviesen compuestas en partes separadas que pudiesen apartarse del total de la pieza. Por su parte, los *Tantum ergo* prohibidos fueron los de Blanchi, Madonno, Mercadante, Meinero, Tiraboschi, Cárcamo, Cerrutti, y todos los que tuvieran un *Adagio* o *Andante* y *Allegro* o *Cabaleta*.

Poniéndose en el caso de que fuese el sacerdote el que exigiese al director musical programar música prohibida, debía obedecerse, pero dando cuenta inmediatamente al Presidente de la Comisión, quien debía comunicar la situación al arzobispo. Es digno destacar que se advirtiera no pasar a llevar el orden jerárquico de la

¹⁰⁰⁴ RC. III/68. p. 508. 21 de Mayo de 1904 [Sesión del 11 de Abril de 1904].

Iglesia ni siquiera cuando uno de los eslabones estaba cometiendo una falta. De este modo, si un presbítero solicitaba que se tocara música profana en sus oficios, el director musical no tenía más opción que obedecer, pudiendo dar aviso de la irregularidad con posterioridad. Esto explicaría una de las razones por las que fue tan difícil erradicar las prácticas musicales inadecuadas: los maestros de capilla no tenían la facultad de negarse a los deseos de sus superiores. Y la decisión respecto al repertorio fue siempre, en última instancia, de los sacerdotes. Por ello también es que, comprendiendo esta situación, Mariano Casanova puso tanto hincapié en la formación de los futuros párrocos y rectores de las Iglesias.

Uno de los presentes en la asamblea inaugural de la comisión, el sacerdote Ildefonso Olivos, preguntó si podía arreglarse una pieza profana para hacerla más religiosa. Se le respondió que si había tanta música verdaderamente sacra, no había necesidad de transformar una pieza profana, que por lo demás nunca dejaría de serlo. No obstante, se dejó el espacio para que si se hacía, se analizara cada caso en forma particular.

Otra de las medidas adoptadas, que se publicó tiempo después en el *Boletín Eclesiástico*, fue que:

Para la observancia de las leyes dadas por la Santidad de Pío X sobre la reforma de la música sagrada, ordenamos que la Comisión nombrada por Nós forme un catálogo de las piezas musicales que suelen ejecutarse en los templos de la Arquidiócesis y que no contienen nada que sea contrario al verdadero estilo litúrgico.

Si algún maestro de capilla quisiere ejecutar otras piezas no comprendidas en dicho catálogo, deberá presentarlas á la Comisión treinta días antes de la fiesta á que están destinadas. Si la Comisión las estimare convenientes, les prestará su aprobación; en caso contrario, se tendrán como prohibidas.

Mientras se forma este catálogo, podrá la Comisión prohibir aquellas piezas que á su juicio sea necesario abolir cuanto antes, en conformidad a lo mandado por el Santo Padre. Comuníquese y publíquese. El Arzobispo de Santiago¹⁰⁰⁵.

De cierta manera, esta comisión ya había comenzado esta labor al señalar en su primera reunión las misas que podían ejecutarse y las que quedaban totalmente prohibidas.

¹⁰⁰⁵ BE. Tomo XVI (1904-1907). p. 66. 5 de Mayo de 1904.

En noviembre del año 1907 el arzobispo Mariano Casanova nombró nuevos integrantes de la Comisión Diocesana de Música Sagrada. Éstos fueron el Presbítero Pedro Valencia Courbis y el reverendo Teobaldo Lalanne¹⁰⁰⁶.

De Pedro Valencia Courbis (1880-1961) podemos afirmar que fue quizás el sacerdote chileno con mejor preparación en música eclesiástica de su época. En Chile había realizado sus estudios religiosos y musicales en el Seminario de los Santos Ángeles Custodios y en el Conservatorio Nacional de Música, respectivamente. En éste último, fue alumno de Hans Harthan en piano y órgano, y del compositor Enrique Soro en armonía y composición. Posteriormente viajó a Roma para perfeccionarse en la Universidad Gregoriana, pudiendo profundizar en música sacra con el maestro Lorenzo Perosi (1872-1956), entre otros. Luego se trasladó a la ciudad de Ratisbona, en Alemania del Sur, para estudiar con Michael Haller (1840-1915) y Peter Griesbascher (1864-1933), para finalizar su periplo en la ciudad de París, donde estudió con Vincent D'Indy (1851-1931) en la *Schola Cantorum*. Desde su regreso a Chile fue nombrado profesor de canto litúrgico en el Seminario de Santiago¹⁰⁰⁷.

Dentro de su labor como integrante de esta comisión, le correspondió juzgar la conveniencia de ciertas composiciones que le fueron encargadas con este fin. Así, en 1910 aprobó las obras presentadas por un compositor llamado Jorge H. Sguier: un *Ave María*, y una *Misa*, “para que puedan ejecutarse en las iglesias de la arquidiócesis”¹⁰⁰⁸.

Quien también desarrolló un trabajo como fiscalizador de composiciones musicales fue el presbítero Vicente Carrasco. Entre las autorizaciones que concedió se puede mencionar la que otorgó a algunas obras del propio Pedro Valencia Courbis. Se trató de la “Colección de Cánticos Sagrados” en noviembre del año 1907¹⁰⁰⁹; y “Cantos Sagrados Populares”, en 1913¹⁰¹⁰. Y al igual que a éste, también le correspondió evaluar una obra de Jorge Sguier en 1908, su *Stabat Mater*, que fue aprobado¹⁰¹¹. Además, se sabe que dio el visto bueno a la “Colección de Cánticos Sagrados al Sagrado Corazón de Jesús”, realizada por los Padres Carmelitas en mayo de 1909¹⁰¹². Como vemos, el hecho de tener una amplia formación en música sagrada, e inclusive pertenecer al ente

¹⁰⁰⁶ BE. Tomo XVI (1904-1907). p. 1094. 21 de Noviembre de 1907.

¹⁰⁰⁷ SALAS VIU, Vicente. *La creación musical en Chile... Op. cit.* p. 471.

¹⁰⁰⁸ BE. Tomo XVII (1908-1910). p. 874. 11 de Octubre de 1910.

¹⁰⁰⁹ BE. Tomo XVI (1904-1907). p. 1077. 5 de Noviembre de 1907.

¹⁰¹⁰ BE. Tomo XVIII (1911-1913). p. 661. 31 de Enero de 1913.

¹⁰¹¹ BE. Tomo XVII (1908-1910). pp. 181-182. 28 de Julio de 1908.

¹⁰¹² BE. Tomo XVII (1908-1910). p. 436. 7 de Mayo de 1909.

fiscalizador, no libró a Pedro Valencia Courbis de pasar por ese filtro. Quizás fuese una forma de dar una clara señal respecto a que efectivamente todas las obras musicales eran examinadas y propensas a ser rechazadas si no cumplían con los requerimientos.

Podemos establecer, por tanto, que el Motu Proprio *Tra le Sollecitudine* del papa Pío X, junto con oficializar el trabajo de reforma de la música que venía desplegándose desde varias décadas y hacerlo universal para el mundo católico, tuvo entre sus primeros y más notorios efectos en Chile la formación de la Comisión Diocesana de Música Sagrada, encargada de vigilar la música que se interpretaría en los templos. Ésta, desde su sesión inaugural, dejó claro que no iba a motivar la creación de obras por parte de los compositores religiosos locales, sino más bien, consolidaría el modelo existente, de adquirir el material en el exterior, esta vez, eso sí, a través de los editores oficiales. Ejemplo de ello fue que la totalidad de las obras mencionadas como inapropiadas eran de compositores extranjeros. A pesar de eso, la figura del sacerdote-músico cobraría una dimensión diferente en Chile en las décadas siguientes –al menos dentro de este proceso- como comprobaremos en seguida.

Capítulo V

**El auge del movimiento litúrgico y el ocaso de la cantoría
metropolitana de Santiago (1908-1939)**

5. 1 Cambio de prioridades: El arzobispo José Ignacio González y La cuestión social

Monseñor Mariano Casanova falleció el 16 de mayo de 1908. Tras ello, y como de costumbre, correspondió al cabildo metropolitano escoger un vicario capitular, es decir, a quien administrase la arquidiócesis mientras durase la sede vacante. Con tal objeto, los capitulares efectuaron la elección, que favoreció al obispo de Flaviades, Juan Ignacio González Eyzaguirre (1844-1918)¹⁰¹³. Como gobernador eclesiástico, éste quiso perpetuar la memoria de su antecesor levantando un monumento conmemorativo, con la intención de “tener siempre á la vista su nombre y su recuerdo para la gloria del mismo, para honra de la Iglesia y para ejemplo y enseñanza de todos”¹⁰¹⁴. Éste iba a estar situado en la Catedral Metropolitana “que él, [Casanova] tanto amó y embelleció”.

Tabla 12 Maestros de capilla entre 1903 y 1944

Arzobispo	Juan Ignacio González (1908-1918)	Crescente Errázuriz (1918-1931)	José Horacio Campillo (1931-1939)
Maestro de Capilla	Vicente Carrasco (1903-1922) Jorge Azócar Yávar (1922-1944)		

No pasó mucho tiempo para que el papa Pío X preconizara a Juan Ignacio González Eyzaguirre como arzobispo¹⁰¹⁵. Cumpliendo con la tradición, el ahora cuarto arzobispo de la Iglesia de Santiago de Chile publicó una pastoral dirigida a todos los estamentos que componían la sociedad. Estó incluyó a las autoridades civiles -entre ellos parlamentarios, poder judicial y presidente de la república-, “cuyas rectas y benévolas intenciones nos permitan halagarnos con la seguridad de mantener inalterables las amistosas relaciones que en los pueblos católicos deben ligar á la Iglesia y al Estado”¹⁰¹⁶. Y es que tras largas décadas de enfrentamientos, en que la Iglesia Católica chilena había defendido su independencia en relación al derecho de patronato y que el Estado había respondido promulgando las “Leyes laicas”, González no dejó pasar

¹⁰¹³ ACSC. LAc. Vol. 17. 1903-1920. f. 167. 17 de mayo de 1908. Los detalles relativos a la elección del vicario capitular fueron también publicados en el BE, Tomo XVII (1908-1910). pp. 107-110. 17 y 18 de Mayo de 1908.

¹⁰¹⁴ BE. Tomo XVII (1908-1910). pp. 126-127. 6 de Junio de 1908.

¹⁰¹⁵ OVIEDO, Carlos. *Los obispos de Chile. 1561-1978*. Santiago de Chile: Editorial Salesiana. 1979. p. 96.

¹⁰¹⁶ BE. Tomo XVII (1908-1910). p. 286. 22 de Noviembre de 1908.

la oportunidad de declarar que su deseo era que ambos poderes se mantuviesen, a pesar de todo, unidos.

Juan González definió a Mariano Casanova como su maestro y amigo, con quien compartió “largo tiempo las tareas de la educación cristiana de la juventud y del apostolado”. En su recuerdo y de los arzobispos precedentes, el nuevo metropolitano se comprometió a realizar su labor renunciando a la superioridad que el cargo le otorgaba. Por el contrario, anunciaba su propósito de trabajar sin descanso, para servir y no ser servido¹⁰¹⁷. Por ello, además de “mantener y mejorar las obras ya existentes”, González deseaba “realizar las [tareas] que reclaman la condición especial de nuestros tiempos”, estando entre las fundamentales “la instrucción cristiana de la juventud y el bienestar de las clases trabajadoras”¹⁰¹⁸. Esto explica que en su saludo no solamente incluyera a las esferas del poder civil y a los miembros del cuerpo religioso del país, sino que también se dirigiera a los más pobres, “porción predilecta en el rebaño de Jesucristo”¹⁰¹⁹. Este gesto fue una señal poderosa respecto al rumbo que proyectaba para su gobierno, que iba a transformarse en un reflejo de los cambios que había sufrido la sociedad en el último tiempo, en la que los temas sociales habían adquirido una importancia significativa. La propia Iglesia Católica ya había hecho eco del fenómeno cuando el papa León XIII publicó la Encíclica *Rerum Novarum* en el año 1891.

Y aunque este tema ya estaba en el ambiente desde hacía bastante tiempo, fue Juan Ignacio González Eyzaguirre quien comprometió a la Iglesia Católica chilena en el desafío por mejorar las condiciones de trabajo de los obreros, así como conseguir que obtuvieran una justa retribución por su trabajo. Con ello, los temas litúrgico-musicales parecieron quedar en un irremediable segundo plano. Y aunque el interés del arzobispo González por levantar un monumento a Mariano Casanova no decía mucho sobre los propósitos y nuevas preocupaciones que asumiría en la Iglesia de Santiago, sí reflejaba las que no continuarían dentro de las prioridades al coincidir básica y justamente con las banderas que enarboló su antecesor, y que pasarían a la etapa del recuerdo, como la propia imagen de Mariano Casanova. A partir de ahora, la energía de la Iglesia chilena se concentraría en nuevos desafíos, tales como la *cuestión social*.

Ésta fue una corriente gestada en Europa durante el siglo XIX, cuya definición abarca el interés en el “conjunto de problemas propios de las sociedades capitalistas”,

¹⁰¹⁷ BE. Tomo XVII (1908-1910). p. 288. 22 de Noviembre de 1908.

¹⁰¹⁸ BE. Tomo XVII (1908-1910). p. 288. 22 de Noviembre de 1908.

¹⁰¹⁹ BE. Tomo XVII (1908-1910). p. 287. 22 de Noviembre de 1908.

incluyendo los temas sociales, laborales e ideológicos, en los que resaltan los asuntos relacionados con la vivienda, la salubridad, y el salario¹⁰²⁰. Su discusión en Chile se habría originado poco antes de 1880 coincidiendo con el primer proceso industrializador, aunque los inconvenientes tenían larga data y habían comenzado a vislumbrarse desde el período colonial, devenidos particularmente de un modo específico de construcción social. Se trataba, más claramente, de la enorme diferencia entre sectores sociales, los ricos y los pobres, en que los primeros pertenecían a las castas españolas colonizadoras que habían heredado privilegios como la posesión de tierras y el poder en los ámbitos político, económico y social, mientras los segundos, los componían la gran mayoría del pueblo chileno.

Tal como explica el historiador Sergio Grez, el sector aristocrático que había luchado por alcanzar la independencia y que posteriormente se había concentrado en construir un estado nacional en los primeros años de la república, no se planteó solucionar esta “cuestión social” cuyas raíces eran coloniales¹⁰²¹. Posteriormente, el asentamiento de la llamada “república conservadora” (1831-1861) tampoco favoreció su modificación, reforzando el modelo de dirección aristocrática del país¹⁰²². En este contexto, el orden social estaba garantizado mediante el sometimiento de las clases bajas, muchas veces mediante tácticas crueles como los azotamientos o la imposición de trabajos forzados¹⁰²³, lo que explica en parte el surgimiento del pensamiento antiespañol durante el siglo XIX.

Fue a mediados de este siglo cuando este tema entró en la discusión pública gracias a las obras de noveles intelectuales que se interesaron en él. Dentro de este grupo figuró Francisco Bilbao (1823-1865) que con su texto *Sociabilidad chilena* (1844), acusó como causa de los problemas sociales en Chile al “pasado medieval y feudal de España”, identificando catolicismo y feudalismo como una misma cosa. Señaló también que el orden establecido se basaba en el trabajo del pobre, que era sometido a un sistema coercitivo y expoliador, mientras los ricos eran los dueños de la tierra por el derecho de la conquista¹⁰²⁴.

¹⁰²⁰ GREZ, Sergio. *La “Cuestión Social” en Chile. Ideas y debates precursores*. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, archivos y museos. 1995. p. 9.

¹⁰²¹ *Ibidem*. p. 12.

¹⁰²² *Ibidem*. p. 13.

¹⁰²³ *Ibidem*.

¹⁰²⁴ *Ibidem*. p. 14.

Años más tarde, fue José Victorino Lastarria (1817-1888) quien aportó mayor fundamentación. En su texto *Manuscrito del diablo* de 1849, describió los defectos nacionales de su época, tales como la envidia, el arribismo, y la hipocresía, señalando que los privilegios de la clase dominante no estaban fundados en ninguna ley, sino más bien en el hecho o en la costumbre¹⁰²⁵.

La discusión sobre la cuestión social en Chile se instaló más fuertemente durante la década de 1870. Sin hacer uso del concepto propiamente tal, los postulados de esta corriente estaban presentes no solamente en el pensamiento de la clase dirigente, sino también en la de los trabajadores que comenzaban a organizarse¹⁰²⁶.

Las propias características sociales de esta época hicieron más visibles las problemáticas de los trabajadores. Además, la implementación de reformas tales como el derecho de asociación sin autorización previa, o la ampliación del sufragio al eliminarse la exigencia del “censo”, permitieron que estos grupos pudieran comunicar sus necesidades haciendo uso de herramientas antes vedadas para ellos, como la política¹⁰²⁷.

La Santa Sede no había hecho oídos sordos antes este fenómeno. Su reacción fue la publicación de la encíclica *Rerum Novarum* por el papa León XIII en 1891, cuya recepción en Chile correspondió al arzobispo Mariano Casanova. Sin embargo, Casanova no se interesó particularmente. Fuera de la pastoral que publicó a raíz del documento pontificio, no pareció entusiasmarle demasiado la idea de intervenir en ese tipo de temas, lo que le valió gran cantidad de críticas. Se cuestionó, entre otras cosas, su falta de apoyo al asociacionismo, propuesto con el fin de organizar redes de católicos comprometidos con la *cuestión social*¹⁰²⁸.

Pero Casanova tuvo sus razones y las principales fueron el temor al socialismo y la presencia de otros “males” como el protestantismo, el liberalismo y la irreligiosidad del siglo, que lo habían llevado a no valorar la importancia del tema en ese momento¹⁰²⁹. De hecho, en su pastoral relativa a la encíclica *Rerum Novarum*, Casanova se refirió al socialismo como un “peligro formidable” que pretendía establecer una igualdad de condiciones y fortunas “contraria a la naturaleza i las disposiciones de la

¹⁰²⁵ *Ibidem*.

¹⁰²⁶ *Ibidem*. p. 21.

¹⁰²⁷ STUVEN, Ana María. “El “Primer Catolicismo Social” ante la cuestión social: un momento en el proceso de consolidación nacional”, *Teología y vida*. XLIX/3. 2008. p. 485.

¹⁰²⁸ *Ibidem*. p. 489.

¹⁰²⁹ *Ibidem*. p. 486.

providencia”. Destacó de las palabras de León XIII la necesidad de aprender del evangelio, que enseñaba el desprendimiento a los ricos y la resignación a los pobres. El papa, según este prelado, actuaba por este documento como mediador entre capitalistas y obreros, velando porque los primeros dieran a los trabajadores su justa retribución sin imponer una carga mayor de trabajo, y recordando al proletario la dignidad de la pobreza¹⁰³⁰.

Sin duda, la encíclica de León XIII sobre la *cuestión social* fue relevante para Casanova en cuanto a que se trató de una pauta fijada por la Santa Sede en esta materia. No obstante, el arzobispo de Santiago se encontraba inmerso en sus propias batallas, que eran la defensa de la religión católica en un Estado cuyos gobiernos le estaban siendo hostiles, y la conservación y resguardo de la liturgia, y por ende, también de la música sagrada, como ya hemos tenido ocasión de revisar en el capítulo anterior.

Tuvieron que transcurrir algunas décadas antes que la *cuestión social* volviera a ocupar la atención de la Iglesia Católica chilena. Y esto sucedió, precisamente, con la preconización de Juan Ignacio González Eyzaguirre como arzobispo de Santiago en 1908. En 1910, año del centenario de la república, el prelado aprovechó la ocasión para publicar una pastoral que dedicó íntegramente a este tema¹⁰³¹. En ella lo primero que declaró fue que “una de las preocupaciones que más han solicitado nuestra alma ha sido el bienestar de la clase obrera”. Por ello, dio algunas medidas para paliar el problema, dentro de las cuales consideró el espíritu de asociación, haciéndose cargo de una cuestionada omisión del anterior arzobispo. Al respecto, González afirmó que la unión daba fuerzas, multiplicando lo que cada uno valía y podía. Por ello, instó a todos a aunar voluntades para obtener lo que llamó un “bien común”.

Pero González Eyzaguirre no pudo escapar de los prejuicios de su tiempo cuando afirmó que si los obreros no se asociaban para el bien, lo harían para el mal, razón por la que eran útiles las asociaciones cristianas, “para defender al obrero contra la corriente del mal, á fin de atraerlo al bien y hacerlo perseverar en él”. Su llamado era a cultivar la conciencia sobre los deberes sociales.

Respecto al salario, González reiteró lo que ya había afirmado el papa León XIII en cuanto a “que el obrero tiene derecho á la remuneración de su trabajo en cantidad suficiente para satisfacer sus necesidades”, e “inclusive” las de su mujer e hijos

¹⁰³⁰ BE. Tomo XI (1890-1891). pp. 528-537. 18 de Septiembre de 1891.

¹⁰³¹ BE. Tomo XVII (1908-1910). p. 740-752. 1 de Mayo de 1910.

menores, razón por la que la justicia natural mandaba dar lo necesario para satisfacer dichas necesidades.

Las inquietudes sociales del cuarto arzobispo de Santiago no se quedaron solo en la teoría. Ese mismo año, la Iglesia Católica chilena realizó un acto significativo con motivo de la celebración del primer centenario de la república. Mientras el país en general se disponía a festejar “por todo lo alto” los primeros cien años de vida independiente, la arquidiócesis organizó el primer Congreso Social Católico. La forma que escogió el arzobispo González para conmemorar el primer centenario patrio fue discutiendo los problemas que afectaban a la población más vulnerable con el fin de proponer soluciones¹⁰³².

Una idea relevante introducida por González a la discusión del tema social, fue la de ampliar el ámbito de responsabilidad de los católicos desde la caridad a la justicia¹⁰³³. Este punto es interesante considerando que algunas décadas más tarde, en 1958, la Sagrada Congregación de Ritos sugeriría a través de un documento titulado *De Musica Sacra* que quienes participasen realizando la música en la Iglesia, organistas, maestros de coro, cantores, músicos y otros, realizaran sus servicios sin retribución económica, solamente por amor a Dios, situando esta actividad en el terreno de la caridad, muy lejos de la justicia. Y en caso que ellos no pudieran hacerlo, quedara bajo el criterio de los superiores eclesiásticos el que les asignaran una justa retribución en conformidad con las leyes civiles¹⁰³⁴. El llamado de Juan González se situaba suficientemente apartado de este criterio, pues buscaba precisamente que todos los trabajadores obtuvieran una retribución que se correspondiese con el esfuerzo realizado. Por eso involucró al Estado, en quien reconocía la responsabilidad de defender la justicia social de todos los trabajadores del país¹⁰³⁵.

Tal como apunta Stuvén, el discurso de justicia social y de reconocimiento de derechos de los trabajadores continuó permeando a los sectores católicos, vertebrando la línea de gobierno de González hasta su muerte en 1918. Por esos años, la crítica a los

¹⁰³² INZUNZA, Carolina. “La Cuestión Social y la Encíclica Rerum Novarum”, *Historia de la Iglesia en Chile. Tomo III Los nuevos caminos: la Iglesia y el Estado*. Marcial Sánchez, director; Rodrigo Moreno, editor; Marco León, coordinador. Santiago de Chile: Editorial Universitaria. 2011. p. 307.

¹⁰³³ STUVEN, Ana María. “El “Primer Catolicismo Social”...”, *Op. cit.* p. 494.

¹⁰³⁴ PONS, André. *Droit ecclésiastique et Musique sacrée. T. V. Le perfectionnement du Code juridique de la Musique sacrée*. Suiza: Editions de l’Oeuvre St.-Augustin, 1961. pp. 193-271.

¹⁰³⁵ STUVEN, Ana María. “El “Primer Catolicismo Social”...”, *Op. cit.* p. 494.

sectores liberales de la sociedad también había mutado desde su irreligiosidad a su falta de solidaridad social¹⁰³⁶.

La despreocupación del arzobispo González hacia los temas litúrgico-musicales quedó de manifiesto precisamente dentro de la institución que había sido anteriormente el centro de la “guerra” contra la música profana del arzobispo Mariano Casanova: el Seminario de los Santos Ángeles Custodios de Santiago. Esto porque en 1911, cuando fue necesario contratar a un músico que sirviera como maestro de capilla y organista, su rector, Gilberto Fuenzalida (1868-1938), decidió llevar a la capital de Chile a un joven seminarista español de nombre Eusebio Gainzaraín, que por entonces contaba con diecinueve años de edad. Éste fue presentado al arzobispo como buen músico eclesiástico, por lo que se solicitó al prelado que concretara su contratación y además pudiera admitirlo como estudiante en los ramos de latín y filosofía dentro del mismo establecimiento¹⁰³⁷. Esto marca una diferencia sustancial con los procesos efectuados anteriormente para escoger a los mismos funcionarios pues, en primer lugar, esta decisión siempre había estado en manos del arzobispo. Este hecho particular demuestra el desinterés de Juan Ignacio González Eyzaguirre, que delegó la responsabilidad en la autoridad correspondiente. Y una vez que ésta realizó la propuesta, el arzobispo, confiando en su buen criterio, simplemente la acató, concretando el compromiso de trabajo. No estaba ya en González la idea de anteponerse a los acontecimientos escogiendo con sumo cuidado a quienes dirigieran la música sacra en el seminario. Por lo mismo, es posible suponer que la música en aquel recinto, o su forma de ejecución, no eran una materia que lo intranquilizara.

Otro aspecto que sobresale tras la contratación del joven Gainzaraín es que, todavía por estos años, la jerarquía eclesiástica chilena prefería buscar en el extranjero a quienes llenasen ciertas vacantes, casi siempre vinculadas a puestos claves en la actividad musical, como maestros de capilla, sochantres, cantores u organistas. Esto, como hemos visto, venía sucediendo desde tiempos pretéritos, pues de hecho para el propio arzobispo Rafael Valdivieso y con ocasión de la recepción de la carta de Manuel Arrieta en 1863, la nacionalidad del candidato había sido por sí misma un punto a favor.

Pues bien, en este caso concreto, la presencia de Gainzaraín implicaba dejar la dirección musical de todo un establecimiento -el Seminario Conciliar de Santiago-, en

¹⁰³⁶ *Ibidem*. p. 495.

¹⁰³⁷ BE. Tomo XVIII (1911-1913). p. 153. 8 de Mayo de 1911.

manos de un joven de tan solo diecinueve años. Pero no solo eso. Además, se le encomendó la enseñanza del canto en el mismo recinto, trabajo que comenzó a realizar el mismo año de su llegada¹⁰³⁸. Con esto, la Iglesia de Santiago ponía sobre los hombros de un joven, cuyo desempeño desconocían en la práctica, todo el peso de la responsabilidad musical del Seminario de Santiago, la ejecución musical en las funciones sacras y ceremonias diversas, y por si fuera poco, la enseñanza de esta materia a los seminaristas. ¿Implicaría esto que todavía a principios del siglo XX no hubiese en la Iglesia chilena quien pudiera asumir estos deberes? ¿No había preparación suficiente? ¿Cuál sería el problema?

Después de conocer la preocupación del arzobispo Mariano Casanova por la formación musical en los seminarios en Chile, y muy especialmente el Conciliar de Santiago, la hipótesis de la falta de sacerdotes competentes parece poco plausible. Creemos que la tendencia a preferir insistentemente a los músicos extranjeros por parte de la jerarquía católica chilena se relaciona más bien con una arista de pensamiento que fue propia del siglo XIX y que continuaba presente: la idea de *civilización y barbarie*, desarrollada en la década de 1840 por el intelectual argentino Domingo Faustino Sarmiento¹⁰³⁹, que describe la permanente dicotomía presente en la mentalidad argentina (extensible a la chilena) entre ambos conceptos. En este sentido, la *civilización* era entendida como *progreso*, por lo que se vinculaba más bien a la ciudad o al contacto con lo europeo, mientras la *barbarie* lo era con el atraso, lo rural, pero también, como señala Morandé, con lo mestizo¹⁰⁴⁰. La modernidad, siguiendo a Larraín, habría sido concebida como un fenómeno eminentemente europeo, que solamente podía comprenderse por la experiencia y autoconciencia europeas. Se suponía totalmente ajena a Chile, estando en conflicto con su verdadera identidad¹⁰⁴¹.

Esto podría explicar la persistente atención que desarrolló la aristocracia chilena hacia la cultura europea, aunque excluyendo todo resabio español. Esto es interesante porque tan pronto como Chile alcanzó la independencia definitiva, la aristocracia buscó

¹⁰³⁸ BE. Tomo XVIII (1911-1913). p. 317. 11 de Octubre de 1911.

¹⁰³⁹ Domingo Faustino Sarmiento publicó una serie de artículos en el periódico chileno *El Progreso*, bajo el título de “Civilización y Barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga y aspecto físico, costumbres y hábitos de la República Argentina”.

¹⁰⁴⁰ MORANDÉ, Pedro. “Raíz, identidad y dinamismo cultural”, *Humanitas*, 60. 2010. p. 3. Disponible en http://humanitas.cl/web/index.php?option=com_content&view=article&id=996%3Araiz-identidad-y-dinamismo-cultural-pedro-morande&catid=147%3A%3Abicentenario&Itemid=67 Visitado 4 de diciembre de 2014.

¹⁰⁴¹ LARRAÍN, Jorge. *Identidad Chilena*. Santiago de Chile: LOM. 2001. p. 78.

referencias europeas distintas a España, aspirando a imitar las costumbres francesas e inglesas¹⁰⁴². Sin embargo, este rechazo a la herencia hispánica fue más propio de los sectores vinculados al liberalismo y al positivismo, que relacionaban los resabios coloniales con el retraso, en oposición al progreso que anhelaban conseguir¹⁰⁴³.

Por el contrario, la Iglesia Católica chilena -dirigida por miembros de la aristocracia y representantes de la fracción conservadora de la sociedad- no renegó de la tradición católica española, sino que la situó dentro de esta dicotomía en el polo del *progreso*. Por eso es que los sacerdotes y músicos provenientes de la *civilización*, es decir España, tenían que ser mejores que los chilenos o latinoamericanos -*bárbaros*-. Tal como expresa Subercaseaux, “la relación entre lo local y lo internacional, entre lo propio y lo exógeno constituye un tema recurrente cuando se trata de perfilar la cultura y el pensamiento latinoamericanos”¹⁰⁴⁴.

Verificar este tipo de mentalidad puede servir como una razón para explicar por qué durante el período revisado (1850-1939) no se verificaron encargos de música por parte del cabildo hacia sus propios maestros de capilla -pues si bien hubo nuevas composiciones fue por iniciativa propia de los maestros pero no porque el cabildo se los propusiese o estuviese dentro de sus compromisos de trabajo-, y se optase insistentemente en comprar a compositores sacros europeos¹⁰⁴⁵. De la misma manera, este pudo ser el motivo por el cual pareció no importar que dichos maestros no se caracterizaran precisamente por ser creadores de nuevo repertorio, como fue el caso del español Manuel Arrieta a finales del siglo XIX.

Todavía en 1912 el cabildo metropolitano de Santiago continuaba con esta tradición. Esto se comprueba con la solicitud elevada al arzobispo Juan González para que consiguiera en España un sacerdote que pudiera servir en el puesto de sochantre en la Catedral Metropolitana¹⁰⁴⁶. Esta costumbre en la jerarquía eclesiástica chilena contrasta con el cambio significativo que introdujo el arzobispo Juan González, quien

¹⁰⁴² *Ibidem*. p. 85.

¹⁰⁴³ *Ibidem*. p. 78.

¹⁰⁴⁴ SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile* Tomo III *El centenario y las vanguardias*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria. 2004. p. 21. Disponible en <http://www.ideasyculturaenchile.cl/>

¹⁰⁴⁵ Sin dejar de considerar que los procesos de reforma de la música sagrada fueron generados en Europa, al igual que las directrices emanadas desde la Santa Sede, y que esa puede haber constituido una razón más que poderosa para que la Iglesia Católica prefiriese los músicos y el repertorio proveniente desde esa parte del mundo. Esto a pesar de que los compositores escogidos la mayoría de las veces no ostentaran gran “fama”, es decir, probablemente fueran conocidos dentro del ámbito eclesiástico solamente, permaneciendo anónimos fuera de ese circuito.

¹⁰⁴⁶ ACSC. LAc. Vol. 17. 1903-1920. f. 291. 5 de Julio de 1912.

como hemos comentado, había dejado de tomar la iniciativa en materia litúrgico-musical para atender otros asuntos, principalmente la *cuestión social*, cambiando por completo el foco de las prioridades.

Tras la muerte de Juan González en 1918, el arzobispo propuesto por el gobierno y designado por el papa Benedicto XV para sucederlo fue Crescente Errázuriz Valdivieso (1839-1931) quien, al igual que su antecesor, tenía sus intereses muy definidos al asumir. Siendo ya mayor –tomó el gobierno eclesiástico con setenta y nueve años–, era un reconocido historiador¹⁰⁴⁷, periodista, y catedrático de derecho canónico. Otra de sus particularidades eran sus redes familiares, pues fue sobrino del arzobispo Rafael Valentín Valdivieso, a quien sirvió largos años como secretario privado, y hermano de quien fuera presidente de la república entre los años 1871 y 1876, Federico Errázuriz Zañartu¹⁰⁴⁸.

Durante su gobierno eclesiástico tampoco manifestó interés en los temas litúrgico-musicales. La razón era simple y nos la señala Domingo Santa Cruz: en 1925, con motivo de la organización del primer “concierto espiritual” de la Sociedad Bach en la Basílica de la Merced, tuvo que dirigirse a él para solicitar su autorización con el objeto de conseguir que los miembros del coro pudieran transitar por una zona de clausura del convento que era en ese tiempo el único camino para acceder al órgano. El arzobispo respondió honestamente, como recuerda este compositor:

La música, nos declaró francamente, le interesaba poco, sobre todo desde que ya estaba bastante sordo, pero encontró razonable la petición y manifestó que, en un caso tan novedoso, que podía sentar precedente, necesitaba consultar a sus asesores y tantear el ambiente¹⁰⁴⁹.

Su declaración no deja espacio a dudas: el tema no le interesaba. Sin embargo, es llamativo que a pesar de ello fuera propenso a favorecer la solicitud¹⁰⁵⁰. Otra ocasión en

¹⁰⁴⁷ MORENO, Rodrigo. “El episcopado...”, *Op. cit.* p. 23.

¹⁰⁴⁸ ARANEDA BRAVO, Fidel. *El arzobispo Errázuriz y la evolución política y social de Chile*. Santiago de Chile: Editorial Jurídica de Chile. 1956. p. 154.

¹⁰⁴⁹ SANTA CRUZ, Domingo. *Mi vida en la música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*. Raquel Bustos edición y revisión. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica. 2007. p. 170.

¹⁰⁵⁰ Ciertamente es necesario considerar que en el año 1908 el presidente de la Comisión Litúrgica de la Sagrada Congregación de Ritos había publicado un documento en que relativizaba las anteriores restricciones referentes al canto femenino en la Iglesia, como veremos más adelante, por lo que a esta fecha, 1925, esto no implicaba un problema mayor. Además, se trataba de un concierto en un contexto no litúrgico. Lo que rescatamos es que al parecer la música no era una preocupación para este arzobispo, sin importar el contexto.

que demostró nuevamente su apatía hacia los temas musicales fue cuando, con ocasión del *Te Deum* de fiestas patrias de septiembre de 1926, invitó a cantar un *Ave Maria* al tenor que actuaba en la compañía lírica del Teatro Municipal de Santiago, Ángel Minghetti¹⁰⁵¹. Con ello, el prelado se mostró nuevamente ajeno a las prescripciones que había dado la Santa Sede respecto al uso de solistas en el templo en las funciones solemnes.

De la gestión de Crescente Errázuriz Valdivieso destacan el haber continuado la obra social de su predecesor, y haber enfrentado el trance que significó para la Iglesia Católica chilena la promulgación de la Constitución de 1925, que declaró la separación de la Iglesia y el Estado. Por ello, también dedicó su atención a temas políticos, especialmente al vínculo de los católicos y del clero con la actividad partidista en particular¹⁰⁵². En este contexto, el arzobispo Errázuriz tampoco propició ninguna medida específica en favor de la música eclesiástica, lo que obligó un cambio significativo en la dirección de la reforma tal y como se conocía hasta entonces.

5. 2 Un proceso acéfalo. El rol del presbítero Vicente Carrasco

Durante los gobiernos eclesiásticos de Juan Ignacio González Eyzaguirre y Crescente Errázuriz Valdivieso, es decir, entre los años 1908 y 1931, la reforma de la

¹⁰⁵¹ RC. XXVI/601. pp. 632-633. 16 de Octubre de 1926. La revista publica un interesante intercambio epistolar entre el arzobispo y el tenor después del evento:

Santiago, 21 de Septiembre de 1926. Distinguido Señor:

La Iglesia Católica, que es escuela de austeras virtudes, y que no pierde ocasión para enaltecer a sus hijos y mostrar al mundo sus enseñanzas y el camino que debe seguir, ha venido en esta República, año tras año, desde su emancipación política, conmemorando con un solemne *Te Deum* las festividades nacionales del 18 de Septiembre.

La Iglesia se une así a las glorias patrias que significan ese día, en que los fundadores de la república, tan cristianos como patriotas, nos dieron la libertad y nos hicieron formar entre los pueblos soberanos.

Este año el *Te-Déum* del 18 del presente, presidido como siempre por el Excmo. Señor Presidente de la república, y por todos los Poderes del Estado, ha sido para todos de especial solemnidad por la parte que usted tan benévolamente quiso tomar en él.

Caballero y maestro del arte, hoy de paso en Chile, donde ya tiene cimentada fama y cariño, usted, con un acto digno de toda alabanza, dejó oír su privilegiada voz en el templo de Dios, donde siempre los genios de toda arte pura y noble han encontrado ancho campo para elevarse a las regiones más altas a que puede llevarles el talento.

En nombre de Illmo. y Rvdmo. Señor Arzobispo de esta Arquidiócesis, doctor don Crescente Errázuriz, me es grato hacer llegar a usted los sinceros agradecimientos de la Iglesia por la parte que usted tuvo a bien tomar en el *Te-Déum* del 18 de Septiembre, haciéndole presente los votos muy fervientes que hace porque Dios le bendiga y conserve.

Dios guarde a V. S. Miguel Miller, vicario general”.

¹⁰⁵² MORENO, Rodrigo. “El episcopado...”, *Op. cit.* p. 24.

música sacra continuó funcionando aunque de una manera diferente a la acostumbrada. Desde antaño, los líderes e incitadores de la misma habían sido tradicionalmente los arzobispos, quienes ahora se habían desligado, por lo que el movimiento debió continuar su funcionamiento por otros cauces, alentado en gran medida por iniciativas particulares. En este sentido, la *Revista Católica*, jugó un rol fundamental al canalizar las inquietudes de sus lectores en base a los documentos ya conocidos. Decimos “conocidos” porque, como es de suponer, ni el arzobispo González ni Errázuriz utilizaron esta herramienta para publicar nuevas opiniones ni emitir órdenes relativas a la música sagrada, tal como había hecho copiosamente Mariano Casanova, por ejemplo. Esto no significa que ellos no usaran la revista para difundir sus ideas, sino muy por el contrario, lo hicieron con mucha frecuencia, pero para referirse a los temas que eran relevantes dentro de su agenda. Sirva como un pequeño ejemplo el que Juan González, apenas asumió el puesto de vicario capitular, publicó un decreto sobre la creación de una caja de ahorros para sacerdotes¹⁰⁵³, que reflejaba perfectamente la línea que seguiría en su forma de pensar.

A pesar de ello, la *Revista Católica* siguió cumpliendo una función informativa publicando diversos artículos relacionados a la música sagrada, aunque ahora con la responsabilidad añadida de constituir *la* opinión autorizada, ante la ausencia de liderazgo en que había quedado la reforma de la música sacra en Chile tras la muerte de Mariano Casanova. En este sentido, hubo algunos artículos relativos a la música sacra que merecen destacarse. Uno de ellos fue la traducción de una memoria confeccionada por el presidente de la Comisión Litúrgica de la Sagrada Congregación de Ritos relativa al canto de las mujeres en la Iglesia¹⁰⁵⁴, publicada en 1908 y recogida desde otra publicación titulada *Ephemerides liturgicae*. En ella, su autor no se limitó a reiterar la prohibición interpuesta al canto de las mujeres en el Motu Proprio del papa Pío X, sino que más bien reinterpretó dicha legislación, ampliando las posibilidades de

¹⁰⁵³ RC. VIII/169. pp. 8-9. 1 de Agosto de 1908. “Santiago, 22 de Julio de 1908. Haciéndose sentir más y más cada día la necesidad de contar con recursos para atender á los sacerdotes, que, careciendo de bienes propios, no pueden por su ancianidad ó sus achaques, proporcionarse los medios de vivir con la decencia que su estado exige, venimos en crear una Comisión para procurar el establecimiento de una Caja Común de recursos para esos sacerdotes. Esta Comisión tendrá por atribuciones proponernos los estatutos por que la Caja deberá regirse y colectar fondos para ella, y se compondrá: del Señor Pro-vicario, Pbo. D. Manuel T. Mesa, que la presidirá; de los Prebendados Don Baldomero Grossi y Don Luis Campino; de los Pbos. Don Pedro José Infante, Don Alberto Ugarte y Don Efraín Madariaga, y del Administrador de la Casa de San Juan Evangelista. Comuníquese. El Obispo de Flavíades y Vicario Capitular”.

¹⁰⁵⁴ RC. VIII/171. pp. 191-195. 5 de Septiembre de 1908. “Creemos hacer cosa grata á nuestros lectores presentándoles la memoria que el ilustre Mancini, en su calidad de Presidente de la Comisión Litúrgica de la S. C. R., escribió por deber de oficio, relativa al canto de las mujeres en la Iglesia [...]”.

participación femenina. De hecho, el autor se atreve a negar con contundencia que el sumo pontífice hubiese querido prohibirlo, señalando que:

[...] Luego es simplemente falso que el Sumo Pontífice Pío X en su Motu Proprio haya querido prohibir á las mujeres el cantar en la Iglesia; antes bien, desea sinceramente que tanto los hombres, como las mujeres, que forman juntamente el pueblo, lo aprendan y lo practiquen en la Iglesia¹⁰⁵⁵.

También, puso en entredicho la prohibición a las mujeres de formar parte de la capilla musical, basándose en la revisión de este concepto y el de *coro*, que consideraba como el “nudo de la cuestión”. Dicho autor quería dejar claro que el impedimento al canto femenino estaba acotado al canto litúrgico desempeñado por los cantores en el coro, que era el lugar más sagrado de la Iglesia, donde ni ellas ni los levitas podían acceder. Pero en cualquier otro sector en que estuviesen, “ni el Motu Proprio ni ley alguna les impide cantar”. Agregó que no importaba que cuando el celebrante se dirigiera al altar para la bendición con el santísimo un grupo de mujeres entonara las letanías, o si “algunas mujeres bien instruidas” cantaban las vísperas alternando con el clero o faltando éste respondían a los ministros en la misa cantada, no había nada que reprochar. Su argumento también consideraba la “participación activa” que el papa Pío X quería impulsar, preguntándose cómo podía ser ésta posible si se anteponían prohibiciones como estas. “Luego el Motu Proprio no puede tener tal significación”, sentenció.

Este texto pareciera dar cuenta más bien de una nueva realidad, la de la necesidad de que las mujeres llevaran a cabo una labor que cada vez menos hombres estaban dispuestos a desempeñar. Esto se reafirma por lo que el autor dice a continuación, en que lamenta que el clero en muchas partes hubiese disminuido, así como el número de cristianos que frecuentaban las iglesias. Los niños eran cada vez más difíciles de hallar y de instruir, a diferencia de las niñas, “nacidas para la vida doméstica, [que] frecuentan más la iglesia que los varones”. El giro en el discurso queda completamente claro cuando afirma que:

Si justamente debemos desear con el Motu Proprio que el pueblo vuelva á la antigua costumbre de cantar en la iglesia, especialmente el canto gregoriano, necesariamente habría que empezar por las niñas. Como ellas frecuentan más la iglesia, la frecuentarán con mayor gusto teniendo que cantar, quedarán en ella con mayor devoción, y las

¹⁰⁵⁵ RC. VIII/171. p. 192. 5 de Septiembre de 1908.

demás mujeres, a ejemplo suyo, se sentirán más excitadas. Finalmente, los mismos varones insensiblemente imitarán su ejemplo. Creemos imposible hallar otro medio para que el pueblo cristiano por medio del canto gregoriano tome parte en el canto de las divinas alabanzas y en la celebración de los divinos misterios.

Las mujeres que asumieran este rol debían cumplir con dos preceptos: orden y dependencia. El primero, relativo a que estuviesen siempre a distancia prudente del presbiterio y ejecutasen bien lo aprendido. Lo segundo, que respetaran lo que correspondía a los demás cantores, y se ajustaran en todo a la autoridad competente. Este texto daba a entender que era permitido que las mujeres y las niñas cantaran las partes invariables de la misa, y que fuera de las funciones litúrgicas interpretaran himnos y canciones en lengua vulgar, excepto cuando hubiera oficiatura coral, en las catedrales, donde no debía permitirse su canto exclusivo. En este sentido la reinterpretación hecha a las palabras del Motu Proprio de Pío X denota una adaptación rápida de la Iglesia Católica a las nuevas adversidades, representadas en la falta de cantores o niños que pudieran desempeñar el canto, pues lo cierto es que la integración de las mujeres podía remediar el mal de no tener personal que efectuara estas labores.

Otra publicación muy interesante relativa a la música sagrada que comenzó a publicarse en la *Revista Católica* en 1914 fue el “Ramillete Litúrgico Musical”¹⁰⁵⁶, escrito por el presbítero salesiano Juan D. Ortega. Se trató de una iniciativa surgida desde un extremo apartado de Chile, la ciudad de Punta Arenas¹⁰⁵⁷, quizás como respuesta a la poca atención que había tenido el tema de la música sacra en la arquidiócesis en general, pero especialmente en las regiones más alejadas del país, aspecto en el que también -y hasta la actualidad- se apreciaba una distinción relacionada a la idea de *civilización y barbarie* aludida anteriormente, aunque esta vez entendida como *centro y periferia*¹⁰⁵⁸.

¹⁰⁵⁶ Presentación de la serie y el canto gregoriano, *RC.* XV/302. pp. 346-353. 7 de Marzo de 1914; Sobre la música figurada, *RC.* XV/303. pp. 449-451. 21 de Marzo de 1914; referido al texto litúrgico en *RC.* XV/305. pp. 615-619. 18 de Abril de 1914; sobre los cantores, *RC.* XV/307. pp. 744-748. 16 de Mayo de 1914; Uso de instrumentos musicales, *RC.* XV/309. pp. 916-919. 20 de Junio de 1914; la música de órgano, *RC.* XV/313. pp. 285- 290. 15 de Agosto de 1914.

¹⁰⁵⁷ La ciudad de Punta Arenas está ubicada en el extremo sur de Chile. Fue un centro comercial importante de la zona austral de Sudamérica hasta la apertura del canal de Panamá en 1914, por estar ubicada en el Estrecho de Magallanes. Administrativamente, su Iglesia se regía por la Gobernación Eclesiástica de Magallanes, creada por el obispo de Ancud, Ramón Ángel Jara, en 1901.

¹⁰⁵⁸ La ciudad de Santiago era y es el centro político-administrativo, económico y cultural de Chile. Muy fácilmente se irradiaban ideas desde allí a las regiones y provincias, siendo más difícil constatar el movimiento contrario.

Este texto estaba dirigido a los cantores y organistas de las iglesias no obligadas al coro porque en ellas, tal como revela este sacerdote, se dejaba la práctica musical en manos de laicos, quienes podían tener buena voluntad pero no necesariamente preparación. Esto se configuraría como una poderosa razón para que no se cumplieren los preceptos en la música, debido a que los tratados litúrgicos no estaban al alcance de este tipo de cantores, ni material ni teóricamente. Por ello el objetivo de este sacerdote era dar herramientas a los fieles encargados de la música en dichas iglesias, contribuyendo a mejorar su práctica musical.

El “Ramillete musical” es interesante también porque en él su autor, quizás sin perseguirlo, actualizó los preceptos relativos a la práctica de la música sagrada en las iglesias chilenas hasta ese momento, considerando no solamente los escritos papales sino también los comentarios que teólogos autorizados habían hecho al respecto, y añadiendo algunos comentarios y críticas personales que informan sobre las prácticas que por esa época todavía podían observarse. El texto fue presentado por secciones breves a través de varios números de la *Revista Católica* a lo largo del año 1914. En términos generales, el autor lo organizó en dos partes: en la primera, comentaba el contenido de la instrucción sobre música sagrada de Pío X (el *Motu Proprio Tra le Sollecitudine*), mientras la segunda iba a ser una descripción de las principales funciones del año litúrgico, pero que al parecer no llegó a publicarse.

El capítulo I estuvo dedicado al canto gregoriano. Esta fue una de las veces en que el sacerdote Ortega no solamente sintetizó la información que tenía disponible, sino que además introdujo críticas, como las que pueden leerse a continuación:

A muchos les parece que una función pierde algo de su solemnidad si en ella se usan las cantilenas gregorianas. Para otros es un timbre de gloria el cantar según las melodías más absurdas con tal que no sean las del Misal.

Y ¿qué decir de la ejecución? ¡Oh! En ella se hace alarde de una ligereza imperdonable, cantando a primera vista, omitiendo textos enteros, alternando los tonos, arrastrando las notas como si fueran pesos enormes, martillándolas, precipitándolas, rebajando el canto hasta lo trivial con gritos desaforados, etc., etc.¹⁰⁵⁹.

El autor denunciaba así los defectos que se adolecían en la práctica. Aunque los relativos a la ejecución se referían a los intérpretes, de cierta forma ya los había disculpado antes al advertir que se trataba de laicos que no siempre tenían la

¹⁰⁵⁹ RC. XV/302. p. 349. 7 de Marzo de 1914.

preparación ni la información suficiente para hacer bien su cometido. Lo curioso es el primer párrafo, en que alude más bien a los que tomaban las decisiones respecto a la música, que quizás fueran los rectores de las iglesias donde no había oficio coral. En tal sentido, las cosas no habían cambiado mucho en las últimas décadas. Su llamado a realizar convenientemente el canto gregoriano estaba dirigido tanto a los laicos como a los clérigos. El presbítero señala: “¡Cuánta dejadez se nota en este punto aun entre personas de piedad conocida que se harían escrúpulo de conciencia en faltar a una rúbrica de la Misa y del Oficio [!]”, por eso según él los sacerdotes estaban obligados a aprender bien el canto litúrgico de la misma manera que lo estaban de aprender todas las rúbricas.

Para conseguir que el canto gregoriano fuese interpretado también por el pueblo, este sacerdote hizo dos sugerencias: la primera era incluirlo constantemente en las funciones. Esto significaba desatender las críticas que apuntaban a que dicho propósito no era factible debido a que a los fieles no les gustaba. Esto es interesante porque permite ver, una vez más, cómo la Iglesia se debatía permanentemente dentro de conflictos estéticos en los que el complacer a los fieles era un factor preponderante a considerar, pues estaba en juego la “fidelidad de la audiencia”, o la posibilidad de aumentarla en el mejor de los casos. Bajo este prisma, el gran inconveniente era que su género musical propio se relegaba cada vez que era posible, precisamente por no ser popular.

Su segunda propuesta fue fundar escuelas regulares de canto gregoriano en las parroquias y colegios católicos de ambos sexos. Esta indicación ya había sido formulada por el papa Pío X en su instrucción de 1903, y con esta medida, el sacerdote Juan Ortega dejaba ver que en la Iglesia chilena todavía no se había cumplido, aunque su proposición estaba más bien enfocada a los laicos, y la de Pío X a los seminaristas y sacerdotes.

El capítulo II estuvo dedicado a la música figurada¹⁰⁶⁰. En este aspecto, el autor señaló los tres puntos cruciales en los que se basaba la música sagrada según el papa: el retorno a la polifonía del siglo XVI, la introducción de la música moderna inspirada en el coral gregoriano, y el repudio a la música teatral, que era “indigna” de la santidad del culto católico. Respecto a este tercer punto el autor añadió que la Iglesia era el lugar donde muchos, como él, buscaban separarse de lo que podía despertar en el alma “el

¹⁰⁶⁰ RC. XV/303. pp. 449-451. 21 de Marzo de 1914.

bullicio de las pasiones”. Por eso, no era razonable que esos momentos de recogimiento fueran interrumpidos con reminiscencias profanas del teatro o del baile, advirtiéndolo que “si el artista no se siente inclinado a la severidad que el templo exige, no pretenda que sus composiciones se ejecuten allí. Cada cosa en su lugar [...]”.

En el capítulo III, dedicado al texto litúrgico¹⁰⁶¹, el autor remarcó la diferencia entre las funciones litúrgicas y las extralitúrgicas. Las primeras eran la parte integral de la liturgia y se encontraban descritas en los libros de culto, sirviendo como ejemplos la misa, el oficio divino, y la administración de los sacramentos, entre otros. Las segundas eran aquéllas que no formaban parte integral del culto pero que habían estado desde siempre permitidas para mantener viva la piedad cristiana. Aquí podían mencionarse los triduos, las novenas, y las misiones, y era en éstas donde podía cantarse en lengua vulgar siguiendo la costumbre, aunque cuidando que las composiciones que se introdujeran estuviesen previamente recomendadas, literaria y musicalmente.

El capítulo IV fue dedicado a los cantores¹⁰⁶². Aquí, el sacerdote Juan Ortega insistió en la nauraleza coral del canto, idea contenida en los documentos, en desmedro de la parte excesiva que tenían los solistas. Respecto del canto de mujeres, reiteró la idea tradicionalmente comprendida de la legislación de Pío X, prohibiéndolo, sin tomar en cuenta el texto del presidente de la comisión litúrgica de la sagrada Congregación de Ritos publicado en 1908, que reinterpreto estos preceptos abriendo nuevas posibilidades al canto femenino, como vimos anteriormente. También, reafirmó con energía la imposibilidad de introducir coros mixtos. Hombres y mujeres nunca debían mezclarse.

El capítulo V fue dedicado al uso de los instrumentos musicales en la liturgia¹⁰⁶³. En éste, el presbítero Ortega señaló al órgano como el instrumento litúrgico por excelencia. Además de repetir lo señalado en el código jurídico de Pío X respecto a los instrumentos prohibidos, advirtió que para casos particulares podían admitirse otros, o la orquesta, recalando que debía solicitarse una autorización previa cada vez. Su insistencia da cuenta que este resquicio pudo usarse para burlar la normativa al hacer valer una autorización para varias ocasiones. Por supuesto, recordó también la prohibición del uso del gramófono, aunque en la Iglesia faltasen cantores y organista.

La última entrega que hemos localizado de esta serie –que ya no tenía el título de “Ramillete Musical” sino simplemente el de “Música Sagrada”-, era relativa a la música

¹⁰⁶¹ referido al texto litúrgico en *RC. XV/305*. pp. 615-619. 18 de Abril de 1914.

¹⁰⁶² sobre los cantores, *RC. XV/307*. pp. 744-748. 16 de Mayo de 1914.

¹⁰⁶³ Uso de instrumentos musicales, *RC. XV/309*. pp. 916-919. 20 de Junio de 1914.

de órgano¹⁰⁶⁴. En ella se hizo bastante hincapié en la prohibición de improvisar para quien no supiera hacerlo –es decir, la mayoría de sus lectores objetivos, los laicos encargados de la música en las Iglesias sin oficio coral-. Ortega señaló que los motivos para hacer uso del órgano en la Iglesia eran acompañar el canto, alternar con él, y llenar los intervalos en que no se cantaba. Recordó que podía acompañarse el canto gregoriano pero considerando que lo hicieran solamente personas expertas, entregando luego una lista más detallada de las solemnidades en que esto podía hacerse. Lo mismo para los casos en que el órgano alternaba con el canto o llenaba los espacios entre él.

Como dijimos al principio, además de entregar una información útil mediante la síntesis de los principales preceptos de la Iglesia en materia de música sagrada, el presbítero Juan Ortega otorgó información relevante respecto al estado de la actividad musical en una provincia –*periferia*- chilena y los principales errores de que adolecía.

Las razones por las que esta serie no terminó de publicarse son un enigma. Quizás el espacio que ocupaba en la revista fuera necesario para tratar otras materias. Pero lo cierto es que no fue porque no hubiera lectores interesados en saber más sobre aspectos de la música sagrada, pues frecuentemente aparecían preguntas relativas a la música, la liturgia y otras cuestiones eclesásticas. En este sentido, la *Revista Católica* sirvió como un medio de instrucción sobre la forma de actuar en determinadas ocasiones, como lo fue en cuanto a la introducción de elementos modernos en las funciones sacras. Así sucedió en 1910, cuando transcribieron una pregunta realizada a la Sagrada Congregación de Ritos relativa a si en la misa solemne se podía utilizar el gramófono en las Iglesias que no tuvieran organista y/o cantores, de manera tal que sonara el canto litúrgico gregoriano, las partes variables de la misa solemne, los himnos, y otros cánticos¹⁰⁶⁵. Y aunque esto pudo haber solucionado otros conflictos como el tener que admitir a las mujeres en el canto, la Sagrada Congregación de Ritos respondió que estaba completamente prohibido.

La resistencia de la institución religiosa hacia elementos de la modernidad fue más allá de la música, afectando también otros aspectos, como el uso de la luz eléctrica para iluminar el altar¹⁰⁶⁶, o la proyección de películas –cuyo lugar era antiguamente denominado “biógrafo” en Chile-, aunque fuese para “representaciones morales para la

¹⁰⁶⁴ RC. XV/313. pp. 285- 290. 15 de Agosto de 1914.

¹⁰⁶⁵ RC. IX/211. pp. 547-548. 7 de Mayo de 1910.

¹⁰⁶⁶ RC. XII/240. pp. 43-44. 5 de Agosto de 1911. RC. XV/317. p. 563. 17 de Octubre de 1914; RC. XV/341. pp. 563-564. 16 de Octubre de 1915.

instrucción del pueblo”. En este sentido, la respuesta para quien preguntó si podía utilizarse dicho aparato fue: “Creemos que no hay disposición alguna de la Iglesia al respecto, y que ello se debe á que es demasiado evidente que tal espectáculo, de suyo teatral, es del todo indigno de la santidad del templo”¹⁰⁶⁷. Prontamente sería el propio arzobispo González quien prohibiría a los eclesiásticos que acudieran a este tipo de distracciones¹⁰⁶⁸. Esto comprueba que la mentalidad de los líderes de la Iglesia permanecía vinculada a la tradición, manifestando una gran resistencia a los cambios.

Esta forma de pensar favorecía los fines de la reforma de la música sacra, y podría haber bastado para mantener las prácticas musicales en su correcto cauce. Sin embargo, esto no se vio reflejado en las preferencias musicales de muchos rectores de iglesias. En ello se hizo evidente la ausencia de un líder fuerte que guiara el proceso por el camino indicado por la Iglesia, carencia que propició la introducción de una variación fundamental dentro del proceso de reforma de la música sacra.

5. 2. 1 Vicente Carrasco como “precursor” de la reforma de la música sacra en Chile

La falta de un guía que recordara certeramente las características de la música en la liturgia, llevó a evocar la acción de los grupos formados con este fin en la Iglesia chilena. Especialmente, a la Comisión Diocesana de Música Sagrada que, constituida al poco tiempo de publicado el código jurídico para la música sacra del papa Pío X, parecía dar pocas señales de actividad.

Las dudas sobre este conjunto habían comenzado aún durante el gobierno del arzobispo Mariano Casanova, tal como se desprende de un diálogo epistolar publicado en la *Revista Católica* en 1907. En él, un sacerdote llamado Domingo Soldati realizó variadas consultas sobre la práctica de la música sacra en la arquidiócesis, basándose en que pese al poco tiempo que había transcurrido desde la publicación del Motu Proprio sobre la reforma del canto sagrado, todavía resultaba “doloroso tener que seguir oyendo en nuestras iglesias la música teatral de años atrás, como si nada hubiera en contrario”¹⁰⁶⁹.

¹⁰⁶⁷ RC. XII/242. p. 191. 2 de Septiembre de 1911.

¹⁰⁶⁸ RC. XIV/288. p. 169. 2 de Agosto de 1913.

¹⁰⁶⁹ RC. VII/147. pp. 187-189. 7 de Septiembre de 1907.

Pues bien, los redactores de la *Revista Católica* contestaron que se unían a la protesta “de todos aquellos que lamentan ver la casa de Dios convertida en teatro de opereta”. Recordaron a sus lectores que había una comisión conformada con el fin de vigilar estas situaciones, pero de la que no había muchas noticias. También, que ésta se había reunido “dos ó tres veces”, y que después de las primeras tentativas de trabajo “¿quién sabe lo que habrá sucedido?” porque “á pesar del empeño y entusiasmo manifestados por la Autoridad Eclesiástica, la comisión no ha dado señales de vida”. Hicieron notar a su vez que “el reglamento, ó mejor el índice de obras prohibidas, tiene toda su fuerza, pero...la comisión no se desvive por hacerlo cumplir”¹⁰⁷⁰, con lo que denunciaban que la comisión, si seguía funcionando, había abandonado sus deberes.

Dicho reproche provocó la reacción del presidente de la comisión, el presbítero Vicente Carrasco, quien respondió a las recriminaciones vertidas aduciendo que él mismo había asumido varias tareas tendientes a la erradicación de la mala música que se tocaba en Santiago y que le habían sido encargadas por el arzobispo. Entre ellas, haber acudido varias veces a casas de religiosas donde las superioras lo habían llamado para revisar cuidadosamente su repertorio. También destacó que se encontraba confeccionando un catálogo numeroso de música, y que inspeccionaba continuamente “toda la música que tengo en mi poder, de la que ha llegado de Europa, y me doy cuenta de la que aquí gustará ó nó”. Señaló estudiar los catálogos de las casas editoriales de Alemania, Italia y Francia con el fin de escoger lo mejor y lo que consideraba podía adaptarse según los elementos de que disponía el país para la música. “Es cierto que este trabajo es silencioso, pero es hacer, no es dormirse ni dejar de tener vida”, argumentó.

Un aspecto interesante es el que agrega al final de su carta cuando comunicó que estaba en contacto con “el Sr. Doggenweiler, dueño de un almacén de música de Santiago”, con quien había alcanzado el acuerdo de “traer en abundancia y con su dinero toda la música que yo le indicara”, señalando en una nota aparte que “uno de sus compromisos es no tener música religiosa que no sea aprobada por la Comisión de Música Sagrada de la Arquidiócesis”¹⁰⁷¹. De esta manera, y tal como lo destaca el editor de la *Revista Católica*, Vicente Carrasco entregó una lista de tareas realizadas, aunque no por el grupo encargado a tal efecto, sino por él mismo. Esto refiere a que en cierta medida esta reforma de la música sagrada había sido aceptada por él como un desafío

¹⁰⁷⁰ Este índice de obras prohibidas está transcrito en el punto 4.4.1 de esta tesis.

¹⁰⁷¹ RC. VII/148. pp. 280-281. 21 de Septiembre de 1907.

personal, asumiendo quizás todo el peso sobre sus hombros. Ciertamente no da respuesta respecto a si la comisión seguía reuniéndose, y no hay ninguna fuente entre las revisadas que dé cuenta de ello expresamente, por lo que se puede suponer que fue un trabajo no solamente silencioso, como él declara, sino también solitario.

Algún tiempo después, en 1910, se publicó en la misma revista una carta abierta dirigida “Al Señor Presidente de la Comisión de música Sagrada”, es decir, a Vicente Carrasco. En ella se le interpelaba por su labor, específicamente por el hecho de no haber cumplido aún con su compromiso de 1904 de publicar la lista de obras permitidas, cuya necesidad era perentoria según el firmante, debido a que siempre estaban con el temor de incurrir en “desgracia con la Comisión por carecer de la música que la comisión permita”. El problema mayor estaba probablemente más centrado en las regiones, pues el autor de la carta reconocía que en Santiago se vendía música religiosa, pero la comisión no había procurado proveerla en otros puntos de la arquidiócesis. Acusaba que “la música que actualmente se ejecuta (de la buena) es muy difícil para coros de los campos; ¿por qué, entonces, no se trae para la venta algunas composiciones fáciles?”¹⁰⁷². A diferencia de la anterior, ésta no recibió respuesta por parte de Vicente Carrasco, ni de ninguno que defendiera el quehacer de la comisión.

Estas cartas dejan ver los deseos que había en diversos sectores de Chile por apegarse a las prescripciones, lo que era un aspecto positivo pues los rectores y músicos que preferían la música contraria tenían cierto contrapeso. Sin embargo, también se entiende que eran la minoría, siendo cautivas de la “mala música” la mayor parte de las iglesias. También, estaba el factor de los medios disponibles. Todo el proceso se había pensado creyendo que las iglesias contaban con personal capacitado, aunque al parecer no en todas era así, especialmente en regiones alejadas de la capital.

La aparente indolencia de la Comisión Diocesana de Música Sagrada de la arquidiócesis motivó la creación de grupos independientes en otras diócesis de Chile, como fue el caso de Concepción, que en el año 1911 anunció la creación de su propia comisión. Allí el obispo nombró a los presbíteros Juan Sittko, al R. P. Bruno, de los Sagrados Corazones, y al R. P. Alberto, de los Trinitarios, “para que vigilen por el cumplimiento de las disposiciones contenidas en el Motu Proprio de Su Santidad Pío X”. Su misión era detectar los abusos y ponerles inmediato remedio, “prohibiendo el uso de los instrumentos teatrales, especialmente del piano, y la ejecución de trozos de música

¹⁰⁷² RC. IX/208. pp. 337-338. 19 de Marzo de 1910.

profana con que se distrae á los fieles en los momentos de mayor recogimiento”. Esta nueva comisión para la música sagrada en Concepción también tuvo entre sus primeras tareas designar las misas y demás cantos que cumpliesen con lo exigido por las regulaciones¹⁰⁷³. Esto puede interpretarse sin duda como una crítica directa a la comisión establecida por la arquidiócesis en 1904, que tras publicar la lista de obras prohibidas se había comprometido a dar un catálogo con las que estaban permitidas, sin haber cumplido hasta esa fecha con dicho objetivo.

Del mismo modo, la publicación del “Ramillete Musical”, que revisamos anteriormente, dirigido a los laicos encargados de la música en las Iglesias no obligadas al oficio coral, también puede comprenderse como una iniciativa particular en beneficio de la reforma de la música sacra, surgida en respuesta a la falta de medidas generales de los verdaderos encargados de esta materia: los arzobispos y los miembros de la comisión.

Y aunque el hecho de que en la última carta de reclamo se reconociera el temor a “caer en desgracia” ante la comisión, dando cuenta con esto de su vigencia, ésta pasó a ser blanco de reiteradas críticas debido a su aparente indolencia. En tanto, el presbítero Vicente Carrasco, quizás por su condición de presidente, por haber respondido a las acusaciones lanzadas contra el equipo en una oportunidad, o por la notoriedad que le daba el cargo de maestro de capilla de la Catedral Metropolitana, pasó a la primera línea, pues de él se esperaban las respuestas y la acción. Por ello puede entenderse que dicho presbítero asumiera en gran medida un liderazgo inesperado dentro del proceso de reforma de la música sacra a nivel de la Iglesia chilena, reemplazando a la figura del arzobispo, que lo había ejercido tradicionalmente. Con esto, Vicente Carrasco fue el primer músico práctico que encabezó el proceso de reforma de la música sacra. Antes de él, las figuras omniscientes de los arzobispos Rafael Valdivieso, Joaquín Larraín Gandarillas (como vicario capitular), y Mariano Casanova, habían ejercido una conducción sin contrapeso en esta materia.

Como sabemos, Vicente Carrasco (1859-1922) fue el maestro de capilla que vivió la transición entre los últimos años de Mariano Casanova y la asunción de Juan Ignacio González Eyzaguirre, a quien sirvió durante todo su gobierno, acompañando también los primeros años de administración de Crescente Errázuriz. Carrasco había nacido en la ciudad de Talca el 20 de enero de 1859. En esa misma ciudad comenzó sus

¹⁰⁷³ RC. XII/245. p. 520. 21 de Octubre de 1911.

estudios religiosos en el Seminario de San Pelayo, para continuar posteriormente en Santiago, donde se ordenó el 22 de septiembre de 1882¹⁰⁷⁴. En ambos seminarios fue también profesor. Comenzó impartiendo clases en el Seminario de los Santos Ángeles Custodios de Santiago en marzo del año 1881, cuando asumió las clases de “Español inferior” para los cursos preparatorios, y “Español superior”, para los avanzados¹⁰⁷⁵. Al año siguiente, ya como diácono, tuvo a su cargo los cursos de Historia Sagrada y Geografía en el primer curso preparatorio. con trece horas de clase semanales y cuatrocientos pesos de renta anual¹⁰⁷⁶. Esto se mantuvo durante el año 1883, aunque con una carga horaria algo menor, doce horas de clase semanales, y la misma renta¹⁰⁷⁷. A fines de ese mismo año, específicamente el 20 de noviembre, fue nombrado profesor de canto llano y figurado en el seminario de Santiago, en reemplazo de quien lo servía, el presbítero Tristán Venegas, cuya enfermedad le imposibilitaba continuar ejerciendo¹⁰⁷⁸.

En marzo de 1885 ambos, Carrasco y Venegas, figuran en la lista de profesores del establecimiento de Santiago, el primero con las clases de geografía y el segundo con catecismo de la religión y español, sin que ninguno de los dos aparezca como titular de las lecciones de canto llano y figurado¹⁰⁷⁹. Sin embargo, en abril, Vicente Carrasco fue nombrado miembro propietario del consejo de profesores del Seminario de San Pelayo de Talca¹⁰⁸⁰, lo que le obligó a dejar las clases en el recinto de la capital para trasladarse hasta dicha ciudad.

Vicente Carrasco se había desempeñado además como organista del Seminario de Santiago desde marzo de 1877, cuando fue nombrado en reemplazo de Tucapel Navarro¹⁰⁸¹. Su partida a la ciudad de Talca en 1885 obligó a elegir un nuevo organista, recayendo esta responsabilidad en el por entonces clérigo Ildelfonso Olivos, a quien también se asignó la enseñanza del canto llano y figurado¹⁰⁸². En el Seminario de Talca, Carrasco enseñó las materias de álgebra, geometría, latín, cosmografía, e historia de la Edad Media, con tres horas diarias de clases y trescientos sesenta pesos de renta

¹⁰⁷⁴ ARANCIBIA SALCEDO, Raimundo. *Diccionario biográfico del clero secular de Chile 1918-1969*. Santiago de Chile: Editorial Neupert. 1969. pp. 44-45.

¹⁰⁷⁵ BE. Tomo VIII (1881-1882). 1885. p. 32. Su contrato exigía 20 horas de clases semanales y seiscientos pesos de renta anual.

¹⁰⁷⁶ BE. Tomo VIII (1881-1882). 1885. p. 275.

¹⁰⁷⁷ BE. Tomo IX (1883-1887). 1887. p. 28.

¹⁰⁷⁸ BE. Tomo IX (1883-1887). 1887. p. 211.

¹⁰⁷⁹ BE. Tomo IX (1883-1887). 1887. p. 297.

¹⁰⁸⁰ BE. Tomo IX (1883-1887). 1887. p. 570.

¹⁰⁸¹ BE. Tomo VI (1875-1878). 1880. p. 384.

¹⁰⁸² BE. Tomo IX (1883-1887). 1887. pp. 583-584.

anuales. Además de ello, se vinculó de inmediato a la actividad musical, teniendo bajo su cargo los “servicios músicos” de la capilla y de los actos literarios, actividades por las que sus superiores se plantearon la posibilidad de aumentar su sueldo en ciento veinte pesos anuales¹⁰⁸³. Hasta el momento sabemos que Vicente Carrasco permaneció en la ciudad de Talca durante cinco años. En marzo del año 1890 fue propuesto como organista y profesor de canto en el Seminario de San Pedro Damiano¹⁰⁸⁴, por lo que tuvo que retornar a Santiago¹⁰⁸⁵.

A mediados de 1899 regresó a la sección general del Seminario de los Santos Ángeles Custodios para realizar las clases de canto llano, con una carga horaria de cuatro horas semanales y doscientos ochenta y ocho pesos de renta anual¹⁰⁸⁶. A su labor como profesor, se agregaba la asistencia obligatoria a la misa cantada. Precisamente se encontraba ejerciendo en este establecimiento cuando fue nombrado maestro de capilla de la Catedral Metropolitana de Santiago en 1903, en reemplazo de Moisés Lara que había sido designado como párroco. Los candidatos en esta elección habían sido el mencionado Carrasco y el sacerdote Clovis Montero, resultando escogido el primero “en vista de sus reconocidas aptitudes”¹⁰⁸⁷. Estas se relacionaban, sin duda, con su dilatada trayectoria como maestro de música sacra en dos de los principales seminarios del país.

Además de sus funciones docentes, Vicente Carrasco había participado en iniciativas importantes tendientes a mejorar la calidad de la música sacra que se interpretaba en los templos. Una fue la presidencia de la Sociedad Lírico-Religiosa fundada en 1891, que tenía como fin poner a disposición de los encargados de las

¹⁰⁸³ BE. Tomo IX (1883-1887). 1887. pp. 585-586.

¹⁰⁸⁴ El Seminario de San Pedro Damiano había sido fundado por el arzobispo Rafael Valdivieso en 1869 como una sección dentro del seminario conciliar, cuyo objeto era recibir a los hijos de agricultores residentes en el campo, de pocos recursos económicos, para que pudieran estudiar humanidades y consagrarse al estado eclesiástico. VERGARA ANTÚNEZ, Rodolfo. *Vida i obra del Ilustrísimo i Reverendísimo Señor Doctor Don Rafael Valentín Valdivieso, segundo Arzobispo de Santiago de Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Nacional. Tomo I. 1886. p. 226.

¹⁰⁸⁵ BE. Tomo XI (1890-1891). 1893. p.78.

¹⁰⁸⁶ BE. Tomo XIV (1898-1900). 1901. p. 392. Su antecesor, el presbítero Juan Larrieu, había sido trasladado como profesor de distintas materias a la Universidad Católica.

¹⁰⁸⁷ ACSC. LAc. Vol. 16. 1894-1903. f. 548. 17 de Abril de 1903. “[...] Leida y aprobada el acta de la sesión anterior, se hizo presente que el Sr. Chantre, no pudiendo asistir a esta sesión por hallarse enfermo, había encargado consultar al V. Cabildo la designación que debía hacer a la Autoridad Eclesiástica, entre los presbíteros D. Vicente Carrasco y D. Clovis Montero, para Maestro de Capilla, en reemplazo de D. Moisés Lara, recientemente nombrado párroco.

Discutido el asunto, el Cabildo acordó contestar al Sr. Chantre que por parte de la Corporación no había inconveniente para que se presentase para M. de Capilla al Sr. Carrasco, en vista de sus reconocidas aptitudes”.

iglesias un conjunto musical capaz de interpretar música conforme a las prescripciones litúrgicas, cuyas partituras también ellos poseían; y la presidencia, así como la función de primer inspector diocesano, de la Comisión Diocesana para la Música Sagrada, inaugurada en 1904 con motivo de la publicación del Motu Proprio *Tra le Sollecitudine* de Pío X a fines de 1903.

El cambio de liderazgo en el proceso de reforma de la música sacra, por el que Vicente Carrasco asumió toda la responsabilidad tras la muerte de Mariano Casanova, fue muy significativo e impactó en la comprensión que entonces hubo, y que permaneció hasta hace poco tiempo, respecto al desarrollo de la reforma musical en la Iglesia chilena. En efecto, los mayores antecedentes disponibles hasta hace algunos años habían sido los aportados por el historiador Eugenio Pereira Salas, para quien Vicente Carrasco fue el iniciador de la campaña de depuración de la música sacra en Chile recién a partir del año 1903. Según este investigador:

El Pbro. Carrasco fue la primera voz que se alzara contra la decadencia de la liturgia sacra en los templos del país y aunque su música, especialmente su *Cantata*, contiene resabios del italianismo ambiente, su espíritu cultísimo lo hizo plantear con precursora clarividencia los problemas que venían arrastrándose penosamente en la música litúrgica de todo el continente¹⁰⁸⁸.

En otra de sus obras, Eugenio Pereira Salas repitió estas afirmaciones, agregando que se debía a Vicente Carrasco la reacción contra el lirismo italiano dentro de la música religiosa, dando por hecho que había sido dicho sacerdote el iniciador de todo el movimiento. Pero no solo eso, agregó además que Carrasco había sido uno de los inspiradores de la reforma litúrgica que se habría efectuado en Santiago durante el período del arzobispo Crescente Errázuriz (quien gobernó la sede episcopal entre los años 1919 y 1931). También, hizo notar las permanentes contradicciones que al menos en Chile tuvo el proyecto de reforma de la música sacra¹⁰⁸⁹, al apuntar que “a pesar de

¹⁰⁸⁸ PEREIRA SALAS, Eugenio. *Historia de la música en Chile*. Santiago de Chile: Publicaciones de la Universidad de Chile. 1957. p. 286. Este autor también afirma que esta acción fue estimulada en 1903 por las encíclicas del Papa León XIII, aunque creemos que más bien quiere referirse al Papa Pío X y al famoso Motu Proprio *Tra le Sollecitudine*.

¹⁰⁸⁹ A las que ya se ha referido Alejandro Vera. Cf. con VERA, Alejandro. “La importación y recepción de la música sacra en el Chile decimonónico: el caso de la Catedral de Santiago”, *Anales del Instituto de Chile (Estudios)*. XXXII. 2013. p. 106.

sus intenciones, sus composiciones originales están escritas en el estilo de lo melódico italiano”¹⁰⁹⁰.

Probablemente Eugenio Pereira Salas (1904-1979) pudo haber conocido personalmente al presbítero Vicente Carrasco (1859-1922), pues al momento de la defunción de este último, el historiador contaba con aproximadamente dieciocho años de edad. Por tanto, se puede comprender que viendo o escuchando narraciones de primera fuente, adquiriese las informaciones tendientes a señalar al maestro de capilla de la Catedral Metropolitana como el precursor de la lucha contra la música profana en la Iglesia chilena. Esta afirmación puede valorarse en parte como cierta, en cuanto al hecho de haber sido el primer músico activo en una capilla que lideró dicho movimiento, siendo este el punto donde radica su mayor importancia y donde se basa la mayor novedad de todo el proceso en décadas. Para Pereira Salas habría sido sencillo relacionar esto con las acciones propiciadas por la Iglesia Católica universal, tras la publicación del Motu Proprio *Tra le Sollecitudine* del papa Pío X en 1903. Sin embargo, desconoció los esfuerzos que venían desplegándose desde hacía varios años, tanto en la Iglesia en general como en la propia Iglesia nacional, con las acciones de los arzobispos Valdivieso, Larraín Gandarillas (como vicario capitular) y Casanova, que hemos podido conocer en los capítulos anteriores de este trabajo.

La labor de Vicente Carrasco no solamente comprendió asumir el liderazgo de todo un movimiento, sino también, en cierta medida implicó la “reapertura” de la capilla catedralicia hacia la sociedad civil, aspecto que había sido limitado desde el magisterio de Manuel Arrieta (1882-1894) y continuado así durante el período de Moisés Lara (1894-1903).

5. 2. 2 La capilla catedralicia y sus vínculos con músicos de la sociedad civil durante el magisterio de Vicente Carrasco

Durante los primeros meses de magisterio de Vicente Carrasco en la Catedral Metropolitana de Santiago en 1903, se produjo la vacante de dos cargos relevantes: primer sochantre y segundo organista. Para el caso del primero, el cabildo propuso al presbítero Clovis Montero, quien había compartido la candidatura a maestro de capilla

¹⁰⁹⁰ PEREIRA SALAS, Eugenio. *Biobibliografía musical de Chile desde los orígenes a 1886*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad de Chile. 1978. p. 131.

junto a Vicente Carrasco y que también lo reemplazó como profesor de canto llano en el Seminario de Santiago¹⁰⁹¹. Para el otro empleo se encargó a Vicente Carrasco que buscara un ejecutante, con la única condición de dar cuenta al cabildo de su decisión¹⁰⁹². Sin embargo, los documentos dan cuenta que Vicente Carrasco no efectuó su cometido, o al menos no inmediatamente, pues se observa que entre los años 1904 a 1910 este cargo fue ejercido por la misma persona que ya lo cumplía en solitario durante los últimos años del magisterio de Moisés Lara: Olegario Gutiérrez¹⁰⁹³. Entre las razones por las que Carrasco dilató esta misión pueden considerarse varias, desde que no hubiese hallado intérpretes instruidos y disponibles, como que simplemente no hubiera podido dedicarse a esta labor debido a sus múltiples responsabilidades.

Como fuera el caso, Vicente Carrasco propuso un nombre recién en el año 1910, cuando el cabildo decidió separar del cargo al mencionado Gutiérrez debido a su conducta “muy irregular”. Entonces, el maestro de capilla sugirió contratar como primer organista al maestro Aníbal Aracena Infanta, y como segundo, al “Sr. Martínez que había sido organista del Seminario [de Santiago]”. El cabildo no aceptó inmediatamente las sugerencias del maestro de capilla, pues los canónigos consideraron que “se debía dar el empleo de 1er organista al mejor artista que se encontrara, aunque fuera necesario pagarle más de lo que se había pagado hasta ahora”. Por eso, encargaron al chantre reunirse con el “Maestro Soro que, según se creía, es profesor del ramo en el Conservatorio”, con el objetivo de proponerle el trabajo “y, si es posible, le pregunte que honorario exigiría”¹⁰⁹⁴. El maestro Soro era nada menos que Enrique Soro Barriga (1884-1954), compositor chileno que, según las palabras de la musicóloga Raquel Bustos, fue “el compositor chileno más prolífero, más editado en todo el mundo [...] demarcó un hito importantísimo en la historia musical de nuestro país al impulsar, desde 1921, el sinfonismo chileno”¹⁰⁹⁵.

Enrique Soro tenía una trayectoria impresionante para la época: había sido becado por el gobierno chileno para estudiar en el Conservatorio Giuseppe Verdi de Milán, donde permaneció entre los años 1898 y 1904. Allí obtuvo el “Gran Premio de Alta Composición”, además de los títulos de licenciado en piano, órgano, violoncello,

¹⁰⁹¹ BE. Tomo XVI (1904-1907). p. 68. 2 de Mayo de 1904.

¹⁰⁹² ACSC. LAc. Vol. 17. 1903-1920. f. 10. 27 de Noviembre de 1903.

¹⁰⁹³ ACSC. Libro de Cuentas y Comprobantes. N°5. 24 de Diciembre de 1902; ACSC. Libro de Cuentas y Comprobantes. N°69. Febrero de 1910.

¹⁰⁹⁴ ACSC. LAc. Vol. 17. 1903-1920. f. 227. 15 de Abril de 1910.

¹⁰⁹⁵ BUSTOS, Raquel. “Enrique Soro”, *RMCh*. XXX/135. 1976. p. 41.

historia de la música, liturgia, fisiología de la voz y literatura poética y dramática¹⁰⁹⁶. De regreso al país, en 1905, fue nombrado inspector de la enseñanza musical en las escuelas primarias¹⁰⁹⁷. Desde el año 1906 impartió clases en el Conservatorio Nacional como profesor de armonía y contrapunto, y en 1907 fue nombrado subdirector de dicho establecimiento, del que llegó a ser director varios años más tarde, entre 1919 y 1928¹⁰⁹⁸.

Al momento de recibir esta oferta desde la catedral, el maestro Enrique Soro era un compositor en pleno auge creativo. Destaca la *Revista Musical Chilena* que en los años 1908 y 1912 ganó los concursos organizados para escoger el *Himno Panamericano* y el *Himno a los Estudiantes Americanos*, mientras que en 1909 recibió la medalla de oro y diploma en la Exposición Internacional de Quito¹⁰⁹⁹. Aunque no sabemos ciertamente cuáles fueron los motivos expresados por Soro para rechazar el trabajo en la Catedral, es evidente que no contaba con el tiempo necesario para asumir otro empleo, pues además requería espacio para desarrollar su labor creativa. No obstante, de esta tentativa llama la atención el interés del cabildo catedralicio por contar con un organista de primer nivel, aunque ello les significara desembolsar más dinero. También, que el primer lugar donde acudieran fuera el Conservatorio Nacional, pues en esa institución habría sin duda excelentes ejecutantes, pero no necesariamente personas comprometidas con el planteamiento de la Iglesia Católica respecto a la música sacra. Quizás por ello su primer candidato fuera Enrique Soro, quien, a pesar de ser laico, había estudiado órgano y liturgia durante su estadía en Milán.

El fracaso en la pretensión de contar con Enrique Soro en la Catedral se supo rápidamente, pues al realizar el siguiente cabildo una semana después, y a pesar de haber ignorado los consejos de Vicente Carrasco en un principio, anunciaron la contratación de Aníbal Aracena Infanta como primer organista, y de Alfonso Martínez como segundo, pagando a cada uno ciento veinte pesos y ochenta pesos mensuales, respectivamente¹¹⁰⁰. Al no poder resolver el asunto como lo habían deseado originalmente, confiaron en el criterio de su maestro de capilla. Y no es que los

¹⁰⁹⁶ *Ibidem*, pp. 41-42.

¹⁰⁹⁷ COMITÉ EDITORIAL. "Enrique Soro. Noticia biográfica", *RMCh*. IV/30. 1948. p. 7.

¹⁰⁹⁸ BUSTOS, Raquel. "Enrique Soro"...*Op. cit.* p. 43.

¹⁰⁹⁹ COMITÉ EDITORIAL. "Enrique Soro. Noticia biográfica", *RMCh*. IV/30. 1948. p. 8. En este número de la revista se dedicaron numerosas páginas al maestro Enrique Soro con motivo de haber recibido el Premio Nacional de Música ese mismo año.

¹¹⁰⁰ ACSC. LAc. Vol. 17. 1903-1920. f. 228. 22 de Abril de 1910.

canónigos se conformaran con lo que había disponible al consentir la llegada de este músico.

Aníbal Aracena Infanta (1881-1951) era también un intérprete célebre, respetado tanto en el ámbito civil como en el eclesiástico. Además de ser un reconocido organista, fue también compositor, pianista, profesor, director de coros y orquestas escolares, editor y propietario de una revista titulada *Música* (1920-1924) y gestor y colaborador en eventos diversos¹¹⁰¹. Había egresado del Conservatorio Nacional en 1905, figurando como profesor de teoría y solfeo en el mismo recinto desde 1907, y de órgano dos años más tarde. En 1911, además de las materias ya mencionadas, aparece como profesor de piano¹¹⁰². Por ello es que a su llegada a la Catedral Metropolitana en 1910, Aracena cumplía con los requisitos que los canónigos esperaban de quién ejerciese el cargo, al menos en cuanto a desempeñarse como maestro en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Pero no solo eso, pues por esta época Aracena contaba ya con una gran reputación¹¹⁰³.

Como compositor, escribió obras para orquesta, piano solo, canto y piano, piano y violín o violoncello, órgano solo y con coro. Su primera obra fue una marcha militar titulada *Amor a la patria* (1896), dedicada al Batallón de Estudiantes de Santiago. Lo interesante es que, según describe Peña, mientras sus obras destinadas a espacios civiles se adscribieron a la tradición estética del romanticismo, las religiosas “se ciñen a las normas y regulaciones eclesiásticas propias de la época, en virtud de su vínculo directo con la Iglesia”¹¹⁰⁴. Esto no le impidió incursionar en otros géneros populares, entre los que se cuenta también la zarzuela. Algunas de ellas fueron: *Un general como pocos* (1899), *Almanaque chileno* (1907) y *La señorita 13*, que fue catalogada como zarzuela por la prensa y como opereta por el maestro Aracena¹¹⁰⁵.

¹¹⁰¹ PEÑA, Carmen. “Aníbal Aracena Infanta (1881-1951). Perfil de una infatigable trayectoria dedicada al “divino arte”: periodo 1900-1930”, *Anales del Instituto de Chile. Estudios. Perspectivas sobre la música en Chile*. Vol. XXXII. 2013. p. 153.

¹¹⁰² *Ibidem*. pp. 155-156.

¹¹⁰³ Varios años después, en 1941, el Conservatorio Nacional de Música abrió una sede en la ciudad de Melipilla, ubicada a 80 Kms. de Santiago aproximadamente, lugar donde acudían los profesores desde la capital a impartir sus clases. Aníbal Aracena Infanta fue el director de este establecimiento en sus inicios, visitándolo varias veces e impartiendo alguna clase magistral. *El Labrador*, 31 de agosto de 1941, 4 de septiembre de 1941. Agradezco a Mario Poblete Vásquez por haberme dado a conocer esta información. Cf. SAAVEDRA, Jorge y POBLETE, Mario. *Historia social de los teatros en Chile. Melipilla en el siglo XX*. Santiago de Chile: Chancacazo. 2012. p. 119.

¹¹⁰⁴ PEÑA, Carmen. “Aníbal Aracena Infanta...”, *Op. cit.* p. 162.

¹¹⁰⁵ *Ibidem*. p. 163.

Ilustración 25 Aníbal Aracena Infanta¹¹⁰⁶

Sobre su producción religiosa, Peña cuenta que en 1904 entregó una misa de *Requiem* a los padres de la Recoleta Franciscana de Santiago dedicada a la memoria de fray Andrés Filomeno García y a los padres del convento. Ese mismo año habría compuesto dos misas más, a dos y tres voces, escritas según él mismo en un estilo “severamente religioso”.

Del mismo modo, la investigadora destaca que en 1907 se cantó una *Salve* de Aracena en la Iglesia Santa Filomena de Santiago, con motivo de una acción de gracias por la salud de un niño y la presentación de dos niñas al templo. Ésta fue interpretada con orquesta y por los cantantes identificados con los apellidos Navia, Soruco, Calderón, Basaure, y los barítonos Bolívar y Vidal¹¹⁰⁷. Varios de ellos habían sido o eran en ese momento cantores de la capilla musical de la Catedral Metropolitana. Entre los que ya no trabajaban en ella se encontraba Pedro Segundo Navia, tenor primero de coro que figuró en las listas de cantores de dicho templo en los años 1902¹¹⁰⁸, 1903¹¹⁰⁹,

¹¹⁰⁶ Revista Zig-Zag. 26 de Marzo de 1932.

¹¹⁰⁷ *Ibíd.* p. 165.

¹¹⁰⁸ ACSC. Libro de Cuentas y Comprobantes. N°5. 24 de Diciembre de 1902.

y 1904¹¹¹⁰, mientras que entre quienes sí ejercían estaba José Calderón, quien se desempeñaba como tenor primero principal; Miguel Basaure, bajo primero principal; y el barítono Enrique Vidal¹¹¹¹. Por su parte, el mencionado Soruco pudo tratarse de Eliodoro Soruco, uno de los consejeros de la Sociedad Lírico-Religiosa fundada en 1891¹¹¹² y uno de los representantes de los directores de música y artistas de las diversas iglesias de Santiago en la primera reunión de la Comisión Diocesana de Música Sagrada en 1904¹¹¹³. Como se aprecia, este coro estuvo mayormente compuesto por los cantores activos en la capilla catedralicia, lo que de cierta manera es una prueba de la dilatada actividad que ellos tenían en otras iglesias, a pesar de su contrato en la Catedral Metropolitana.

Otras obras religiosas de Aracena fueron la *Misa en Re Mayor* Op. 73, para tres partes vocales y acompañamiento de órgano, que habría sido estrenada en 1919¹¹¹⁴, y *Las siete palabras de Nuestro Señor Jesucristo*, que habría sido estrenada en 1935 en la Basílica de la Merced de Santiago, interpretada por el coro Santa Cecilia, que también habría sido fundado por Aracena¹¹¹⁵.

Aracena Infanta se desempeñó como organista de la Basílica de la Merced por muchos años. Como bien destaca Peña, fue famoso por sus intervenciones en la misa dominical y en los días de fiesta, así como por los conciertos que periódicamente ofreció en dicho templo¹¹¹⁶. Y aunque el estudio de Carmen Peña menciona someramente su actividad como organista de la Catedral Metropolitana de Santiago, ésta no fue menos significativa. Los documentos allí disponibles dan cuenta que se desempeñó como tal desde 1910 y hasta por lo menos 1938, fecha en que hay testimonio de su permanencia en el cargo¹¹¹⁷. Más allá de las fuentes, el propio maestro Aracena da cuenta en primera persona de su actividad en un artículo publicado en la

¹¹⁰⁹ ACSC. Libro de Cuentas y Comprobantes. N°20. 30 de Abril de 1903.

¹¹¹⁰ ACSC. Libro de Cuentas y Comprobantes. N°49. Enero de 1904.

¹¹¹¹ ACSC. Libro de Cuentas y Comprobantes. N°267. Septiembre de 1907.

¹¹¹² AHAS. FG. Vol. 47. N°38. 27 de Febrero de 1897. Noviembre de 1891.

¹¹¹³ RC. III/68. p. 507. 21 de Mayo de 1904 [Sesión del 11 de Abril de 1904].

¹¹¹⁴ PEÑA, Carmen. “Aníbal Aracena Infanta...”, *Op. cit.* p. 165. Alejandro Vera aporta mayores detalles respecto de esta obra. Ver VERA, Alejandro. “En torno a un nuevo corpus musical conservado en la Iglesia de San Ignacio: música, religión y sociedad en Santiago (1856-1925)”, *RMCh.* LXI/208. 2007. pp. 26-27.

¹¹¹⁵ PEÑA, Carmen. “Aníbal Aracena Infanta...”, *Op. cit.* pp. 166-167.

¹¹¹⁶ *Ibidem.* p. 173.

¹¹¹⁷ ACSC. LAc. Vol. 18. 1920-1953. f. 700. 31 de Diciembre de 1936.

revista *Zig-Zag* el año 1932¹¹¹⁸. Con su presencia la catedral contó durante más de dos décadas con el servicio de uno de los mejores ejecutantes en órgano que había en el país, cuyo ejercicio fue cumplido y tranquilo, a decir por la ausencia de quejas que pesaran sobre él, y modesto, pues su fama como ejecutante sacro fue labrada mayormente en el otro templo en que trabajó, la Basílica de la Merced de Santiago, y no en la catedral, lo que da cuenta del bajo perfil que mantuvo mientras se desempeñó en ella.

Las pocas noticias que había sobre Aracena como miembro de la capilla catedralicia se deben a Luis Sandoval, quien al reseñar la actividad del Conservatorio Nacional de Música en 1911, mencionó que “actualmente es organista de la Catedral y de la Merced”¹¹¹⁹, aunque también lo menciona Domingo Santa Cruz, cuando recuerda que junto a su amigo Carlos Humeres solían visitar a Aracena Infanta los domingos en la Iglesia de La Merced, y “como estas visitas eran los domingos, además, solían complementarse con las que hacíamos primero a la Catedral, donde era también organista”¹¹²⁰. Por ello no era llamativo que en la revista *Zig-Zag* se mencionara su participación en la ceremonia de consagración de dos obispos, pues ese año, 1912, Aracena Infanta ya tenía dos años desempeñando el cargo. Cuenta la crónica que:

Se dio principio á la ceremonia en medio de la mayor religiosidad. El gran órgano del templo, tocado por el maestro Aracena Infanta, dejó oír durante todo el tiempo piezas selectas de música sagrada¹¹²¹.

La notable diferencia entre la presencia en la memoria colectiva de la actividad de Aracena Infanta en un templo en relación al otro, puede deberse sin ninguna duda al enfoque que los encargados de los respectivos lugares dieron a las intervenciones musicales. Esto porque en la Basílica de la Merced utilizaban los nombres de las figuras que participaban en las funciones solemnes como elementos publicitarios. Esto lo demuestra un aviso transmitido por el diario *El Mercurio* y replicado en la revista *Música*:

¹¹¹⁸ ARACENA INFANTA, Aníbal. “Música religiosa. Recuerdos de un músico”, *Zig-Zag*. 26 de Marzo de 1932. p. 60.

¹¹¹⁹ SANDOVAL, Luis. *Reseña histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación. 1849 á 1911*. Santiago de Chile: Imprenta Gutenberg. 1911. p. III.

¹¹²⁰ SANTA CRUZ, Domingo. *Mi vida en la música... Op. cit.* p. 56.

¹¹²¹ *Zig-Zag Semanario Nacional*. VIII/376. 4 de Mayo de 1912.

En el templo de la Merced.- Como de costumbre en la misa de 11 y media, en el Templo de la Merced, ejecutará hoy un escogido programa de los mejores autores de música de órgano, tales como *Bach, Mendelsshon* [sic], *Haendel, Reimberger* [sic], *Delvincourt, Capocci* el mejor organista de Chile, maestro Aníbal Aracena Infanta. En el ofertorio cantará una hermosa Ave Maria la distinguida cantante, señora Carolina Cortés de Gallardo, acompañada de armónium y violín por el profesor Sr. Julio Z. Guerra.

La señora Gallardo es diplomada del Conservatorio Nacional, habiendo sido su maestro el mejor cantante que existió entre nosotros el famoso barítono señor Lorenzo Lalloni. Posee la señora Gallardo, la más perfecta escuela de canto y su actuación en épocas anteriores ha sido brillantísima. A petición de distinguidas familias ha accedido a cantar en la misa de 11 y media de la Merced, templo donde se tiene el mayor cuidado en que el arte vaya a la pareja con los sagrados oficios y donde se han ejecutado las más grandes obras de órgano, especialmente cantatas sagradas con ejecutantes de valer como el R. Padre Rojas y el barítono Manuel Martínez. Si el templo de la Merced se ve concurridísimo en la ya famosa misa de 11 y media, en esta ocasión se dieron cita la mayoría de los amantes del arte para oír nuevamente a la querida cantante y espléndida maestra y que hoy a satisfacción general ha decidido volver a la vida del arte y ejercerlo como maestra de canto. [...] ¹¹²².

Como se desprende del texto, la Basílica de la Merced de Santiago promocionaba a los ejecutantes de la música en el culto, así como el repertorio escogido, para que el público no perdiera ocasión de escucharlos. De este modo, la “famosa” misa de las once y media lo era más por la oportunidad que brindaba de escuchar buena música que por su fin propiamente religioso. Recordemos que esto había sido prohibido por el arzobispo Mariano Casanova, quien condenó los avisos en que se anunciara el nombre de los compositores o de los ejecutantes, así como la participación de cantantes femeninas o de orquesta. Su intención era impedir que se llamara la atención de los fieles por la descripción de la parte musical de las funciones sagradas ¹¹²³, pero como vimos en el capítulo anterior, la Basílica de la Merced fue ajena a estas indicaciones, quizás por el hecho de que su propio sacerdote, el padre Diego Rojas, gustara de organizar estas “celebraciones-concierto” en las que él mismo tomaba parte ¹¹²⁴.

Esto fue un punto clave en la diferencia entre los espacios en los que se movió el organista Aníbal Aracena Infanta. Por un lado, un templo en el que la interpretación musical era altamente valorada como medio para atraer mayor concurrencia de fieles,

¹¹²² “Crónica del mes de Abril”, *Música*, II/4, Abril de 1921. pp. 3-4.

¹¹²³ BE. Tomo XIV (1898-1900). p. 737. 7 de Septiembre de 1900.

¹¹²⁴ Basta recordar el testimonio del compositor Domingo Santa Cruz cuando señaló que en la Basílica de La Merced el sacerdote Diego Rojas gustaba interpretar obras de “arte pseudo-religioso”, recalcando que éste no disimulaba en su afán de lucimiento, privilegiando más al público que la honra de Dios. Ver SANTA CRUZ, Domingo. *Mi vida en la música... Op. cit.* p. 56.

La Merced, y por otra, una capilla de la que apenas había noticias de su participación, pero en la que se desempeñó por más de dos décadas, la Catedral Metropolitana, que, quizás por estar regida por el líder de la reforma de la música sacra en Chile, se mantuvo en la línea de lo propuesto por los papas y arzobispos, cultivando un bajo perfil.

Pues bien, de cierto modo la contratación de Aníbal Aracena Infanta como organista de la Catedral da cuenta que, a pesar de la falta de atención hacia las materias musicales por parte de los arzobispos Juan González Eyzaguirre y Crescente Errázuriz—y quizás producto de ella—, los canónigos no quisieron dejar este aspecto en manos de cualquier ejecutante, sino más bien, del mejor con que pudieran contar, aunque esto les significara pagar más. Por eso miraron de inmediato hacia el Conservatorio Nacional, creyendo que solamente allí podrían hallar la respuesta requerida. Lo curioso, tal como ya hemos hecho notar, es que no parecía importarles mucho la religiosidad del candidato, o su conocimiento en materia litúrgica, hecho que hubiera podido poner en peligro el orden en materia musical dentro de la catedral. Sin embargo, Aníbal Aracena Infanta llegó recomendado por el propio maestro de capilla Vicente Carrasco, quien seguramente conocía sus dotes como intérprete y también su profesionalismo, que aseguraba que aunque no fuese un hombre consagrado a la religión, respetaría los usos de la capilla a la que estaba sirviendo. En este sentido, Aracena demostró una gran capacidad de adaptación al cumplir dentro de los límites impuestos en cada lugar donde ejerció, pues mientras estuvo en la Catedral no dio lugar a comentarios que estuviesen fuera de lugar, en tanto su fama como organista religioso crecía con celeridad a unas escasas cuerdas, en la Basílica de La Merced.

La adquisición de un músico tan reputado como Aníbal Aracena Infanta puede entenderse también desde el ánimo por fortalecer a la capilla musical de la Catedral Metropolitana en una época en que se desarrollaron variadas celebraciones extraordinarias, hecho que había comenzado con anterioridad con la celebración del I Congreso Eucarístico Nacional. El I Congreso Eucarístico se había realizado por iniciativa del arzobispo Mariano Casanova en la semana del 20 al 27 de noviembre de 1904¹¹²⁵. La idea era que, organizados en comisiones diversas, los asistentes pudieran discutir temas relacionados a la liturgia y al culto, mientras en las Iglesias de la capital se mantendría expuesto el Sacramento, y se desarrollarían diversos oficios.

¹¹²⁵ BE. Tomo XVI (1904-1907). p. 182. 29 de Octubre de 1904.

Fue el propio arzobispo quien solicitó al cabildo que todos los actos que tuviesen lugar en la Iglesia Metropolitana con motivo de este congreso tuvieran todo el esplendor posible. Por la misma razón, los capitulares acordaron invertir mil pesos para aumentar la capilla de música e iluminar y adornar el interior del templo¹¹²⁶. Con ello, aunque no lo señalan explícitamente, se desprende que el boato de las celebraciones pasaba tanto por el ornato como por la corrección de la capilla musical. Esto recuerda bastante el pensamiento que inspiró al papa Benedicto XIV (1740-1758) en su encíclica *Annus qui hunc* del año 1749, dirigida a los obispos de los Estados Pontificios con ocasión de la preparación del Jubileo del año 1750, cuando solicitó que, entre otras cosas, las Iglesias de Roma se encontrasen en perfecto estado de limpieza y pulcritud, y que efectuasen la liturgia de manera decorosa y conveniente, enfocándose en este punto principalmente en el canto¹¹²⁷.

Pues bien, pronto se dieron cuenta que el presupuesto acordado era poco, debido a que Vicente Carrasco informó que solamente pagar a la capilla musical ascendía a la suma de quinientos noventa pesos, mientras que los adornos del interior de la Iglesia se llevarían quinientos pesos más. Ello llevó a aumentar el presupuesto general para el congreso en mil quinientos pesos. Además, se estipuló que lo mismo que iba a gastarse en música en esta ocasión, se dispusiera también para las fiestas de la Inmaculada Concepción, el 8 de diciembre¹¹²⁸. Las noticias referentes a los actos relacionados al Congreso Eucarístico dan cuenta que todo salió tal como esperaban los canónigos y el arzobispo. Como muestra, se nos ofrece una descripción del acto de apertura en la Catedral:

Desde luego llamó la atención de la concurrencia la magnífica música ejecutada por cinco coros, que estaban colocados en la tribuna del órgano, detrás del altar mayor, en el presbiterio, en el balcón de la cúpula y en las gradas del Presbiterio. La dirección general de estos coros, á cargo del señor Presbítero don Vicente Carrasco, fue irreprochable¹¹²⁹.

¹¹²⁶ ACSC. LAc. Vol. 17. 1903-1920. fs. 48-49. 4 de Noviembre de 1904.

¹¹²⁷ OTAÑO, Nemesio. *La música religiosa y la legislación eclesiástica. Principales documentos de la Santa Sede desde León IV (siglo IX) hasta nuestros días acerca de la música sagrada*. Barcelona: Musical Emporium. 1912. pp. 22-73.

¹¹²⁸ ACSC. LAc. Vol. 17. 1903-1920. f. 51. 11 de Noviembre de 1904.

¹¹²⁹ S/A. *Primer Congreso Eucarístico de Santiago de Chile convocado y presidido por el Ilmo. Y Rvdmo Señor Arzobispo Doctor Don Mariano Casanova*. Santiago de Chile: Imprenta y Encuadernación Chile. 1905. pp. 39-40.

Respecto a la clausura del congreso, celebrada en la Iglesia del Salvador de Santiago, se refiere que:

La música litúrgica se ejecutó según las reglas de Su Santidad Pío X.

Había tres magníficos coros, que se encontraban situados uno en el coro alto y los otros dos en las tribunas del centro del templo.

Los coros fueron dirigidos por el maestro de capilla del templo del Salvador, Don Ildefonso Olivos¹¹³⁰.

Como se observa, la ejecución musical fue un elemento importante dentro del contexto de las solemnidades. Desde el punto de vista de la Iglesia, ambos coros, tanto en la Catedral Metropolitana como en el templo del Salvador, actuaron de excelente manera, satisfaciendo las expectativas de los concurrentes, aunque no se señala qué repertorio ejecutaron. Por su parte, en el Salvador, se dice expresamente y como primera cuestión, que la música fue acorde a los requerimientos del papa Pío X, por tres coros que actuaron bajo la batuta del sacerdote Ildefonso Olivos.

Sin embargo, al parecer la actividad musical de la Catedral no siempre se matuvo apegada estrictamente a los reglamentos, como pudo apreciarse en otras ocasiones puntuales. Una de ellas fue la celebración del *Te Deum* por la independencia nacional el 18 de septiembre de 1910. No era una fiesta cualquiera, claro está, debido a que se celebraba el primer centenario de la República. Para la ocasión, el cabildo catedralicio quiso prepararse para estar a la altura de los acontecimientos, razón por la que ordenó:

Celebrar una misa de lo mas solemne que se pueda, con sermón el Dieciocho de Septiembre, invitando á ella á las autoridades; Poner gran orquesta y aumentar la capilla de canto para el Te-Deum del Dieciocho [...] ¹¹³¹.

La gran diferencia que había entre la organización de las solemnidades del I Congreso Eucarístico en 1904 y las del centenario patrio en 1910 era el liderazgo de la Iglesia Católica nacional. En las primeras estuvo la mirada atenta de Mariano Casanova, quien además prácticamente acababa de recibir la regulación sobre música sagrada del

¹¹³⁰ S/A. *Primer Congreso Eucarístico de Santiago de Chile convocado y presidido por el Ilmo. Y Rvdmo Señor Arzobispo Doctor Don Mariano Casanova*. Santiago de Chile: Imprenta y Encuadernación Chile. 1905. p. 98.

¹¹³¹ ACSC. LAc. Vol. 17. 1903-1920. f. 234. 12 de Agosto de 1910.

papa Pío X. En este sentido, el maestro Vicente Carrasco, así como también el mencionado maestro de la Iglesia del Salvador, Ildefonso Olivos, se desempeñaron como fieles servidores conduciendo su capilla de la mejor manera según los designios de la Iglesia. Seis años más tarde, Vicente Carrasco seguía al frente de la cantoría metropolitana, pero bajo el gobierno eclesiástico de Juan Ignacio González Eyzaguirre, cuyas prioridades habían cambiado desde la liturgia y la música, a otros temas –no menos importantes, por cierto- como la cuestión social. Por esto, no resulta tan extraño comprender que los capitulares decidieran celebrar el centenario con una misa solemne a toda orquesta, aunque esto fuera contra las recomendaciones muchas veces dadas en la Iglesia Católica Chilena, y que Vicente Carrasco como maestro de capilla –y a pesar de ser reconocido como el líder del movimiento de reforma de la música sacra en Chile- no tuviera voz para opinar respecto de esta decisión.

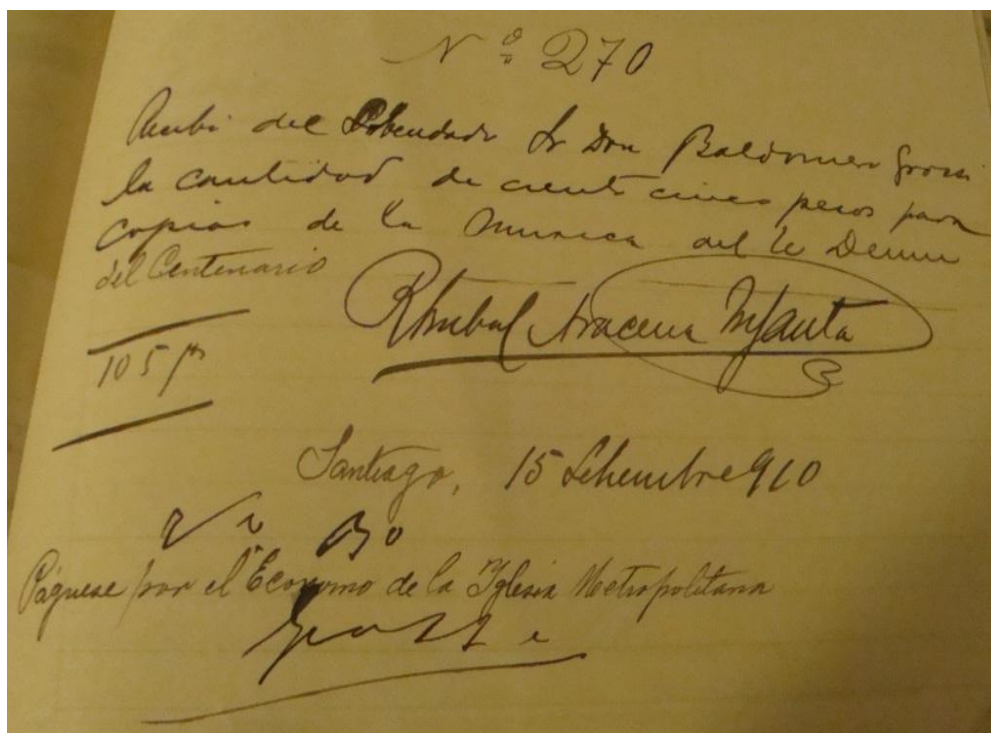
El Cabildo Metropolitano no escatimó en gastos. Para ello, destinó ciento cincuenta pesos para aumentar las voces de cantores de la capilla de música para la misa solemne que se cantaría el día 18 de Septiembre¹¹³², y gastó otros ciento cinco pesos para pagar las copias de música del *Te Deum*, encargadas al maestro Aníbal Aracena Infanta, como se aprecia en la Ilustración 26.

Curiosamente, no hay señales respecto a que la decisión por la que la misa solemne fue acompañada por orquesta hubiera sido mayormente discutida. Algunos años más tarde, la fiesta por la celebración de la independencia sí motivó un cuestionamiento del cabildo en relación a la música. Esto por el hecho de haber cantado el *Himno Nacional de Chile* dentro de la Catedral después del *Te Deum* del dieciocho de septiembre. Lo que inquietaba a algunos canónigos era saber si este acto iba en contra de las disposiciones de la Iglesia. Para otros, al no existir un reglamento explícito no cabía espacio para el error, considerando también que se cantó al final de la celebración, por lo que también podía considerarse como una parte de la acción de gracias que habían elevado. Sin embargo, estas explicaciones no fueron satisfactorias para todos¹¹³³.

¹¹³² ACSC. LAc. Vol. 17. 1903-1920. f. 235. 2 de Septiembre de 1910.

¹¹³³ ACSC. LAc. Vol. 17. 1903-1920. f. 344. 2 de Octubre de 1914.

Ilustración 26 Comprobante de pago por copias de música a Aníbal Aracena Infanta¹¹³⁴



Una nueva inquietud surgió ese mismo año a raíz de la celebración de la fiesta en honor a Santa Cecilia. De hecho, uno de los canónigos solicitó realizar un cabildo extraordinario por parecerle que esta celebración se había desarrollado en los últimos años de una manera “abiertamente contraria a las disposiciones litúrgicas”. Esto debido “al canto de las mujeres y la manera de ejecutarlo, los instrumentos que usan, y los trajes que visten”, pues “hacen creer que uno se encuentra en un teatro y no en una iglesia”¹¹³⁵.

El problema estaba en que la celebración era organizada por estamentos ajenos a la Catedral, que incorporaban un coro que incluía la participación de mujeres y una orquesta. Por esta razón este canónigo, que pensaba que “la Catedral que tiene una capilla de cantores competentes, y que debe dar a las demás iglesias ejemplo en el cumplimiento de las disposiciones pontificias y diocesanas, no puede permitir por mas tiempo la celebración de esa fiesta”¹¹³⁶, perseguía que dicha fiesta no volviera a celebrarse en la catedral, apoyando su argumento en el edicto de 1873 del arzobispo Rafael Valdivieso, relativo a la prohibición del canto de las mujeres en el templo. Lo

¹¹³⁴ ACSC. Libro de Cuentas y Comprobantes. Nº270. 15 de Septiembre de 1910.

¹¹³⁵ ACSC. LAc. Vol. 17. 1903-1920. f. 355. 15 de Diciembre de 1914.

¹¹³⁶ ACSC. LAc. Vol. 17. 1903-1920. f. 355. 15 de Diciembre de 1914.

interesante es que otro de los capitulares rebatió la ofensiva basándose en el artículo publicado en la *Revista Católica* –al que nos hemos referido anteriormente- en que se comentaba el Motu Proprio de Pío X señalando que las mujeres sí podían cantar en la Iglesia siempre que no fuera desde el coro alto. Esto, sin embargo, no aplacó el ímpetu del sacerdote solicitante, pues a su juicio dicha fiesta como se había organizado hasta entonces era más bien una “profanación del templo”. La indicación de no realizar más dicha celebración en la catedral fue finalmente aprobada por unanimidad¹¹³⁷.

Una situación similar ocurrió en agosto de 1922, durante los últimos meses de vida de Vicente Carrasco. En aquella oportunidad, y con motivo de la celebración del II Congreso Eucarístico, uno de los prebendados hizo notar al cabildo que estaba programada una misa cantada por un numeroso coro mixto acompañado de gran orquesta. Los inconvenientes que él alegaba eran dos: el primero, que las damas habían estado asistiendo a los ensayos dentro del templo vistiendo sombrero, lo que era considerado un “atropello a la autoridad eclesiástica”. El segundo, era el uso de la orquesta, pues el sacerdote defendía que

[...] hay una tradición secular que respetar, y que nos recuerda que jamás se ha oído la orquesta en la iglesia Catedral. Siempre se ejecutan las fiestas religiosas con acompañamiento del órgano magnífico que ésta iglesia posee y la mayor solemnidad de una fiesta se da a conocer aumentando el numero de los cantores; pero nunca con instrumentos de cuerda. Se han rechazado las grandes misas de la fiesta de Sta. Cecilia porque son con orquesta y asimismo otras solemnidades religiosas. Sin embargo, ahora se concede, y no se sabe todavía por quien, el uso de la Catedral para extrenar [sic] la pieza musical de una señorita que pudo haberla exhibido con mejor provecho y mayor respeto en un salón o en un teatro¹¹³⁸.

Dicho sacerdote consideraba que la función anunciada contrariaba “los preceptos de la sagrada liturgia, los reglamentos vigentes sobre música religiosa en los templos y todavía sin la venia del Cabildo Eclesiástico”. Es posible que la razón mayor de la molestia del presbítero fuera la presencia femenina en el coro, probablemente agravada por el hecho de que la compositora fuese también una mujer, por sobre el detalle que implicó que las cantantes no hubieran tenido la delicadeza de quitarse el sombrero dentro del templo. Pero también tuvo consideraciones estéticas, para las que se sirvió señalar que “jamás se ha oído la orquesta en la Iglesia Catedral”. Claramente esto es una

¹¹³⁷ ACSC. LAc. Vol. 17. 1903-1920. f. 356. 15 de Diciembre de 1914.

¹¹³⁸ ACSC. LAc. Vol. 18. 1920-1953. fs. 50-51. 29 de Agosto de 1922.

exageración en la que él mismo se contradice, pues señala conocer que se han rechazado otras festividades por considerar el uso de la orquesta, como la de Santa Cecilia.

Pero merece destacarse que evidentemente no todos los capitulares pensaban de la misma forma. Uno de ellos, quien además era el encargado de la comisión del Congreso, señaló a sus compañeros haber vigilado los ensayos de la misa, dando cuenta que todo había marchado con normalidad. El tema de los sombreros no le pareció una falta debido a que a esa hora no se celebraba ninguna función y la iglesia estaba cerrada. Pero lo que resulta más llamativo de su opinión es en lo que respecta al tema musical:

No es prohibido usar instrumentos de orquesta en los templos, ni especialmente en la Catedral. En el presente caso además, la base de la parte musical es el armónium, y los demás instrumentos son solamente de cuerda, y no hay bulliciosos de viento y redoblante, etc.

La Comisión del Congreso hizo examinar la composición musical, y el crítico competente P. D. Clovis Montero la aprobó como perfectamente religiosa. Como los que han de cantar son ciento cuarenta personas, y estarán en el cuerpo de la iglesia, y no en el coro, no se oponen a ello los decretos sobre canto religioso. En esta ocasión tan solemne y extraordinaria, es hermoso que tomen parte activa un gran número de personas de la alta sociedad, que lo hacen nó por vanidad ni ostentación sino con espíritu de piedad y devoción a Jesucristo Sacramentado. El Ylmo. y Rmo. Sr. Arzobispo ha aprobado el proyecto tal como se va a ejecutar. Esta concedido el templo para las fiestas del Congreso, y los pormenores de éstas están encargados a una Comisión especial que cuidará se cumplan todos los preceptos de la Sagrada Liturgia.

Las palabras de este sacerdote pueden parecer erróneas en cuanto a la prohibición de la orquesta en el templo, especialmente en la Catedral Metropolitana, pues dejan de lado que fue el propio arzobispo Rafael Valdivieso quien reemplazó la orquesta por un órgano en 1850. Sin embargo, las principales regulaciones posteriores, entre ellas la del mismo arzobispo en su edicto de 1873, no condenaron directamente el uso de la orquesta. Valdivieso, en su texto, aconsejó utilizar los instrumentos que fuesen menos profanos, exceptuando los “mui agudos y chilladores”, poniendo como ejemplo a la Iglesia Metropolitana en el uso exclusivo que hacía del órgano¹¹³⁹. De la misma manera, en la pastoral de 1885 los obispos de Chile refrendaron la idea del uso exclusivo de este instrumento, excluyendo los instrumentos “demasiado ruidosos”, aunque sin referir directamente a la orquesta¹¹⁴⁰. El código jurídico para la música sagrada dado por el papa Pío X en 1903 tampoco sancionó el uso de la orquesta,

¹¹³⁹ BE. Tomo V (1869-1874). 1875. pp. 1209-1210.

¹¹⁴⁰ BE. Tomo IX (1883-1887). 1887. p. 755.

señalando más bien que era posible admitir otros instrumentos que no fueran el órgano “en algún caso particular, en los términos debidos y con los debidos miramientos”, y con la licencia especial del ordinario¹¹⁴¹. Por tanto, y aunque se tratara de una misa solemne, el sacerdote tenía razón. Si la obra había sido aprobada por un ente calificador, y el arzobispo había dado su visto bueno, no había problema alguno en la realización de esta función tal y como estaba planificada.

Pero hemos mencionado también que quizás otra de las razones de la molestia del capitular se hubiera fundado en el hecho de que la compositora fuera una mujer. Se trata de Marta Canales Pizarro (1895-1986), quien además de compositora fue violinista y directora de coros. Marta Canales provenía de una casa en que la música tenía un lugar preponderante y donde cada cierto tiempo se organizaban tertulias musicales que eran frecuentadas por maestros insignes, tales como Arthur Rubinstein o Claudio Arrau. Del mismo modo, otra de sus actividades era interpretar obras vocales de Palestrina, Victoria y Bach junto a quienes conformarían posteriormente la “Sociedad Bach”. La musicóloga Raquel Bustos destaca que “su formación integral y su personalidad fueron moldeadas por la permanente observancia de la fe cristiana”, razón por la que no es extraño que de sus cuarenta y tres obras catalogadas, veinticuatro correspondiesen al género religioso¹¹⁴². En 1922 fue la primera presidenta de la Sociedad Coral Santa Cecilia¹¹⁴³ que, según las palabras de Vicente Salas Viú, fue la mayor contribución resultante de las reuniones musicales en su hogar, debido al esfuerzo realizado por dar a conocer a los polifonistas clásicos entre los aficionados. Añade el cronista:

Cuando en Chile eran una rareza los conciertos de música a capella; cuando en las propias iglesias la postración de la música religiosa era tal como para que Perosi usurpara el lugar que debió ser siempre indisputable para Victoria y Palestrina, la obra de la Sociedad Santa Cecilia tiene mucho de precursora de lo alcanzado después en estos aspectos. En contraste con el menosprecio con que eran tomadas las nuevas inquietudes por las autoridades del Conservatorio, los miembros de la Sociedad Santa Cecilia se perfeccionaban en la técnica de un canto, a solo o en conjunto, que no era simplemente el de los ariosos italianos ni el de las romanzas escritas conforme a los mismos postulados. Marta Canales, directora del coro, autora unas veces y adaptadora muchas otras de las composiciones de cámara y para voces que se dieron a conocer en

¹¹⁴¹ BE. Tomo XV (1901-1903). 1906. p. 849.

¹¹⁴² BUSTOS, Raquel. “Canales Pizarro, Marta”, *DMEH*. (Emilio Casares, Dir.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Vol. 2, 1999. p. 1007.

¹¹⁴³ “Sociedad Coral Santa Cecilia”, *Música*, III/4, Abril de 1922. p. 3.

su casa, alimentó la llama de la emoción musical en un grupo que, aún después de disperso, actuó como levadura de los acontecimientos que maduraron más tarde¹¹⁴⁴.

El historiador Eugenio Pereira Salas describió a Marta Canales como poseedora de una “gran nobleza mística”, catapultándola como quien inició la revalorización de la polifonía dentro de la tertulia familiar, hecho que influiría enormemente en el devenir musical del país¹¹⁴⁵. Marta Canales no era una compositora distante a la Iglesia Católica, pues desde pequeña se educó en un contexto de religiosidad. Para ella, por tanto, el cultivo de la música sacra fue una consecuencia natural. Según sus propias palabras, citadas por Bustos, “tenía lo religioso metido en el alma”. Era devota de Santa Teresa, y fue nombrada hermana de la confraternidad del Monasterio de Carmelitas Descalzas de los Andes (Chile) en 1975. Del mismo modo, fue una compositora reconocida, que recibió el Gran Premio en la Exposición Ibero-Americana de Sevilla entre 1929 y 1930¹¹⁴⁶.

Por lo demás, Marta Canales tenía experiencia en la composición de misas. El 25 de diciembre de 1921 se había ejecutado su *Misa de Navidad* en la iglesia de las Agustinas de Santiago. Ésta, realizada para coros y orquesta, fue dirigida por el maestro Armando Carvajal y contó con la participación en las filas de cuerdas del connotado compositor chileno Alfonso Leng¹¹⁴⁷.

Con una trayectoria que la avalaba como compositora y como persona cercana a la Iglesia Católica, Marta Canales no compondría una obra que se alejara de los preceptos de una institución que apreciaba. Esto lo confirma el visto bueno otorgado por el perito que revisó su composición, presbítero Clovis Montero, antes de su ejecución en la Catedral. Por lo demás, según se desprende de las palabras de Bustos, Marta Canales tenía en común con los maestros de capilla y compositores sacros consagrados el que su

¹¹⁴⁴ SALAS VIU, Vicente. *La creación musical en Chile 1900-1951*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile. [1951?]. p. 34.

¹¹⁴⁵ PEREIRA SALAS, Eugenio. “La música chilena en los primeros cincuenta años del siglo XX”, *RMCh*, VI/40. 1950. pp. 65, 68. En el seno de la tertulia de la familia Canales Pizarro se gestó uno de los grupos más influyentes para la música chilena del siglo XX: la *Sociedad Bach*, que encabezada por el compositor Domingo Santa Cruz efectuó acciones tales como la organización de la Orquesta Sinfónica de Chile en 1926, la reforma del Conservatorio Nacional de música en 1928, la creación de la Facultad de Bellas Artes en la Universidad de Chile en 1929, y el establecimiento del Instituto de Extensión Musical en 1940.

¹¹⁴⁶ BUSTOS, Raquel. “Marta Canales Pizarro (1985-)”, *RMCh*, XXXVI/157. 1982. p. 42.

¹¹⁴⁷ “Crónica de Diciembre”, *Música*, II/12, Diciembre de 1921. pp. 5-6.

trabajo y obras fueron puestos al servicio de sus actividades específicas, por lo que no se esperaba una trascendencia posterior, ni mantener las piezas vigentes en el tiempo¹¹⁴⁸.

La *Misa Eucarística* que Marta Canales compuso para esta ocasión estaba escrita para coro a seis voces, solista y orquesta. Esta última debía formarse de cuerdas, tres arpas y órgano¹¹⁴⁹, por lo que en su estructura instrumental tampoco se alejaba de los preceptos católicos. El organista de la Catedral, Aníbal Aracena Infanta, dedicó elogiosas palabras a esta pieza por medio de su revista *Música*, augurándole el mayor de los éxitos¹¹⁵⁰.

Las noticias que recogemos sobre su estreno fueron entregadas por un testigo que criticó fuertemente la manera que el clero tuvo de abordar el Congreso Eucarístico en general. Bajo el seudónimo de “Diógenes”, el cronista destacó en su alegato que sus organizadores tenían conocimientos sobre “psicología de las multitudes”, debido a que “al populacho no le importa que el espectáculo tenga uno u otro nombre, ni le interesa que su esencia espiritual repulse con cualquiera de sus convicciones. Sólo puede preocuparle el que vaya a agrandar sus sentidos básicos e ineducados”. Por ello, lo que la Iglesia había ofrecido eran “festones y guirnalda de flores y profusas iluminaciones”, todo acompañado de “una música escogida y novedosa y grandes masas corales se dirigían a su oído”. Esto pareció no molestar del todo al cronista, o al menos no tanto como lo que critica a continuación:

Y en plena Catedral también, después del desfile con que se dio fin a la larga serie de manifestaciones, la multitud, siguiendo la inspiración de la clerecía dominante entonó espontáneamente la Canción Nacional, haciendo temblar con sus acordes las bóvedas de la “Casa de Dios”. De mostruosidad en mostruosidad marchó el tal Congreso; un día se aseguraba como posible dentro de la doctrina cristiana la felicidad en la tierra, y en otro, en fin, se unían en un lazo de salvaje hibridismo el símbolo de una patria nacional con el espíritu todo de las manifestaciones de una religión que -desde sus más remotos orígenes-no reconoce fronteras¹¹⁵¹.

Aunque hubo muchos asuntos que disgustaron a “Diógenes”, lo cierto es que él nos deja saber que las cosas se desarrollaron tal como estaban planificadas. Hubo

¹¹⁴⁸ BUSTOS, Raquel. *La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno*. Santiago de Chile: Ediciones UC. 2012. p. 93.

¹¹⁴⁹ BUSTOS, Raquel. “Marta Canales Pizarro...”, *Op. cit.* p. 46. Bustos ofrece un análisis de esta obra entre las páginas 46 y 50.

¹¹⁵⁰ “Señorita Marta Canales Pizarro”, *Música*, III/4, Abril de 1922. pp. 1-3.

¹¹⁵¹ DIÓGENES. “Sobre el segundo Congreso Eucarístico Nacional”, *Claridad*, II 2/70. 1922. Disponible en: <<http://www.claridad.uchile.cl/index.php/CLR/article/view/9942/9992>>. Fecha de acceso: 28 ene. 2015.

muchos adornos, flores, luces, y una gran masa coral que entonó una obra “atrayente y novedosa”, lo que en este contexto podría ser comprendido como un halago para la obra y la ejecución de Marta Canales Pizarro. Es sintomático que lo que más molestara al relator hubiera sido que la gente entonara el *Himno Nacional*, pues lo entendió como una forma simbólica de expresar la relación entre la Iglesia y el Estado. Evidentemente, el autor hablaba desde una posición ajena a la Iglesia, pues desde dentro, este hecho le habría generado dudas en cuanto a si era lícito hacerlo según los parámetros establecidos para la música en la liturgia.

Dentro de este contexto, el maestro Vicente Carrasco al parecer no veía mal vincular la creación musical sacra con los compositores relacionados a los círculos artísticos más propios de la sociedad civil. De hecho, Domingo Santa Cruz relata que en el año 1919, con motivo de la bendición de un nuevo templo en la ciudad de Santiago, de San Alfonso, sede de los Padres Redentoristas, éstos encargaron la música de la ocasión a Vicente Carrasco. Y Carrasco, por su parte, le pidió a Santa Cruz que la compusiera. El resultado fue un *Te Deum* para coro mixto con voces infantiles, solistas varones, órgano y conjunto de cuerdas¹¹⁵². Como puede apreciarse a simple vista, todo absolutamente conforme a los preceptos, pues no había voces femeninas consideradas dentro del grupo ni tampoco instrumentos demasiado ruidosos, siendo el órgano la base de todo el conjunto. Esto lo tenía muy claro el compositor, quien rememora haber considerado que “debía ajustarse al uso litúrgico, esto es ser unida en un todo, excluir la frase inicial que cantaba el oficiante y no repetir textos. Además, los cantantes serían varones”¹¹⁵³. El estreno, según el propio autor, contó con la participación del coro de la Sociedad Bach, los niños de la capilla catedralicia preparados por el maestro Carrasco, y “algunos solistas a sueldo de la Catedral”, a quienes, junto al conjunto de cuerdas, se les pagó sus respectivos honorarios. También colaboraron el organista Aníbal Aracena Infanta y el padre Diego Rojas, de la Basílica de La Merced, quienes no cobraron¹¹⁵⁴.

Como hemos visto, en los primeros años del siglo XX la capilla musical de la Catedral Metropolitana “reabrió” sus puertas a los músicos provenientes de la sociedad civil. Esto se basó en un principio en el deseo de los canónigos por contar con los mejores artistas que hubiese en el país, razón por la que acudieron al Conservatorio Nacional de Música para atraer a Enrique Soro, contratando a otro profesor del

¹¹⁵² SANTA CRUZ, Domingo. *Mi vida en la música... Op. cit.* p. 62.

¹¹⁵³ *Ibidem.* p. 63.

¹¹⁵⁴ *Ibidem.* pp. 64-65.

establecimiento, Aníbal Aracena Infanta. En cuanto al repertorio se dio una cuestión similar al parecer, pues ante un gran evento como fue la organización del II Congreso Eucarístico Nacional en 1922, los capitulares encargaron una misa a una de las compositoras más prometedoras que había en Santiago en ese momento, Marta Canales Pizarro, quien además de su talento para la interpretación, dirección y composición musical hacía gala de una profunda piedad y devoción cristiana. Su inclusión como compositora de la *Misa Eucarística* da cuenta de una diferencia radical entre el I Congreso Eucarístico Nacional, de 1904, y el II, de 1922, pues mientras en el primero destacó el buen rendimiento de los coros y la rigurosidad de los directores, en el segundo la música causó controversia dentro del propio cabildo, dejando la impresión en los auditores de ser una música atractiva y novedosa.

También destaca el hecho de que Vicente Carrasco, a pesar de ser también compositor, no hubiese aceptado la propuesta de componer una música cuando se lo pidieron, traspasando la responsabilidad a su amigo Domingo Santa Cruz. Estos interesantes vínculos con artistas de la sociedad santiaguina –novedosos después de décadas- hacen surgir la interrogante respecto al repertorio del que se sirvió el maestro Vicente Carrasco durante su magisterio, aspecto que veremos a continuación.

5. 2. 3. El repertorio en la Catedral Metropolitana

Las noticias sobre el repertorio utilizado en esta época dan cuenta de varias particularidades. Una de ellas, la obstinada persistencia de las obras de los compositores italianos introducidos años ha por el maestro Manuel Arrieta: Archimede Staffolini, y Setimio Bataglia. Prueba de ello es una carta enviada por el arzobispo Mariano Casanova al maestro Vicente Carrasco en abril de 1904, en que lo felicita por la música ejecutada durante la Semana Santa. Su contenido, como de costumbre con las palabras de Casanova, es de gran interés:

He sabido con gusto que la numerosa concurrencia que asistió á las funciones de la Semana Santa en nuestra Catedral, ha quedado complacida por la buena ejecución de la música sagrada, debido en buena parte al celo y entusiasmo de Ud. Reciba por ello mis parabienes y agradecimientos. Bajo su dirección y con la competente cooperación de los miembros de la capilla de cantores, parecían nuevas las excelentes composiciones musicales de Stafolini, Clementi y Bataglia.

Que siquiera en la Metropolitana puedan los fieles gozar de las celestes melodías de la música religiosa, viéndose libres de las reminiscencias ó plagios teatrales, tan frecuentes en algunas iglesias y que, en vez de ser alabanzas al Señor, son verdaderas blasfemias musicales.

Sabe Ud. que ha pasado el tiempo de las contemplaciones y que estamos obligados á obedecer lo recientemente mandado y enérgicamente recomendado por el Santo Padre reinante, poniendo mano de fierro sobre los profanadores de la Casa del Señor, cueste lo que cueste, como lo ha dicho en su carta al Emmo. Cardenal Vicario. Por nuestra parte, así lo haremos con la cooperación de la Junta nombrada con este objeto y que Ud. preside.

Como pequeña manifestación de mi gratitud por sus servicios, le envió el roquete que usé en Roma en el Concilio Americano, para que Ud. lo lleve en el desempeño de su puesto de maestro de capilla¹¹⁵⁵.

Mariano Casanova se manifestó complacido por el buen nivel exhibido por la capilla musical durante la Semana Santa gracias a la certera dirección de Carrasco. Reconoce en su carta que el repertorio presentado es antiguo, en cuanto a que se había tocado seguramente muchas veces en la Catedral, pero destaca que gracias al buen desempeño de la capilla, las obras de los maestros italianos “parecían nuevas”. Esta carta parece comprobar las buenas relaciones existentes entre ambos, arzobispo y maestro de capilla, en cuanto a que Carrasco en su primer año de servicio había demostrado comprender perfectamente cómo llevar adelante la actividad musical de la Catedral conforme a los preceptos de la Iglesia, dejándolo de manifiesto en su primera semana mayor en la Catedral. Por esto no es extraño que, una vez que Casanova falleció y asumiera Juan Ignacio González Eyzaguirre, Vicente Carrasco se hiciera cargo de los asuntos musicales desde su lugar como maestro de capilla y presidente de la Comisión Diocesana para la Música Sagrada.

Otro interesante testimonio sobre la persistencia del repertorio de los compositores italianos en la Catedral Metropolitana es del compositor Domingo Santa Cruz, que recuerda que:

[En las funciones de Semana Santa] Sólo había que lamentar la imposición forzada del feísimo *Miserere* de un tal Bataglia, que ciertamente no batallaba sino en favor de las peores contaminaciones operísticas del siglo pasado; lo imponía la voluntad del Cabildo Metropolitano al cual, aún cuando fuese sacrilegamente, gustaban los valeses¹¹⁵⁶.

¹¹⁵⁵ RC. III/66. p. 376. 16 de Abril de 1904.

¹¹⁵⁶ SANTA CRUZ, Domingo. *Mi vida en la música...* Op. cit. p. 55.

Domingo Santa Cruz ubica estos recuerdos en su juventud, muy cerca de la fundación de la Sociedad Bach, acontecida en 1917. Por ello, sabemos que este repertorio se mantenía todavía en torno a estos años. Lo que resulta curioso es que Santa Cruz pareciera querer expurgar a Carrasco de la responsabilidad que le cabía en el hecho de seguir tocando esta música, dejando toda “la culpa” al -mal- gusto del cabildo eclesiástico. También resulta interesante la resemantización de la que estas obras fueron objeto a lo largo de los años, puesto que cuando Manuel Arrieta las adquirió para la Catedral en la década de 1880 éstas simbolizaban el repertorio permitido y eran lo mejor con que se podía contar. Unas décadas después, sin embargo, una de aquellas piezas, el *Miserere* de Bataglia, causaba un efecto intolerable en los oídos de un auditor informado, Santa Cruz, que consideró que, aparte de ser estéticamente deslucida, estaba contaminada con reminiscencias operísticas.

Además de estas obras, el propio Domingo Santa Cruz da cuenta de otros estilos presentes en la música catedralicia:

Las ceremonias a que, con Carlos Humeres asistíamos puntual y religiosamente, procurando entender los textos latinos, nos conmovieron a fondo. No perdimos una sola de las largas salmodias, más rezongadas que cantadas por los viejos canónigos, a la espera de los responsorios bellísimos que iban apareciendo, de los improperios y de la magnífica oración del Profeta Jeremías del Sábado Santo. El órgano enmudecía y coros a voces solas de hombres cantaban repertorio que Vicente Carrasco elegía con acertado criterio. Así escuchamos por vez primera música de Palestrina y de Victoria. Las Pasiones litúrgicas, eran con los interludios de estos grandes autores. Y naturalmente, tomaban un significado magnífico¹¹⁵⁷.

Gracias a su testimonio sabemos que también sonaron en la Catedral Metropolitana las obras de los polifonistas más importantes del siglo XVI, cuya música era la que la Iglesia Católica recomendaba con mayor frecuencia para solemnizar los cultos, especialmente la de Palestrina.

Otra oportunidad que tuvo Vicente Carrasco para exponer su criterio al escoger repertorio fue con ocasión de la misa oficiada por el fallecimiento del arzobispo Mariano Casanova en 1908. La crónica recoge que la capilla de cantores entonó “la gran misa de réquiem del abate Perosi”¹¹⁵⁸. Aunque se trataba de un compositor actual para el momento, Vicente Carrasco no erró en su elección puesto que Lorenzo Perosi (1872-1956) representaba una nueva línea de creación de música sacra conforme a las

¹¹⁵⁷ *Ibíd.*

¹¹⁵⁸ *RC*. VII/165. p. 729. 6 de Junio de 1908.

prescripciones litúrgicas. Su formación dice mucho, pues antes de asistir a los conservatorios de Roma y Milán, Perosi acudió a la Escuela de Música Sacra de Ratisbona, en Alemania del Sur, para estudiar con Franz Xaver Haberl, fundador de esta escuela y participante del movimiento cecilianista. Tras culminar su formación, Perosi acompañó al cardenal Giuseppe Sarto en Venecia como maestro de capilla, y cuando Sarto fue entronizado papa en 1903, como Pío X, fue nombrado director musical de la Capilla Sixtina¹¹⁵⁹. Todas estas credenciales dan cuenta que su música debía conducirse por los cauces adecuados, pues debía complacer en primer lugar al papa Pío X, responsable del código jurídico para la música sacrada, mejor conocido como *Motu Proprio Tra le Sollecitudine*.

El interés demostrado por Vicente Carrasco por atenerse a la normativa vigente fue apoyado por el cabildo eclesiástico, que en variadas oportunidades discutió la necesidad de mejorar el archivo de música o acrecentarlo, por medio del encargo de música a Europa. Sin ir más lejos, a los pocos meses de haber asumido como maestro de capilla se pagó a Vicente Carrasco la copia de algunas misas que se le habían encargado con el objeto de aumentar el archivo de música de la Catedral¹¹⁶⁰.

Otras veces esto fue iniciativa del propio maestro de capilla. Por ejemplo, en mayo de 1904 Carrasco pidió autorización al cabildo para mejorar el archivo musical y encargar música a Europa. Los canónigos consintieron, puntualizando el requerimiento de música gregoriana tradicional “en conformidad a lo dispuesto por S. Santidad”. También consideraron la adquisición de música religiosa figurada para aumentar el repertorio que consideraban “muy pobre”, y música de órgano, invirtiendo hasta quinientos pesos. Otra medida a corto plazo fue comprar quince ejemplares del *Kiriale* en el Seminario de Santiago y otros quince libros del tratado de solfeo de Eslava “para el estudio del canto gregoriano y figurado”¹¹⁶¹.

Algunos años más tarde, con motivo de otro encargo de música a Europa, el cabildo decidió adquirir para la Catedral un gradual y todos los libros de canto necesarios para el coro “conformes a las últimas disposiciones de S. Santidad”, y en un número de ejemplares suficiente¹¹⁶². Tan sólo un año después, se decidió una nueva

¹¹⁵⁹ WATERHOUSE, John C. G. “Perosi, Lorenzo”, *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 3 Feb. 2015. <<http://www.oxfordmusiconline.com.myaccess.library.utoronto.ca/subscriber/article/grove/music/21357>>

¹¹⁶⁰ ACSC. LAc. Vol. 16. 1894-1903. f. 553. 5 de Junio de 1903.

¹¹⁶¹ ACSC. LAc. Vol. 17. 1903-1920. fs. 36-37. 20 de Mayo de 1904.

¹¹⁶² ACSC. LAc. Vol. 17. 1903-1920. f. 282. 25 de Junio de 1909.

compra de música por un valor de hasta doscientos cincuenta pesos, recordando “que el canto que se ejecute en adelante sea en todo conforme con las disposiciones de S. Santidad”¹¹⁶³. En tanto, en 1922, a propósito del viaje de uno de los capitulares a Europa, se pidió conseguir misas cantadas y graduales, sin olvidar agregar que todo debía estar conforme a las últimas disposiciones sobre música sagrada¹¹⁶⁴.

Todos tuvieron en común el requerimiento de ser música acorde a los preceptos. Esto se puede entender en el hecho que tanto el cabildo como el maestro de capilla estaban totalmente cohesionados trabajando por el objetivo de conducir la música por los caminos marcados por la Santa Sede, y porque tal como sucediera en épocas pasadas, fuera difícil seguir la normativa, teniendo que reiterar el propósito una y otra vez. Estos no fueron los únicos encargos de que tenemos noticia en este período, pues hubo varios cuyo contenido se conserva con mayor detalle y que nos llevan a conocer el tipo de repertorio que se adquiriría por entonces. Uno de ellos correspondió al hecho a Europa por intermedio del sacerdote Agustín Wunderle S. S. S. cuyo detalle fue:

Tabla 13 Repertorio encargado a Europa en 1911¹¹⁶⁵

1	Griesbacher	Op. 11 Missa in hon. Sanctae Caeciliae	\$7.85
2	Koenen	Op. 16 Missa á 3 voc.	\$7.10
2	Meurer	Op. 8 Missa in hon. R. M. V.	\$7.95
2	“	Op. 32 Missa Nominis Tera	\$7.15
2	“	Op. 43 in hon. St. Andrae	\$6.90
2	Piel	Op. 67 Missa Alma Red.ris Mater	\$6.25
2	“	Op. 68 Missa Ave Regina Caelorum	\$6.70
2	Willberger	Op. 16 Missa Jesu bone Pastor	\$6.90
2	“	Op. 74 Missa in hon. Michaëlis Arch.i	\$8.30
2	Goller	Op. 14 Missa in hon. S. Laurentia	\$6.70
2	“	Op. 25 C. Missa in hon. R. M. V.	\$9.40
2	Haller	Op. 13 ^a Missa se[n]ta	\$5.50
2	“	Op. 62(c) Missa in hon. S. Antonii	\$6.30
2	Koenen	Op. 43 Missa in hon. S. Ursulae	\$6.30

¹¹⁶³ ACSC. LAc. Vol. 17. 1903-1920. f. 227. 15 de Abril de 1910.

¹¹⁶⁴ ACSC. LAc. Vol. 18. 1920-1953. f. 38. 4 de enero de 1922.

¹¹⁶⁵ ACSC. Libro de Cuentas y Comprobantes. N°257. 7 de Septiembre de 1911.

2	Mitterer	Op. 71B Missa in hon. San Ygnatii M.	6.90
2	“	Op. 79 Missa de [La] Virginitas	\$5.70
2	“	Op. 123 Missa in hon. S. Gregorii Magni	\$7.85
2	Haller	Op. 42 Te deum Laudamus	\$5.90
2	Singenberger	Missa in H. S. Joannus B	4.80
			\$130.45

En tanto, ese mismo mes y con escasos cuatro días de diferencia, el presbítero Pedro Valencia Courbis recibió el pago de otro encargo de música. El detalle del documento es el siguiente:

Tabla 14 Lista de música adquirida por Pedro Valencia Courbis en 1911¹¹⁶⁶

He recibido del Sr. Pbo. D. Vicente Carrasco, la cantidad de ciento treinta y dos pesos, cuarenta centavos (\$132,40) para pagar la música encargada á Europa para el servicio de la Catedral, y que á continuación se indican:			
2 ejempl	Griesbacher	Cantuar[...] á 12 c/u	24
1	Id.	Op. 2 Misa de N. S. de Lourdes	2,60
2	Id.	Op. 159 Requiem á 3.40 c/u	6.80
2	Id.	Op. 116 Te Deum 3.80 c/u	7.60
2	Id.	Op. 113 Misa Stella Mat. 3.40	6.80
2	Haller	Op. 89 Cantus Euch.	2.60
1	Id.	Misa 6ª 2.20	2.20
2	Id.	Misa de los Santos Ángeles 3.30	6.60
2	Mitterer	Op. 106 Praeconium Evel. 6.20	12.40
2	Id.	Op. 107 Sequentiae festivae 6.60	13.20
2	Sthele	Misa 5	10
2	Betjens	Op. 139 3.25	6.50
1	Haberl.	Ofertorio Tomos II y III	28.50
			Total \$132.40
Pedro Valencia Courbis			

¹¹⁶⁶ ACSC. Libro de Cuentas y Comprobantes. N°258. 11 de Septiembre de 1911.

Pues bien, como puede observarse, aparte de las composiciones de Palestrina y Victoria y de la restitución de obras del archivo de los compositores italianos predilectos en otros tiempos, la capilla catedralicia recibió durante este período una interesante cantidad de obras de compositores relacionados al movimiento cecilianista alemán, ya sea por el contacto que sostuvieron con la Sociedad de Santa Cecilia de Franz Xaver Witt, o por haber estudiado o enseñado en la Escuela de Música Sacra de Ratisbona¹¹⁶⁷.

Muchos de estos autores eran editados por la editorial alemana Pustet. Hemos visto que a fines del siglo XIX la arquidiócesis de Santiago ya mantenía intercambio epistolar con esta editorial, la que había ostentado por mucho tiempo el privilegio de contar con el editor oficial de la Santa Sede, Friedrich Pustet. A pesar de que por estos años esta prerrogativa ya había expirado, la Iglesia chilena continuó promoviendo la adquisición de repertorio en dicha casa editorial, como bien se demuestra en algunas publicaciones de la *Revista Católica*. Allí se comentó en una oportunidad, por ejemplo, la llegada de un *Graduale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae* elaborado por ésta, acompañado de un discurso elocuente:

¹¹⁶⁷ A continuación proporcionamos algunos datos de compositores que figuran en las listas:

- Peter Griesbacher (1864-1933) fue sacerdote, compositor y organista alemán. Entre 1894 y 1895 fue profesor de música en el Seminario de San Emmeram en Regensburg, para posteriormente enseñar contrapunto, forma y estilo en la escuela de música sacra de la misma ciudad, desde 1911. <http://www.musicalion.com/en/scores/sheet-music/10183/peter-griesbacher> Visitado 18/09/2014.

- Michael Haller (1840-1915), fue sacerdote, compositor y maestro de capilla conventual en Regensburg, Alemania. Él, junto a Peter Piel (1835-1904) y Friedrich Koenen (1829-1887) fueron parte del movimiento cecilianista partidario del historicismo, mientras que Johann Gustav Eduard Sthele (1839-1915, Suizo) e Ignatius Mitterer (1850-1924), entre otros, fueron más receptivos a la música contemporánea.

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05245?q=Mitterer&search=quick&pos=5&_start=1#firsthit Visitado 18/09/2014.

-August Wiltberger [Willberger] (1850-1928), alemán, fue director, compositor y profesor de música. Desde 1879 se vinculó a la Sociedad de Santa Cecilia.

-Vinzeng Goller (1873-1953). Compositor y músico de iglesia, austriaco. Siendo estudiante, estuvo vinculado a la Escuela de Música de la Iglesia de Regensburg, Alemania.

-Johann Baptist Singenberger (1848-1924, Suizo), sacerdote, fue quien llevó el movimiento cecilianista a Estados Unidos. FELLERER, KARL. *The history of catholic music*. Westport: Greengood. 1961. p. 190.

- Franz Xaver Haberl (1840-1910). Fue el editor del *Graduale Romanum* basado en la *Editio Medicea*, publicada por la editorial Pustet en 1871 y 1873, que gozó del privilegio del papa por treinta años. Además, editó también un *Antiphonale* en 1878 para la misma editorial. HILEY, DAVID. *Western plainchant a handbook*. Oxford: Clarendon Press. 1995. pp. 616, 624. Del mismo modo, fue el fundador de la Escuela de Música Sagrada de Ratisbona, en 1874. DYER, Joseph. "Roman Catholic church music", *The New Grove Dictionary of Music and musicians*. Londres: Macmillan Publishers, Vol. 21. 2002. p. 561.

- Oreste Ravanello (1871-1938) compositor y organista veneciano. Fue organista de la Catedral de San Marcos. <http://www.requiemsurvey.org/composers.php?id=1203> Visitado 18/09/2014

-Luigi Bottazzo [Batazzo] (1845-1924, Italia). Organista y profesor de órgano de la Basílica de San Antonio de Padua. Fue un comprometido propagador de la música sacra. <http://www.requiemsurvey.org/composers.php?id=1146> Visitado 18/09/2014.

Esta edición de la acreditada casa de Federico Pustet, sobresale entre las demás por la claridad de sus tipos, y por la comodidad que presenta para el uso. Su volumen es tan reducido, que es precisamente casi la mitad de la edición original. Por lo demás, corresponde exactamente á la edición Vaticana, y en cuanto ha sido posible ha mejorado la edición materialmente en provecho de sus numerosos clientes.

La misma Casa Fed. Pustet ha hecho ediciones especiales, conformes á la Edición Vaticana, del “*Kyriale seu Ordinarium Misae*”, “*Kyriale parvum*”, “*Epitome ex Graduali Rom. Juxta Vaticanam editionem...*”

Dentro de poco se publicará por la misma Casa Editora el acompañamiento de órgano, de todo el Gradual completo por el Pbo. D. F. X. Mathias, Director del Seminario Mayor de Estrasburgo.

En otro número, publicaremos un estudio sobre el Gradual Vaticano, á fin de dar á conocer á nuestros lectores los datos más importantes que mejor conduzcan al suficiente conocimiento de esta obra trascendental en la historia de la restauración gregoriana¹¹⁶⁸.

Se trata de un texto completamente promocional que resalta las cualidades del producto ofrecido inclusive por sobre la edición oficial, que era la Vaticana, que había sido mejorada materialmente por ésta. Otro texto comentado en el mismo número de la revista fue el Volumen I de la colección *Kirchenmusik*, publicada por C. Weinmann y dedicada a la figura de Karl Proske. Ésta anuncia:

Es una obrita publicada por el Dr. C. Weinmann, profesor de Historia en la Escuela de Música sagrada de Ratisbona, bastante interesante, pues narra admirablemente la vida de este incansable Apóstol de la Música Sagrada, restaurador de las antiguas melodías clásicas de Palestrina, Vittoria [sic], Orlando di Lasso, etc. La impresión y encuadernación es esmerada, y hecha con los tipos de Fed. Pustet, y el precio es de un Marco cada tomito. Esta obrita tiene 135 páginas¹¹⁶⁹.

Esta publicidad sin duda surtió efectos pues al menos la Catedral Metropolitana de Santiago continuó adquiriendo música a la editorial cecilianista alemana por muchos años. Esto queda refrendado también al conocer las gestiones que realizó el presbítero Vicente Carrasco ante el dueño de la casa de música “Doggenweiler”, en la ciudad de Santiago, donde él acudía a comprar repertorio. El maestro Carrasco lo catapultó como “distribuidor autorizado”, dando garantía de que en dicha tienda se podía adquirir música sacra conforme a las prescripciones. La principal razón de su confianza, era el

¹¹⁶⁸ RC, VIII/179. p. 890. 2 de Enero de 1909.

¹¹⁶⁹ RC, VIII/179. p. 890. 2 de Enero de 1909.

hecho de haber sido él mismo quien había hecho los encargos, tal como lo expresó a la *Revista Católica* con ocasión de la defensa de la actividad de la comisión de música sacra que presidía:

[...] Finalmente, me he puesto en contacto con el Sr. Doggenweiler, dueño de un almacén de música de Santiago, y convinimos en que él haría traer en abundancia y con su dinero toda la música que yo le indicara. Tengo bastante adelantadas las listas y muy pronto se hará el encargo. Proporcionar con facilidad abundante música buena es á mi parecer medida para desterrar la mala. Después no habrá disculpas, y llegará el momento de ser intransigentes¹¹⁷⁰.

Como se aprecia, Vicente Carrasco asumía como una de las medidas adoptadas para combatir la música inapropiada el proveer un repertorio ajustado a los preceptos. En este sentido, es posible advertir que dicho maestro había asumido ser el líder del movimiento, cuya responsabilidad era mantener la reforma de la música sacra en sus cauces correctos. Por eso lanza la advertencia respecto a que pronto no habría excusas para no atenerse a los preceptos. Sin duda, es notoria la similitud en su tono y las palabras desafiantes utilizadas, con las emitidas tantas veces por el arzobispo Mariano Casanova en su “guerra” contra la música profana.

Existen registros de compras realizadas por Vicente Carrasco a la Casa Doggenweiler, tal como se aprecia en la Ilustración 27, que revisten gran interés por el detalle de las obras que allí consiguió.

Uno de ellos correspondió precisamente a ésta, de diciembre del año 1911, en que figuran dos boletas que señalan corresponder a la música que Carrasco había pedido expresamente para su uso en la Catedral¹¹⁷¹. El detalle de la compra fue, en el caso de la primera:

Tabla 15 Repertorio adquirido en 1911¹¹⁷²

5	Vade Mecum	
4	Select Cantos Gregorianos	
2	Wilken, Misa brevis	
2	Cantiones Selectas	
2	Ravanello, Misas	

¹¹⁷⁰ RC, VII/148. pp. 280-281. 21 de Septiembre de 1907.

¹¹⁷¹ ACSC. Libro de Cuentas y Comprobantes. N°30 y N°31. 20 de Diciembre de 1911.

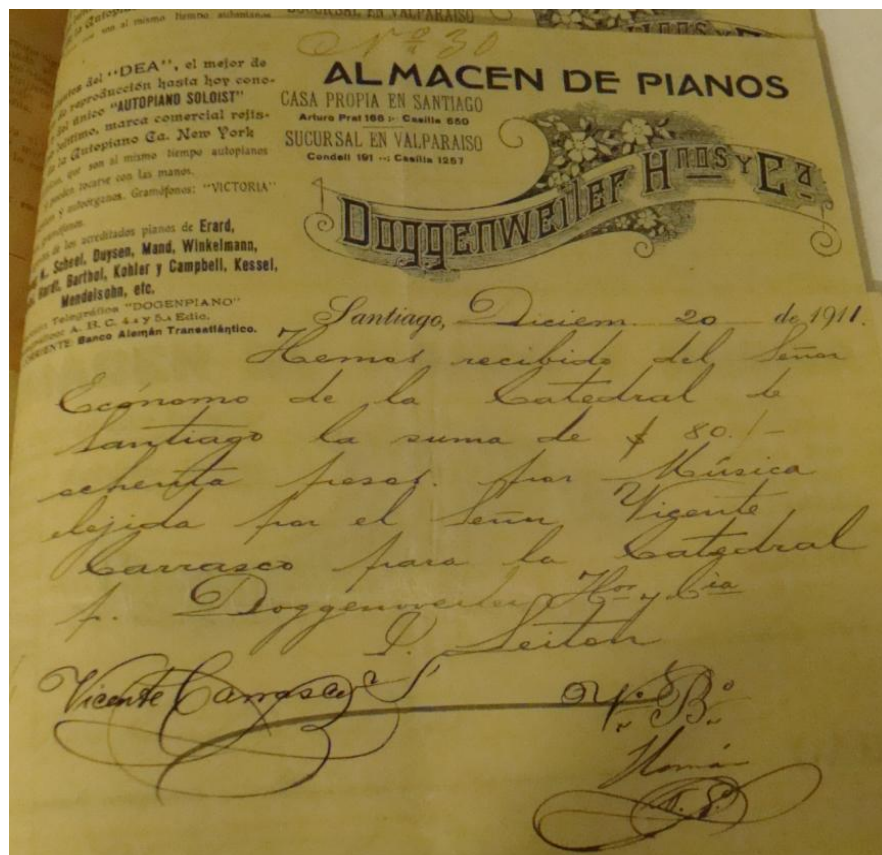
¹¹⁷² ACSC. Libro de Cuentas y Comprobantes. s/n. 20 de Diciembre de 1911.

2	Mitterer, "	
3	Misa, Santo Domingo	
3	Briederman, Misa	
1	Misa San Jorge	
24	Tomos surtidos en [...]	\$80

Mientras la segunda comprendió:

1	Brugnolli, Misa	\$4	
1	Gubing	5	
2	Bottazzo, op. 180	8	
2	Ravanello, Misas	8	\$25

Ilustración 27 Comprobante de pago a la casa de música Doggenweiler en 1911¹¹⁷³



¹¹⁷³ ACSC. Libro de Cuentas y Comprobantes. N°30. 20 de Diciembre de 1911.

Tanto las obras encargadas a Europa por medio de sacerdotes como las adquiridas según las listas proporcionadas por Vicente Carrasco al propietario de la casa de música Dogenweiler en Santiago, tienen en común haber sido escritas por compositores vinculados al movimiento cecilianista alemán, tanto por haber sido alumnos o profesores de la Escuela de Música Sacra de Ratisbona, o adherir directamente a la Sociedad Santa Cecilia. Del mismo modo, hay algunos como Ravanello, que se vincularon más bien a la línea italiana del proceso al servir como organista en la Basílica de San Marcos, donde estuvo Giuseppe Sarto antes de ser elevado a pontífice como Pío X.

La tendencia de Vicente Carrasco hacia el movimiento Ceciliano también fue notada por el compositor Domingo Santa Cruz, quien recordó que:

Don Vicente Carrasco, que era el maestro de capilla de la Catedral, nos prestó las ediciones del movimiento Ceciliano (impresionó tanto este movimiento que el Papa Pío X dictó disposiciones sobre la música religiosa, considerándolo)... [...] ¹¹⁷⁴.

Santa Cruz se refiere puntualmente a la obra *Música Divina*, de Karl Proske que, según sus propias palabras, fue “la más venerable colección de la polifonía renacentista”¹¹⁷⁵. Varios tomos de dicha obra se conservan en el Archivo de la Catedral Metropolitana de Santiago, con la particularidad de estar firmados por Vicente Carrasco, lo que denota que en algún momento fueron utilizados por él y/o eran de su propiedad, como se aprecia en la Ilustración 28.

Por tanto, cabe preguntarse por qué fue tan fuerte la presencia de este repertorio en la Catedral Metropolitana de Santiago, considerando que el privilegio de la editorial Pustet había cesado hacía ya tiempo. En este sentido, creemos que habría que revalorar la influencia de otro sacerdote y músico de aquella época: Pedro Valencia Courbis (1880-1961), quien, como revisáramos antes, fuera probablemente el músico mejor preparado de su generación debido a sus estudios en los principales centros europeos con los maestros más reputados: Lorenzo Perosi, Julio Bas y Pietro Mascagni en Italia;

¹¹⁷⁴ CALDERÓN, Alfonso. *Así pasan los años. (Entrevistas, retratos, recuerdos)*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello. 1990. p. 14.

¹¹⁷⁵ SANTA CRUZ, Domingo. “Mis recuerdos de la Sociedad Bach 1917-1933”, *RMCh*. VI/40. 1950-1951. p. 9.

Michael Haller y Peter Griesbacher, en la Escuela de Música Sacra de Ratisbona en Alemania; y Vincent d'Indy, en la *Schola Cantorum* de París, en Francia¹¹⁷⁶.

Ilustración 28 Portada de *Musica Divina* firmada por Vicente Carrasco¹¹⁷⁷



¹¹⁷⁶ MARTÍNEZ, Jorge. "Valencia Courbis, Pedro", (Emilio Casares, Dir.), *DMEH*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Vol. 10. 2002. p. 665.

¹¹⁷⁷ ACSC. Fondo de Música. Caja 83, Carpeta 1251.

Pedro Valencia Courbis comenzó su incursión en la música sacra desde muy joven. A los veinte años fue propuesto como organista y director de la capilla en el Seminario de los Santos Ángeles Custodios de Santiago, con una renta de seiscientos pesos anuales. Y aunque no terminaba sus estudios eclesiásticos todavía, pues era minorista, compartía actividad con Vicente Carrasco, quien ese año, 1900, fue designado para dar las clases de canto llano, debiendo acudir a las misas cantadas del establecimiento. Por ello, con seguridad ambos compartieron dicha actividad¹¹⁷⁸.

En 1903 Pedro Valencia Courbis continuaba como maestro de capilla y organista del seminario, aunque ya ordenado presbítero. Por esa razón, se solicitó se le impusieran las obligaciones completas del cargo y se aumentara su renta, de cincuenta a noventa pesos mensuales, considerando que además, se hacía cargo de la enseñanza musical de los niños del coro¹¹⁷⁹. Su actividad en el seminario se extendió hasta fines del año 1904, cuando debido a su viaje al extranjero fue reemplazado en sus funciones. De esta manera, como profesor de latín y aritmética lo relevó el presbítero Rafael Borgoño, mientras que como organista, lo hizo Alfonso Martínez¹¹⁸⁰, el mismo al que tiempo después recomendó Vicente Carrasco como segundo organista para la Catedral.

Entre los años 1904 y 1907 Pedro Valencia Courbis permaneció en Europa, primero en Roma para estudiar principalmente con Lorenzo Perosi, y luego en la Escuela de Música Sagrada de Ratisbona, en Alemania. Pero su lejanía no implicó ausencia, pues durante todos estos años ejerció como cronista de la *Revista Católica*, a la que enviaba sus impresiones sobre la música que tenía oportunidad de escuchar en ocasiones diversas. Así lo hizo, por ejemplo, cuando relató a los lectores de dicho medio su experiencia en Roma con motivo de las fiestas solemnes por el 50º aniversario de la proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción, y la canonización de los santos Alejandro Sauli y Gerardo Majella, acontecida a fines del año 1904 y publicada en la *Revista Católica* en abril de 1905¹¹⁸¹. Esta fue, según sus palabras, la ocasión “de oír por primera vez y de apreciar la música sagrada en la Basílica del Vaticano”¹¹⁸².

¹¹⁷⁸ BE. Tomo XIV (1898-1900). pp. 602-604. 21 de Mayo de 1900.

¹¹⁷⁹ BE. Tomo XV (1901-1903). p. 783. 26 de Octubre de 1903.

¹¹⁸⁰ BE. Tomo XVI (1904-1907). p. 204. 5 de Diciembre de 1904.

¹¹⁸¹ Por un error de edición, la *Revista Católica* señala que esto sucedió a fines del año 1903, y la crónica de Pedro Valencia Courbis figura firmada en enero de 1904. Sin embargo, esto no pudo haber sido posible debido a que la celebración del 50º aniversario del Dogma de la Inmaculada Concepción se celebró a fines de 1904, y la canonización de los santos Alejandro Sauli y Gerardo Majella se efectuó el 11 de Diciembre de 1904, por lo que la crónica corresponde a fines de ese año, debiendo aparecer firmada

Las opiniones vertidas sobre la música que escuchó no escaparon al ámbito emocional, pues para referirse a un *Tota Pulchra* de Perosi cantado el momento antes que el papa Pío X descubriera una imagen de la Virgen, señaló que “arrebataba el alma al cielo”, y que “hacía contemplar á la Virgen Pura, rodeada de ángeles [...]”. Sobre el canto gregoriano entonado durante la tercia, dijo que “resonó calmado, severo, dulce; voz verdaderamente sagrada, humana y divina juntamente bajo la cúpula de Miguel Ángel”. En tanto, en la canonización de los santos, informó que bajo la batuta de Lorenzo Perosi la capilla sixtina había entonado obras del mismo maestro (*Ave Maris Stella*, *Himno Rerum Deus*, *Tota Pulchra*), además de la misa *Tertia* de Palestrina *Jesu, nostra redemptio*, a cuatro voces. Entusiasmado, agregó que “superfluo es repetir que la ejecución de la música y del canto gregoriano fue espléndida; y para esta ocasión la Tipografía Vaticana, encargada de hacer la edición oficial del Canto Gregoriano, publicó un hermoso cuaderno, que contenía el canto de la ceremonia”. En este informe también destacó la belleza del canto eclesiástico cantado por el pueblo en varias iglesias de Roma, y resaltó a las *Scholae Cantorum* de los colegios Pío Latino Americano y el Seminario francés, este último dirigido también por Perosi.

Pero en esta primera entrega no solamente destacó lo positivo, pues no ocultó los desaciertos que también tuvo ocasión de oír. Uno de ellos fue la música, o “musiquita de otros tiempos” como la calificó, de la fiesta de navidad de ese año en la Basílica Patriarcal de Santa María la Mayor. Para él, ésta “violaba abiertamente las leyes más elementales del buen gusto y el Motu Proprio de Pio X”¹¹⁸³.

Su primer informe concluyó con el comentario sobre una cantata de Lorenzo Perosi, *L’Immacolata*, compuesta sobre una antigua secuencia, siendo esta la ocasión en que Valencia Courbis entregó comentarios más técnicos¹¹⁸⁴. En otra de sus crónicas, de mediados del año 1905, relató que había sido invitado al Congreso de Música Sagrada que iba a celebrarse en la ciudad de Turín entre los días 6 y 8 de junio de ese año. Lamentaba, eso sí, que la falta de recursos y sus ocupaciones como estudiante le

en enero de 1905. PAGANO, S. “Alejandro Sauli”, *Diccionario de los Santos* (Leonardi, C., Riccardi, A. y Zarri, G. directores). Madrid: San Pablo. 2000. Vol. I. p. 126.

¹¹⁸² RC. IV/89, p. 399. 1 de Abril de 1905.

¹¹⁸³ RC. IV/89, p. 400. 1 de Abril de 1905.

¹¹⁸⁴ Valencia Courbis explicó que: “La cantata se abre con un prelude melodioso y reposado; el primer violín desenvuelve un bellísimo tema, acompañado de arcos con sordina, combinación que da óptimo resultado. Después se suceden los coros y solos, sobresaliendo la parte del soprano [...]. Terminada la estrofa de la secuencia, se anuncia el final con el *Tota Pulchra*; se interrumpe para iniciar una fuga sobre un tema originalísimo, y después concluye con un doble coro, que repite parte de la estrofa *Tu spes certa miserorum* y parte del *Tota Pulchra*, y reúne un conjunto tan admirable, que no sé cómo expresarlo [...]”.

impidieran apartarse de Roma para asistir¹¹⁸⁵. No obstante, igualmente narró con gran interés que entre los temas que se tratarían estaban las formas de establecer *Scholae Cantorum* para fomentar el canto gregoriano, el canto popular, del órgano, de la parte instrumental, y de las sociedades musicales. Advirtió que

Gracias á buenas recomendaciones, mantengo muy buenas relaciones con los mejores maestros de música sagrada, quienes me dirigen en mis estudios de ese hermoso arte, para que con el auxilio de Dios pueda volver á mi patria y trabajar en pro de la música sacra según los deseos de S. S. Pío X [...]. Dicho sea de paso, muy grande estima tienen en Roma de nuestro amantísimo Prelado Dr. D. Mariano Casanova, quien es bastante conocido por su celo Apostólico y por sus méritos personales aplaudiendo las altas autoridades de Roma Católica el Congreso Eucarístico celebrado en Santiago, la Universidad Católica, las Escuelas Parroquiales, las sabias disposiciones dictadas mucho tiempo antes que el Motu Proprio de Pío X, sobre la música en las iglesias por nuestro Arzobispo, y la protección que dispensa, á los estudios arquitectónicos y musicales. Ya he tenido ocasión varias veces de hablar con el célebre Maestro Don Lorenzo Perosi, y está contentísimo de que en una nación tan apartada de Roma, trabajen por secundar en todo los deseos de Su Santidad en la reforma de la música, y él mismo habla de las disposiciones del Illmo. Arzobispo Casanova á Su Santidad, quien de todo corazón bendijo tan nobles sentimientos¹¹⁸⁶.

Pedro Valencia Courbis no podía ocultar la enorme admiración que sentía hacia su maestro Lorenzo Perosi. De hecho, al comentar la bendición de una corona para la Virgen del Pilar de España, se centró en que en la ceremonia celebrada en Roma “el Maestro Perosi hizo cantar su última composición, hecha expresamente para esta circunstancia”. Y añadió: “como todas las obras del ilustre autor, esta nueva composición *Ave Maria*, revela el genio del autor, y manifiesta su grande amor á María Inmaculada”¹¹⁸⁷.

Al parecer no tuvo problema en asistir a otra reunión, el II Congreso Internacional de Canto Gregoriano celebrado en Estrasburgo en agosto de 1905. Al respecto redactó una completa reseña para la *Revista Católica* de todo cuanto pudo apreciar en dicho evento. En primer lugar, aclaró que este congreso no había sido organizado para discutir qué edición de música era la mejor, sino más bien, para ver en la práctica el mejor modo de ejecutar el canto llano y su acompañamiento con el órgano, su enseñanza y su difusión. Un aspecto digno de destacar era que en ese congreso el presbítero chileno compartió con los más grandes liturgistas y representantes de la reforma de la música sacra del momento. Él menciona la presencia de Dom Pothier O.

¹¹⁸⁵ RC. IV/95. p. 879. 1 de Julio de 1905.

¹¹⁸⁶ RC. IV/95. p. 879. 1 de Julio de 1905.

¹¹⁸⁷ RC. IV/95. p. 880. 1 de Julio de 1905.

S. B., quien fue elegido presidente del congreso; también el P. Wagner [probablemente Johannes Wagner], Angelo de Sancti S. J., Julio Bas y Franz Xaver Haberl, director de la Escuela de Música Sagrada de Ratisbona, entre otros¹¹⁸⁸. Éste último, además de Julio Bas fueron a la postre sus maestros, por lo que bien podría haber servido este encuentro para fortalecer sus contactos.

Esta experiencia influyó en más de una forma en su pensamiento, pues él mismo detalló en su crónica que cada tarde se realizaban ejercicios prácticos de canto bajo la dirección de algún maestro notable. Allí pudo apreciar cómo los fieles de Alsacia-Lorena cantaban en latín y en lengua vulgar durante las funciones religiosas, alternando con el coro los salmos en las vísperas, entonando himnos en la exposición del Santísimo, y respondiendo a las preces del oficiante. Por ello el presbítero Valencia se preguntaba: “¿por qué en Chile, en donde no faltan medios, no se ha de conseguir?”. Su conclusión inmediata fue que, como en Chile había buenos maestros y el pueblo tenía las disposiciones naturales para el canto, lo que se necesitaba era una colección de cantos sagrados populares en castellano y latín. Por ello se embarcó en la tarea de seleccionarlos, prometiendo presentar una pequeña colección en breve tiempo, con la colaboración de Julio Bas¹¹⁸⁹. En julio de 1906 comunicó esta intención a los católicos chilenos en general, solicitando le encargasen de antemano la cantidad que cada iglesia necesitase, para que llegado el momento de la distribución, esta fuese más sencilla. Del mismo modo, pedía que le hicieran observaciones respecto al contenido, pues la obra no estaba cerrada aún. Con este fin solicitó le escribieran cartas a Roma hasta mediados del año, y después, a la Escuela de Música Sagrada de Ratisbona¹¹⁹⁰.

En 1907 se anunció en la *Revista Católica* la publicación de dicho trabajo. De hecho, aprovechando su estadía en Ratisbona, Alemania, Pedro Valencia Courbis lo publicó a través de la editorial de Friedrich Pustet, además de otras obras suyas: *Dos Himnos en honor de San Luis Gonzaga* Op. 3, *Dos Himnos en honor de San José* Op. 4, y los *Cánticos Sagrados populares* Op. 5. La *Revista Católica* señaló que se trataba de composiciones dignas de recomendarse debido a que correspondían a las necesidades del culto y obedecían a las prescripciones litúrgicas.

El libro de cánticos estaba organizado en cinco secciones: la primera, dedicada a los cantos al Santísimo Sacramento; la segunda, “en honor de nuestro Señor Jesucristo”;

¹¹⁸⁸ RC. V/102. p. 571. 21 de Octubre de 1905.

¹¹⁸⁹ RC. V/102. p. 572. 21 de Octubre de 1905.

¹¹⁹⁰ RC. V/119. pp. 881-882. 7 de Julio de 1906.

la tercera, de cantos a la virgen; la cuarta, de cantos de catequismos [sic.]; y la última, cantos de misiones. La revista también reprodujo el dictamen que Vicente Carrasco hizo de esta obra:

Santiago, á 2 de Noviembre de 1907. He revisado atentamente la Colección de “Cánticos Sagrados populares”, escrita por el Pbo. Sr. Pedro Valencia Courbis, y puedo certificar que es la mejor de cuantas he visto para la América latina.

Desde luego llama la atención la armonización correcta y de la mejor escuela que domina en todos los cantos aún en las melodías más usuales y aún vulgares, podemos decirlo así. Armonizados de esta manera, toman un tono noble y elevado, que parecieran nó esos cantos del pueblo sencillo, sino esas melodías llenas de unción y piedad que debe corresponder al canto de la Iglesia. He visto con placer reconstituidas á su primitiva fuente algunas de las melodías más usadas, el *Pange lingua*, por ejemplo. En esta colección está el canto original en toda su pureza, tal como nos la legaron los antiguos españoles, con el sabor gregoriano y religioso que inspiró á sus autores.

Útil para los colegios católicos, para las Parroquias, Catecismos, Seminarios y Misiones, está llamada á prestar grandes servicios en todas las manifestaciones del culto cristiano. Exposiciones del Santísimo Sacramento, Novenas, Meses, etc., en que entre el canto popular.

No dudo que Dios bendecirá la obra del Sr. Valencia y que ella será adoptada por todos los que, como los Párrocos, Misioneros y Rectores de Colegios, deseen extender la gloria de Dios y la piedad de las almas.

Vicente Carrasco S.
Maestro de Capilla de la Iglesia Metropolitana¹¹⁹¹

La iniciativa de Pedro Valencia Courbis tuvo un enorme éxito, lo que se desprende del hecho que casi un año después, en octubre de 1908, la *Revista Católica* anunció que habiéndose agotado la primera edición, estaba lista la segunda, impresa en Roma nuevamente por Friedrich Pustet, “impresor de la Santa Sede y de la S. Congregación de Ritos”¹¹⁹².

Para esta época Pedro Valencia Courbis ya estaba de regreso en Chile. Había retornado en 1907, mismo año en que fue nombrado integrante de la Comisión Diocesana para la Música Sagrada de la arquidiócesis, junto al sacerdote lazarista Teobaldo Lalanne¹¹⁹³. En este sentido, fue junto a Vicente Carrasco de los únicos miembros de la comisión de los que existe noticia de su trabajo. En efecto, el *Boletín*

¹¹⁹¹ RC. VII/152. p. 630. 16 de Noviembre de 1907.

¹¹⁹² RC. VIII/173. p. 375. 3 de Octubre de 1908.

¹¹⁹³ BE. Tomo XVI (1904-1907). p. 1094. 21 de Noviembre de 1907.

Eclesiástico recoge la aprobación de unas composiciones musicales presentadas por Jorge H. Sguier en 1910 y revisadas por Pedro Valencia Courbis. Ellas fueron un *Ave Maria* para soprano y contralto, y una *Misa* a cuatro voces mixtas, aprobadas “para que puedan ejecutarse en las iglesias de la Arquidiócesis”¹¹⁹⁴.

El mismo año de su regreso, 1907, Pedro Valencia Courbis retomó sus funciones como maestro de capilla en el Seminario de los Santos Ángeles Custodios de Santiago¹¹⁹⁵, mientras que dos años más tarde la *Revista Católica* dio noticias de su desempeño dirigiendo la parte musical en una velada ofrecida en dicho recinto en honor al internuncio, en que ejecutó “escojidos trozos musicales” y una *Romanza* que había compuesto expresamente para la ocasión¹¹⁹⁶.

En 1910 volvió a figurar como profesor del establecimiento, aunque de materias no relacionadas a la música (álgebra, latín y francés)¹¹⁹⁷, las que mantuvo al año siguiente, exceptuando francés¹¹⁹⁸. En los años 1912¹¹⁹⁹ y 1913¹²⁰⁰ no figuró en las listas, reapareciendo en 1914 como profesor de canto gregoriano, con cuatro horas semanales y cuatrocientos ochenta pesos de renta anual¹²⁰¹. En 1915 nuevamente no apareció en las listas, asumiendo como profesor de canto gregoriano el “Padre Benito”, de la orden Benedictina, y Jorge Azócar Yávar como organista¹²⁰². En 1913 fue nombrado capellán del Monasterio Provincial de Nuestra Señora del Carmen del Buen Pastor¹²⁰³.

Sin duda, la influencia que tuvieron sus viajes a Europa fue mayúscula, y el conocimiento que por ellos adquirió de la mejor música eclesiástica marcó profundamente su pensamiento. De este modo se explica no solamente su afán por publicar buena música sagrada, sino también el de mejorar la práctica musical en el país. En este sentido se entiende un comentario suyo que apareció en la *Revista Católica* en 1908, cuando él ya ejercía como maestro de capilla del Seminario de los Santos Ángeles Custodios de Santiago, refiriéndose directamente a la capilla de la Catedral Metropolitana. Para introducir sus ideas, dio cuenta brevemente de la historia y

¹¹⁹⁴ BE. Tomo XVII (1908-1910). p. 874. 11 de Octubre de 1910.

¹¹⁹⁵ RC. VII/152. p. 629. 16 de Noviembre de 1907.

¹¹⁹⁶ RC. VIII/189. p. 704. 6 de Junio de 1909.

¹¹⁹⁷ BE. Tomo XVII (1908-1910). p. 734. 5 de Abril de 1910.

¹¹⁹⁸ BE. Tomo XVIII (1911-1913). p. 119. 31 de Marzo de 1911.

¹¹⁹⁹ BE. Tomo XVIII (1911-1913). p. 445. 26 de Marzo de 1912.

¹²⁰⁰ BE. Tomo XVIII (1911-1913). p. 811. 8 de Abril de 1913.

¹²⁰¹ BE. Tomo XIX (1914-1916). p. 110. 28 de Mayo de 1914.

¹²⁰² BE. Tomo XIX (1914-1916). pp. 356, 359. 6 de Mayo de 1915.

¹²⁰³ BE. Tomo XVIII (1911-1913). p. 679. 11 de Marzo de 1913.

funcionamiento de las principales capillas de Roma: la Capilla Sixtina y la Capilla Julia, dirigidas entonces por Lorenzo Perosi y por Boezi, respectivamente. Sin ocultar su admiración por su maestro, que ciertamente jugaba en contra de su objetividad, Valencia Courbis afirmó que tras la muerte de Palestrina había decaído la música eclesiástica en la Capilla Sixtina, resurgiendo recién en ese momento de la mano del maestro Perosi y la ayuda del papa Pío X. Luego, comentó aspectos de la actividad de ambas capillas, para finalizar señalando que:

Desearíamos para nuestra Catedral una organización completa de su Coro de Cantores, á imitación de tantas otras, que no economizan gasto alguno por hacer de su Capilla de Cantores modelo de las otras igle[sias].

No dudo que con un poco más de generosidad de parte del Supremo Gobierno y Venerable Cabildo, se podría reorganizar nuestro pobre coro de cantores de la Catedral, y exigir á sus miembros más preparación y estudio, y salir de la rutina de música mediana. ¡Quiera Dios que alguna vez tengamos alguna Capilla ó Schola Cantorum, que pueda solemnizar con maestría las grandes fiestas de nuestros templos!¹²⁰⁴.

Creemos que esto no era una crítica a la gestión de Vicente Carrasco como maestro de capilla, pues no hay indicios de malas relaciones o disputas entre ambos. Se trata de un juicio hacia los cantores a sueldo de la Catedral, de quienes Pedro Valencia esperaba mejor preparación para asumir nuevos y mayores desafíos, y no la pereza de permanecer siempre interpretando las mismas obras. Esta comodidad podría explicar el hecho de que persistiera en el repertorio catedralicio la música de Staffolini y Bataglia, a pesar de que por estos años ya no era considerada totalmente adecuada según las prescripciones de la Iglesia.

Su afán y conocimiento lo impulsaron a fundar un Conservatorio Católico bajo el amparo de la Universidad Católica en 1921, que llevó como primer nombre “Escuela Superior de Música”¹²⁰⁵. Sin duda, esta acción tenía por objetivos tanto obedecer a la prescripción hecha por Pío X respecto a la fundación de escuelas que pudieran enseñar música sacra, como mejorar el rendimiento de los músicos que tomaban parte en las funciones, de quienes no siempre Valencia Courbis tuvo una buena impresión, tal como vimos anteriormente en relación a los cantores a sueldo de la Catedral Metropolitana.

¹²⁰⁴ RC. VIII/173. pp. 941-943. 3 de Octubre de 1908.

¹²⁰⁵ RC. XXI/473. p. 633. 16 de Abril de 1921. Apéndice, Doc. 36.

Todo lo anteriormente expuesto nos lleva a plantear que, aunque Vicente Carrasco lideró indiscutiblemente el proceso de reforma de la música sacra en Chile después de la muerte del arzobispo Mariano Casanova, pudo haber sido asesorado e influenciado en gran medida por el presbítero Pedro Valencia Courbis, quien contaba con los conocimientos y experiencia suficientes para hacerlo. Y algo más importante: éste tuvo los contactos, pues se relacionó directamente con los protagonistas del proceso de reforma de la música sacra en Europa en su línea cecilianista, de cuyo seno también se hizo parte al editar su obra en la editorial que era símbolo del movimiento: Pustet. Por ello, es muy posible que fuese él mismo quien aconsejara a Vicente Carrasco preferir este repertorio, tanto para aplicarlo en las funciones de la capilla que dirigía en la Catedral Metropolitana, como para encargarlo y ponerlo a disposición de todas las iglesias, o al menos las de Santiago, a través de la casa de música Dogenweiler.

Sin embargo, Pedro Valencia Courbis comprendió que el esfuerzo por renovar el repertorio no era suficiente si no se replanteaba la exigencia a la capilla de cantores, apuntando sus críticas a los cantores a sueldo de la Catedral Metropolitana, probablemente desconociendo que este conjunto estaba a punto de vivir una crisis que marcaría su destino definitivamente.

5. 3 El movimiento litúrgico y la crisis de la cantoría metropolitana (1922-1939)

Durante la pausa en la campaña de reforma de la música sacra propiciada por el gobierno eclesiástico de Juan Ignacio González Eyzaguirre (1908-1918), hemos visto cómo el proceso se mantuvo activo gracias a la figura de Vicente Carrasco. Él asumió como su líder natural, defendiendo el trabajo de la Comisión Diocesana para la Música Sagrada y filtrando según su criterio –y la muy probable influencia del presbítero Pedro Valencia Courbis- las composiciones aptas para interpretarse en las iglesias.

Vicente Carrasco sirvió como maestro de la capilla catedralicia en Santiago hasta su muerte en 1922, cuyos cuatro últimos años estuvo bajo el arzobispado de Crescente Errázuriz. Durante ese breve período se encontraba ya mayor, por lo que no tendría la misma energía que antes para soportar el peso que la responsabilidad de la reforma de la música sacra en Chile implicaba¹²⁰⁶. Sin embargo, tal como ya había sido

¹²⁰⁶ Domingo Santa Cruz recuerda que Vicente Carrasco solía asistir a las reuniones-ensayos de la Sociedad Bach, pero que por sus años pronto se dormía “plácidamente”. SANTA CRUZ, Domingo. *Mi vida en la música... Op. cit.* p. 69.

la tónica anteriormente, la *Revista Católica* continuó jugando un rol fundamental, difundiendo contenidos y resolviendo dudas en diversas materias, incluyendo las musicales, aunque fuesen relativas a temas tratados varias veces con anterioridad.

Por ello no es extraño que en un número de la *Revista Católica* del año 1919 volviera a tocarse el tema del canto femenino, que por lo visto era un asunto recurrente en el ambiente eclesiástico chileno. En esta ocasión, un suscriptor de la revista reveló haber observado en algunos conventos e iglesias, que en misas solemnes y otras funciones sagradas cantaban mujeres en el coro y fuera de él “en vez de cantores hombres”. El interesado personaje señalaba que esto no se veía antes con tanta frecuencia como entonces, por lo que deseaba saber si la legislación había cambiado. La respuesta de los redactores de la *Revista Católica* fue tajante: “Nó: el canto de mujeres en la iglesia ha sido estrictamente prohibido no sólo una sino repetidas veces”, para a continuación citar al edicto de Valdivieso, junto un texto de San Pablo -Epístola primera a los Corintos, en que aconsejaba que las mujeres guardaran silencio en las iglesias, lo que ellos comprendían como relacionado al canto litúrgico- y la Pastoral chilena de 1885, que reiteraba tal prohibición¹²⁰⁷.

Pero más interesante que el recuerdo de las ordenanzas pasadas, y aún ignorando la revisión que de dichas leyes había hecho la Sagrada Congregación de Ritos años atrás, es que señalan haber indagado las razones por las que en algunas iglesias se había reemplazado el canto masculino por el femenino. La primera razón que exponen, aducida por los rectores de las iglesias, era la falta de personas que se dedicaran a este tipo de música. Sin embargo, los redactores de la revista discutieron esta causa debido a que les “constaba” que había cantores “muy superiores y mejor preparados que en otros países de Sudamérica”. El tema de fondo que ellos veían era que “dado el ambiente en que se desarrollan sus talentos y el poco entusiasmo con que se preparan las fiestas religiosas, no es de extrañarse que éstos tengan que buscar, ya sea en el teatro, ya sea en otros centros, la colocación que en las iglesias no hallan”¹²⁰⁸.

Otra razón, era lo caro que cobraban estos cantores. Pero nuevamente los redactores fueron más allá señalando que si este era el motivo, entonces esas iglesias debían tener licencia del prelado para prescindir de ellos, lo que al parecer no sucedía, con lo que la razón expresada se debilitaba. Por lo demás, dichos precios se regulaban

¹²⁰⁷ RC. XIX/425. p. 565. 19 de Abril de 1919.

¹²⁰⁸ RC. XIX/425. p. 567. 19 de Abril de 1919.

de cierta manera, por el mercado. Los mismos cantores señalaban que debido al poco trabajo que conseguían y a lo cara que estaba la vida, debían cobrar precios más elevados cuando los llamaban, pero que, si tuvieran más actividad, los precios podían ser más equitativos. Lo cierto es que en ese tiempo, “en Santiago, donde hay más de un centenar de iglesias católicas, dicen los cantores que no ganan ni lo estrictamente necesario para su subsistencia”¹²⁰⁹.

Pero si anteriormente la mayor preocupación había sido no permitir que los elementos profanos penetrasen en los templos, el arzobispo Errázuriz fue un poco más allá, prohibiendo a los eclesiásticos acudir a los teatros, poniendo las características de “decoro y santidad”, que antes habían estado reservadas a la iglesia, en el sacerdote, pues ellas debían ser el distintivo de su carácter¹²¹⁰. Por ello, la presencia de los clérigos en los teatros y espectáculos profanos era opuesto a la decencia de su estado, produciendo escándalo en los fieles. Recordando algunas prohibiciones dadas anteriormente en concilios, el prelado ordenó vetar la asistencia de los eclesiásticos bajo culpa grave, a cualquier espectáculo profano en teatros públicos. Y si se trataba de conciertos musicales, debían pedir permiso al ordinario¹²¹¹.

A fines del mandato de Crescente Errázuriz, la Prefectura Litúrgica se refirió, entre otras cosas, a los cantos que podían interpretarse durante la adoración al Sacramento¹²¹², recordando que, según las reglas vigentes, podían cantarse cánticos en lengua vulgar, siempre que no fuese el *Te Deum* ni cualquier otro himno litúrgico, puesto que éstos solamente podían ser cantados en latín. Además, los anteriores debían ser autorizados previamente por el ordinario. También señaló que no debían omitirse los cantos de *Tantum ergo* y *Genitori* durante la reserva del Santísimo, ni intercalar entre dichas estrofas el canto de letanías o preces. Del mismo modo, la actitud del sacerdote y los ministros debía estar conforme a lo que se cantaba, lo que, en caso de ser un *Te Deum*, *Magnificat*, *Benedictus*, o *Regina Coeli*, entre otros, “que respiran alegría y entusiasmo”, debían decirse de pie, mientras que el *Tantum ergo*, u otros que según sus rúbricas se dijese de rodillas, debían obedecer a esta postura¹²¹³.

¹²⁰⁹ RC. XIX/425. p. 567. 19 de Abril de 1919.

¹²¹⁰ RC. XXX/690. p. 561. 18 de Octubre de 1930.

¹²¹¹ RC. XXX/690. p. 562. 18 de Octubre de 1930.

¹²¹² RC. XXX/684. p. 94. 19 de Julio de 1930.

¹²¹³ RC. XXX/684. p. 94. 19 de Julio de 1930.

5. 3. 1 El movimiento litúrgico en la Iglesia Chilena (1931-1939)

Tras una pausa de veintitrés años, la música sagrada volvió a instalarse nuevamente como un tema relevante para un arzobispo durante la gestión de José Horacio Campillo Infante (1931-1939) quien restableció la reforma de la música sacra en Chile a través de medidas concretas. José Horacio Campillo Infante (1872-1956), fue altamente reconocido por sus cualidades intelectuales, y durante su gestión extendió el interés de la curia por los problemas sociales, motivado también por la encíclica *Quadragesimo Anno* (1931) del papa Pío XI sobre la cuestión obrera. Entre sus obras más notables estuvo la fundación de la Acción Católica¹²¹⁴ y la celebración del primer Concilio Provincial de Chile en 1938¹²¹⁵. Quienes le conocieron destacan su gran generosidad, pues no tuvo reparos en fundar obras educacionales gratuitas destinadas a los niños de familias de pocos recursos con su propio dinero¹²¹⁶.

En lo que a la música eclesiástica se refiere, en mayo de 1932 ordenó que, según lo dispuesto por el *Código Jurídico para la Música Sagrada* del papa Pío X y por el sínodo diocesano, se instituyera –aunque más bien se trataba de una restitución- la Comisión de Música Sagrada. Sus integrantes esta vez fueron nombres totalmente nuevos hasta el momento: monseñor Juan Subercaseaux Errázuriz, como presidente, y los presbíteros Jorge Azócar Yávar, Enrique Eyzaguirre, Alberto Jacques, Fernando Larraín, Carlos Hamilton y los RR.PP. José Aristide, de la Congregación del Santísimo Sacramento y Prudencio Azcárraga, capuchino, como sus integrantes. Campillo impuso que:

Esta comisión deberá, de un modo particular, preocuparse de la formación de una *Schola Cantorum* para la ejecución de la polifonía sagrada, y tendrá a su cargo la vigilancia de cuanto se refiera a la música que se ejecuta en las iglesias, debiendo, como dice el Sínodo Diocesano, “hacer cumplir lo ordenado acerca de la música en la celebración de la Misa y de los divinos oficios, y otras fiestas en los templos, desterrando de éstos todo lo que tiene asunto o aire profano”.

¹²¹⁴ MORENO, Rodrigo. “El episcopado en la primera mitad del siglo XX, un nuevo escenario”. (Marcial Sánchez, Dir.). *Historia de la Iglesia en Chile. Una sociedad en cambio*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria. Tomo IV. 2014. p. 31.

¹²¹⁵ OVIEDO, Carlos. *Los obispos... Op. cit.* p. 57.

¹²¹⁶ GÓMEZ UGARTE, Jorge. *Ese cuarto de siglo... Veinticinco años de vida universitaria en la A. N. E. C. 1915-1941*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello. 1985. p. 83.

Nos informará, asimismo, acerca de los abusos que convenga extirpar y de las medidas que sea necesario implantar para el puntual cumplimiento de las disposiciones de la Santa Sede¹²¹⁷.

Como se advierte, la tarea de esta agrupación estuvo directamente vinculada con la formación de una *Schola Cantorum*, pues esta había sido una tarea propuesta en la Iglesia chilena desde la pastoral de 1885 y que por diversas razones no había sido satisfecha hasta el momento. La presencia de monseñor Juan Subercaseaux Errázuriz no es menor, pues se le señala como quien profundizó en el movimiento litúrgico en Chile, el que, habiendo sido iniciado por su tío-bisabuelo Rafael Valdivieso en el siglo XIX, habría alcanzado su apogeo en la Iglesia chilena precisamente hacia mediados del siglo XX¹²¹⁸.

Juan Subercaseaux Errázuriz (1896-1942) realizó su preparación al sacerdocio en el Seminario de los Santos Ángeles Custodios de Santiago para luego continuar su perfeccionamiento en Roma, en la Universidad Gregoriana y la Academia de Nobles, donde estudió diplomacia. En dicha ciudad se ordenó sacerdote en abril de 1920. Cuatro años más tarde estaba de regreso en Chile ejerciendo como profesor del Seminario de Santiago, del que llegó a ser rector en 1926. En 1935, Pío XI lo eligió obispo de la ciudad de Linares, y en 1840 fue trasladado a la ciudad de La Serena como arzobispo de aquella arquidiócesis¹²¹⁹.

Ha sido catalogado como la figura a quien la Iglesia Chilena debe la puesta en marcha del movimiento litúrgico, con acciones tales como la fundación de una abadía benedictina en la comuna de Las Condes (Santiago), la renovada formación del clero diocesano en esta línea, y los comienzos de una participación más activa de los laicos. A su vez, fue el promotor de la fundación de la Facultad de Teología de la Universidad Católica de Santiago, de la que redactó los primeros estatutos¹²²⁰. Según Ahumada, su vínculo con el movimiento litúrgico fue ampliamente influenciado por su hermano, el artista visual Pedro Subercaseaux, quien ingresó en la abadía de Quarr, en Inglaterra, dependiente de la abadía de Solesmes en Francia. Esta habría sido la puerta de entrada para que Juan conociera el pensamiento y la piedad tradicional contenida en la liturgia

¹²¹⁷ RC. XXXII/725. p. 638. 4 de Junio de 1932.

¹²¹⁸ ARANEDA BRAVO, Fidel. *Hombres de relieve de la Iglesia*. Santiago de Chile: Editorial El Esfuerzo. 1974. p. 174.

¹²¹⁹ OVIEDO, Carlos. *Los obispos... Op. cit.* p. 179.

¹²²⁰ RETAMAL FUENTES, Fernando. *Chilensia Pontificia Monumenta Ecclesiae Chilensia*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile. 1998. Vol. I. Tomo I. p. XI.

romana¹²²¹. Esta práctica lo habría marcado profundamente, a tal punto que cuando llegó a ser rector del seminario de Santiago, la aplicó, haciendo que los estudiantes vivieran el llamado de Pío X a “no rezar en la misa, sino a rezar la misa”. Por ello, reorganizó las celebraciones dentro del establecimiento para que se adhirieran a la línea romana más pura a través de los cantos, gestos y acciones de la misa dominical solemne y del oficio de vísperas¹²²².

Ilustración 29 Mons. Juan Subercaseaux Errázuriz¹²²³



A partir del año 1929, y con el apoyo de la Universidad Católica de Santiago, organizó la primera “semana litúrgica”, tomando como modelo las realizadas por los benedictinos belgas, es decir, incluyendo la ejecución de una misa, que debía estar efectuada perfectamente en la línea de la liturgia romana para servir de ejemplo, y organizando una serie de conferencias magistrales sobre temas afines. Destaca Ahumada que de esta iniciativa lo que impresionó mayormente fue la misa, pues, en primer lugar, se invitó a los asistentes a participar activamente, respondiendo en voz alta las palabras que hasta ese momento sólo habían correspondido al ayudante de la misa. También pronunciaban en conjunto con el celebrante las oraciones en latín, tales como el *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, y *Agnus Dei*, dando lugar por primera vez en Chile a lo que se conoció como “misa dialogada” o “misa de comunidad”¹²²⁴. Las conferencias, por su parte, estaban dedicadas a invitar al “pueblo cristiano a volver a las fuentes en

¹²²¹ AHUMADA, Vicente. “Historia del movimiento litúrgico en Chile”, *Teología y vida*. XX/2-3. 1979. p. 170.

¹²²² *Ibidem*.

¹²²³ <https://www.myheritage.com/FP/genealogy-search> ppc.php?type&action=person&siteId=164184562&indId=1502268&origin=profile Visitado 25 de Septiembre de 2015.

¹²²⁴ *Ibidem*. p. 171.

donde había nacido la liturgia”. Por ello, se retomaba la enseñanza de la tradición¹²²⁵. Además de todo ello, Juan Subercaseaux emprendió una tarea relevante en cuanto al tema de la música sagrada en 1929. Motivado por la bula del papa Pío XI *Divini Cultus Sanctitatem*, del año 1928, publicó en la *Revista Católica* un completo comentario de este documento¹²²⁶ con el fin de favorecer la implementación del movimiento litúrgico en el país.

Por tanto, nuevamente dentro del contexto litúrgico, la música volvía a ser el eje por donde debían trabajar los promotores del movimiento, con tal de desarrollar las funciones en un sentido correcto. En su bula de 1928 el papa Pío XI ya lo advertía así, al señalar que era necesario controlar todo el ornamento de la liturgia con normas eclesásticas, para que de esa forma las artes estuviesen al servicio del culto, y le añadieran mayor dignidad y esplendor. Tampoco desconoció el pontífice que, a veinticinco años del Motu Proprio de Pío X, había lugares en que no se cumplían sus preceptos, o donde habían flexibilizado su observancia con el correr de los años. Por ello, con el fin de que tanto el clero como el pueblo observaran las leyes, el papa había decidido añadir algunas enseñanzas. Esa era la justificación de esta nueva bula sobre liturgia y música sagrada que el presbítero Juan Subercaseaux quiso comentar y explicar para la Iglesia chilena.

La bula en cuestión estaba dividida en dos partes: doctrina y práctica. La primera abarcaba los aspectos teóricos sobre los cuales el papa fundamentó su propuesta. La segunda parte, práctica, contenía las instrucciones propiamente tales. Ésta estaba dividida en nueve puntos:

- a. Instrucción litúrgico-musical de los seminaristas
- b. De los obligados al oficio divino. Los cabildos. Las casas de religiosas
- c. De las capillas de música
- d. De los coros de niños
- e. La orquesta en la Iglesia
- f. El órgano litúrgico
- g. Instrucción sacro-musical del pueblo
- h. Escuelas superiores de música sagrada

¹²²⁵ *Ibidem*.

¹²²⁶ Esto fue publicado también como libro. Cf. SUBERCASEAUX, Juan. “*Divini Cultus Sanctitatem*” de S. S. Pío XI con un breve comentario por Mons. Juan Subercaseaux. Santiago de Chile: Imprenta de San José. 1929.

i. Exhortación final

Las ideas centrales de la ordenanza pasaban por proveer enseñanza musical a los seminaristas desde sus primeros años de formación, de manera continua aunque sin llegar a significar una carga. Los encargados en dirigir el culto debían esforzarse por restaurar el oficio coral, debiendo cuidar de combinar perfectamente la parte litúrgica con la técnica del canto, es decir, los tonos, ritmo, afinación, etc. Respecto a las capillas de música, éstas debían ser “renovadas y rejuvenecidas” con un mayor y escogido número de cantores.

El papa también impulsó la creación de coros de niños que fuesen educados por el maestro de capilla, de manera de juntar sus voces a las de los coros de hombres “según la antigua costumbre de la iglesia”. La orquesta por su parte no sería bienvenida por tender hacia el repertorio más rechazado por la Iglesia, y porque en ella se debía preferir siempre la voz por sobre los instrumentos, tolerando solamente al órgano. Debía fortalecerse la instrucción musical del pueblo para poder obtener su participación activa en las celebraciones.

El presbítero Juan Subercaseaux añadió que el objetivo de esta bula no era puramente artístico o estético, entendido como la idea de satisfacer los deseos de quienes lamentaban la introducción de elementos de mal gusto en el culto y en su música. Por el contrario. Para él, la bula de Pío XI tenía como fin proveer a la santidad del culto divino y de los fieles¹²²⁷, o como él dijo: “promover el verdadero espíritu cristiano, conduciéndolo a las fuentes primarias de la piedad y de la religión”¹²²⁸. En este sentido, reconoció la influencia del movimiento litúrgico al expresar que “la corriente que hacia la restauración litúrgica se ha establecido en Europa, especialmente desde el pontificado de Pío X, y comienza a extenderse en nuestro país, no obedece a otro propósito sino a restaurar la piedad en un sentido más *eclesiástico*, es decir, más conforme al espíritu y a la tradición católica”¹²²⁹. Por ello, defendió esta obra como una muestra de adhesión a la Iglesia, argumentando que su fin era estrechar los vínculos entre ella y los fieles. De esta manera, el presbítero Subercaseaux puntualizó en el punto de partida de esta cuestión, que parecía olvidarse con cierta frecuencia: el problema de la música sacra en la Iglesia no era un asunto sobre la música en sí misma, sino sobre su

¹²²⁷ *Ibidem*. p. 20.

¹²²⁸ *Ibidem*. p. 22.

¹²²⁹ *Ibidem*. p. 23.

rol como integrante de un rito, dentro del cual debía atenerse a sus límites, y no expandirse en distracciones artísticas o estéticas.

El fin litúrgico de la música había sido destacado en numerosos documentos como ya se ha señalado a lo largo de este estudio. Sin embargo, muchas veces los problemas pasaban por desestimar este componente en la discusión sobre la música sagrada, para centrarlo únicamente en aspectos estéticos, y el solo hecho de no considerar el contexto general en el que esta música estaba inserta podía llevar a utilizarla según la conveniencia. Esto no solo se verificaba en cuanto a la elección de un repertorio, sino también en cuanto a los compositores de dentro y fuera de la Iglesia. Los de dentro, al valorarla como un arte en sí mismo y no como una integrante de la liturgia, se abrirían a explorar caminos no permitidos en este terreno: los de la creatividad acorde a sus tiempos, y los de los aplausos, la fama, y el reconocimiento. Los de afuera, por su parte, al desconocer el medio en el cual esta música estaba inserta, tendían a enjuiciarla de mala manera por considerarla arcaica, pasada de moda o fuera de las líneas que marcaba el progreso del arte y la modernidad. Subercaseaux lo explica así:

La cuestión musical en la Iglesia no es cuestión de arte simplemente; si así fuera, la Iglesia no le daría tanta importancia. *Es una cuestión de piedad.* [...]

No secundaríamos eficazmente los deseos y prescripciones del Padre Santo si hiciéramos una campaña por la buena música religiosa colocándonos exclusivamente en el terreno del arte. En tal caso coincidiríamos materialmente con los propósitos del Papa, pero no formalmente, como dicen los escolásticos, y nuestro apostolado tendría poco fruto; sí, poco o ningún fruto porque *Deus incrementum dat* a nuestras obras cuando éstas se emprenden con ánimo de conformarse a lo que quiere la S. Iglesia y en la forma en que ella lo quiere¹²³⁰.

En el mismo comentario a la bula pontificia, el presbítero Subercaseaux entregó una serie de razones por las que creía que no se obedecían cabalmente las pautas dadas. Entre ellas mencionó que muchos no comprendían el verdadero concepto de música sagrada que debía tenerse de acuerdo a las tradiciones y preceptos de la Iglesia. También, el considerarla como un medio para agradar a los que acudían a los templos, porque los fieles no tendrían derecho a exigir de la música eclesiástica el agrado artístico de la música que no era litúrgica. Por otra parte, creía que el canto sagrado no había servido para estimular la participación de los fieles en los ritos porque no se les

¹²³⁰ *Ibidem.* p. 48. El destacado es del autor.

había enseñado, excluyéndoseles de participar en las misas solemnes. Otra razón que ponderó el autor fue que no se había restablecido suficientemente el canto gregoriano; las formas de las composiciones religiosas no se adaptaban a las normas dictadas por Pío X; los cantores sabían muy poco de liturgia haciendo por lo general “lo que se les ocurría”; no se habían fundado capillas musicales o pequeños coros para el servicio de algunas iglesias o capillas particulares; los organistas escogían frecuentemente piezas inadecuadas a la santidad del lugar, escandalizando a los fieles y distrayéndoles; y finalmente, tal como señala Pío XI, se había transigido, cediendo a la ignorancia, a la falta de piedad y al mal gusto. Dice el autor: “el género de música que se ha tolerado debe ser absolutamente desterrado del templo”.

Respecto a la parte práctica de la bula, Subercaseaux expresó que todo debía comenzar en los seminarios para que los sacerdotes pudieran desempeñarse dignamente en los oficios litúrgicos, enseñaran el canto eclesiástico al pueblo, y gustaran, comprendieran y profundizaran el sentido de los oficios y de la liturgia en general. Para la enseñanza y la práctica del canto gregoriano entre los seminaristas, el presbítero aconsejó usar los mismos libros que se utilizaban en los cultos sagrados: el *Kyriale seu Ordinarium Missae*, el *Graduale Romanum*, y el *Antiphonale*, y si no era posible usar de estos tres, valerse del compendio de ellos que era el *Liber Usualis Missae et Officii*, que contenía instrucciones sobre la teoría y la práctica del canto gregoriano¹²³¹. La edición que este sacerdote recomendaba de estas obras era la de la editorial Desclée, vinculada a los monjes benedictinos de Solesmes, en cuya abadía se había originado el movimiento litúrgico en el siglo anterior.

No cabe duda que las acciones de Juan Subercaseaux en relación al movimiento litúrgico, prepararon el camino para que el arzobispo José Horacio Campillo diera un impulso renovado a la reforma de la música sacra publicando un nuevo *Reglamento de música Sagrada para la Arquidiócesis de Santiago de Chile*¹²³² en 1932. El prelado expresó que lo dictaba en conformidad a lo dispuesto por los papas Pío X y Pío XI, en sus Motu Proprio *Tra le Sollecitudini* de 1903 y la constitución apostólica *Divini Cultus Sanctitatem* de 1928, respectivamente. Pero también, después de “oída la Comisión

¹²³¹ *Ibidem*. pp. 66-67.

¹²³² RC. XXXII/732. pp. 689-711. 17 de Septiembre de 1932. También publicado en formato de cuadernillo. CAMPILLO, José Horacio. *Reglamento de Música Sagrada*. Santiago de Chile: Imprenta de San José. 1932.

Diocesana de música sagrada”¹²³³. En este sentido, puede comprenderse que dicho reglamento bien pudo haber sido una recomendación realizada por la comisión para reactivar una reforma que había estado más bien alicaída en los últimos años, especialmente después de la muerte de Vicente Carrasco, diez años antes.

El contenido de este reglamento es muy interesante. Fue organizado en diez grandes apartados. A saber:

1. A. Principios generales. Objeto del presente reglamento.
2. B. Fin de la música sagrada – Importancia – fuerza jurídica de las leyes litúrgicas que la rigen – Abrogación de leyes, privilegios y costumbres aun centenarias.
3. Título I. Cualidades generales de la música sagrada
4. Título II. Géneros de música religiosa
5. Título III. Idioma y textos litúrgicos
 Apéndice sobre la edición auténtica vaticana
6. Título IV. Forma externa de las composiciones litúrgicas
7. Título V. Cantores y Cantoras
8. Título VI. Órgano e instrumentos
9. Título VII. Extensión de la música litúrgica
10. Título VIII. Medios prácticos y responsabilidades

En el primer punto, el arzobispo deja claro que este reglamento afectaba a todos los ordinarios y obispos, quienes estaban llamados a vigilar de un modo particular la liturgia y las artes sagradas. Por eso, tenía fuerza de ley diocesana, cuya obligación de cumplimiento también alcanzaba a los religiosos exentos que estuviesen dentro del territorio de la arquidiócesis. Aclaró también que no se trataba de ideas nuevas, sino de una exposición clara y resumida de las diversas leyes o decretos pontificios vigentes, además de algunas determinaciones particulares. Sus fuentes fueron: el *Motu Proprio Tra le Sollecitudine* de Pío X (1903); la constitución apostólica *Divini Cultus Sanctitatem*, de Pío XI (1928); la bula *Docta Santorum Patrum* de Juan XXII (1316-1334); el concilio tridentino; la constitución *Piae Sollicitudinis* de Alejandro VII; un decreto de Inocencio VII (1678); la constitución *Annus qui* de Benedicto XIV; el reglamento de la Sagrada Congregación de Ritos de 1884; el concilio plenario de América Latina (1889); el sínodo diocesano de Santiago (1895); las consuetas de la

¹²³³ RC. XXXII/732. p. 689. 17 de Septiembre de 1932.

Iglesia Metropolitana; y la *Pastoral Colectiva sobre la música y canto en las iglesias de las Diócesis de Chile* de 1885, entre otras.

A continuación, en la letra B, el arzobispo Campillo explicó que presentó estas disposiciones cumpliendo una obligación de su oficio pastoral y con el objeto de que nadie alegara desconocimiento para actuar contra los preceptos. Aclaró también que tanto el Motu Proprio de 1903 como la constitución apostólica de 1928 obligaban a conciencia, igual que cualquier otra ley de la iglesia, por lo que no habría dilaciones en cuanto a hacer cumplir las leyes exactamente como estaban dadas en la arquidiócesis. Reitera también que estas leyes derogaban todas las otras, o privilegios y costumbres que se mantuviesen vigentes.

En el apartado I sobre cualidades generales de la música sagrada expresó que ésta era ante todo oración litúrgica, colectiva, social, eclesiástica, por lo que debía ser predominantemente vocal, admitiendo las características dadas por Pío X de santidad, universalidad y bondad de formas para la música sagrada.

Sobre los géneros, en el título II, también recordó lo enseñado por las fuentes anteriores de la Iglesia en que el canto gregoriano era el canto propio de la Iglesia Romana. Por ello, ordenó que se trabajara diligentemente en la instrucción litúrgica y gregoriana de los fieles, de manera que dejaran de ser espectadores mudos y pudieran tomar parte activa. A continuación, destaca y recomienda a la música polifónica, por lo que debía reconstituirse. En último lugar, y subrayando que la iglesia siempre había favorecido el progreso de las artes, permitía también la música moderna, añadiendo que según el decreto de la Sagrada Congregación del Concilio de 25 de febrero de 1932, todas las iglesias de la diócesis debían usar solamente la música escogida o aprobada por el ordinario, por medio de la Comisión Diocesana, que acababa de ser restituida, como vimos anteriormente. En caso de haber disconformidad con su escrutinio, se podía reclamar en un solo lugar: la Pontificia Escuela S. de Música Sacra de Roma.

Sobre el idioma, título III, recordó que la lengua propia de la Iglesia Romana era el latín, por lo que estaba prohibido cantar en lengua vulgar en las funciones estrictamente litúrgicas. Por ello, puntualizó que éstas últimas eran las misas solemnes o cantadas, en las que desde el *Introito* hasta terminar el último evangelio no estaba permitido cantar en lengua vulgar. En tanto, en las misas rezadas en que el coro no tenía oficio propiamente litúrgico, se permitían los motetes en lengua vulgar solamente si habían sido aprobados por el ordinario. Aconsejaba, eso sí, que desde el *Sanctus* hasta la

comuni3n se cantase solamente en lat3n, mientras que durante la distribuci3n de la comuni3n pod3an cantarse motetes aprobados en castellano. En el caso de los oficios divinos, las procesiones lit3rgicas, rogativas y fiestas de *Corpus Christi*, estaban prohibidos los cantos en lengua vulgar por tratarse de oficios propiamente lit3rgicos. En tanto, en las procesiones fuera de la iglesia estaban permitidos los cantos tanto en lat3n como en lengua vern3cula. Este no era el caso de las rogativas y Domingo de Ramos, pues el misal prescrib3a el texto que deb3a cantarse. En las exposiciones del Sant3simo Sacramento pod3an cantarse motetes en lengua vulgar, siempre que no fueran traducciones del *Te Deum*, *Tantum Ergo* ni las letan3as de la Sant3sima Virgen, a excepci3n de la Iglesia Metropolitana, en la que no se pod3a cantar nada en lengua vulgar para estas ocasiones. En este apartado el arzobispo no olvid3 agregar que la lengua vulgar en Chile era el castellano, y no el franc3s, italiano u otro, permitiendo los cantos en estos idiomas solamente en los colegios de congregaciones extranjeras.

Respecto al texto, Campillo recogi3 las indicaciones dadas con anterioridad por los papas, se3alando que estos estaban indicados para cada funci3n lit3rgica con su respectivo orden, que no se deb3a alterar. Es interesante cuando puntualiza que si lo que se quer3a era hacer menos larga la funci3n, deb3a cantarse en gregoriano, pues eso acortari3 el tiempo sin desobedecer las leyes de la iglesia. Prohibi3 cualquier composici3n que suprimiese alguna palabra; a3adiera al texto siquiera una palabra, por santa que 3sta fuese; no dividiera correctamente el texto o no considerara el sentido gramatical y dogm3tico; repitiera exageradamente; y separara mal las s3labas.

Otro a3adido interesante del arzobispo Campillo fue su “ap3ndice sobre la edici3n aut3ntica vaticana”, en el que refiere que el canto gregoriano que deb3a ejecutarse en todas las iglesias era el que hab3a sido restituido fielmente en base a los c3dices antiguos, propuesto por la iglesia en la edici3n aut3ntica, que era en ese tiempo la propuesta de los benedictinos de Solesmes. Por ello, todos los editores o tip3grafos que desearan imprimir las melod3as gregorianas de la Edici3n Vaticana deb3an conseguir antes licencia de la Santa Sede. El uso de la Edici3n Vaticana deb3a ser visado por el ordinario del lugar, quien deb3a revisar que se tratara de esta edici3n. Para ello, deb3a ayudarse de personas competentes que tendr3an como misi3n examinar la nueva edici3n. Pod3a tolerarse la transcripci3n del canto gregoriano a la notaci3n moderna, sin trastornar el orden de las notas o neumas, y teniendo la aprobaci3n del ordinario. Finalmente agrega que todas las melod3as gregorianas aprobadas formaban parte del

patrimonio de la Iglesia romana, por lo que ningún editor o autor podía quejarse si la Santa Sede extendía las mismas melodías a otras iglesias.

Sobre la forma externa de las composiciones litúrgicas (título IV), el presente reglamento recordó que las oraciones tales como el *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, etc., debían mantener la unidad de la composición. En el oficio de vísperas, en tanto, cuando se tratase de una solemnidad mayor se permitía alternar con el gregoriano el “falso bordón” o versos convenientemente compuestos. También permitió que los salmos se pusieran en música, siempre que conservaran su forma propia, es decir, que pareciera que los cantores salmodiaban entre sí, ya con motivos musicales nuevos o tomados del gregoriano. En resumen, dice Campillo, “la forma externa de las composiciones musicales litúrgicas deben conservar, en su unidad, amplitud, carácter y género, la forma tradicional eclesiástica, imitada en cuanto sea posible del canto gregoriano”.

En el título V el arzobispo trató sobre los cantores y cantoras. En este punto, recordó que los cantores debían ser en lo posible clérigos, recordando que su rol en la iglesia era un oficio litúrgico. La música debía conservar su carácter coral, lo que no excluía la voz solista aunque ella no debía predominar en la función. Campillo agregó que

El canto litúrgico es oración colectiva, nó ocasión de lucimiento para la voz de efecto teatral. Los solos de esta clase más distraen que sugieren devoción; no pocos se vuelven a ver quién canta; nadie recuerda a Quien se ora¹²³⁴.

Un aspecto llamativo es cuando se refiere al canto femenino, pues a diferencia de los documentos anteriores Campillo señala que las mujeres no solamente podían cantar formando parte del pueblo, sino que era laudable que lo hicieran, alternando con hombres y niños o afirmando el canto de éstos, sin constituir un coro aparte. En este sentido, recogió la revisión que al respecto había dado la Sagrada Congregación de Ritos en 1908. Asimismo en el caso de las religiosas, que podían cantar desde un lugar en que no fueran vistas. Por regla general, eso sí, las mujeres no podían formar coro ni para los oficios litúrgicos ni extralitúrgicos, aunque “en caso excepcional, de necesidad, a falta de cantores hombres o niños que puedan hacerlo convenientemente, pueden las mujeres solas formar un coro supletorio, con expresa licencia del ordinario”. Campillo reiteró eso sí, la prohibición de los solos de mujeres en la Iglesia. Y si se otorgaba

¹²³⁴ RC. XXXII/732. p. 702. 17 de Septiembre de 1932.

licencia para que cantase un coro femenino, no debía ser desde el coro de la Iglesia. Los coros mixtos estaban prohibidos.

En relación al órgano e instrumentos (título VI), recordó el rol oficial del órgano para sostener el canto. Quedaba prohibido ejecutar en órgano o harmonio piezas que hubieran sido escritas originalmente para otros instrumentos, y los organistas debían tocar según la índole ligada y grave, propia del instrumento y de la música religiosa. Campillo añade que el organista desempeñaba un oficio similar al de los cantores, era auxiliar y formaba parte del coro. Por ello debía poseer las mismas cualidades que ellos y estar sujeto a las mismas disposiciones. Añade un dato interesante:

Es claro que será más frecuente el caso de organista mujer que de coro femenino. Pero la licencia para organista femenino es tan provisional como para las cantoras: debe remediarse esta escasez por los medios que el Papa indica, y ordenaremos más adelante¹²³⁵.

Los demás instrumentos quedaban prohibidos, pero de ellos había algunos que nunca podían autorizarse: el piano, los instrumentos fragorosos como el tambor, bombo y platillos, y los ligeros: arpa, guitarra, bandurria, bandolín, triángulos, campanitas, etc. En casos particulares el ordinario podía otorgar una licencia expresa y particular, siendo ilícito presumir de ella. Ésta se daría sólo con el fin de reforzar las voces. Por ello, Campillo determinó que se condenaba sin reservas la orquesta para matrimonios elegantes, en los que la misa pasaba a ser algo secundario. Por supuesto, también quedaban exentos el uso del gramófono, la victrola, la radio o cualquier aparato semejante para tocar o acompañar algún cántico sagrado.

Sobre la extensión de la música litúrgica (título VII) recordó las sanciones que prohibían que la música hiciera esperar al sacerdote en el altar, condenando el que la liturgia apareciese como algo secundario y al servicio de la música.

En el último punto, sobre medios prácticos y responsabilidades (Título VIII) el arzobispo señala que la Iglesia Metropolitana debía regirse fielmente a sus consuetas en lo que no fuera contrario al presente reglamento. Allí debían disponer de libros de canto gregoriano y repertorio escogido de música vocal y de órgano con las cualidades ya indicadas, procurando tener la edición típica vaticana para el gregoriano. Agrega Campillo haber formado ya la Comisión de personas competentes que vigilarían la

¹²³⁵ RC. XXXII/732. p. 705. 17 de Septiembre de 1932.

música que se ejecutase en las iglesias, que también debía encargarse de la formación de una *Schola Cantorum*. Los estudiantes de teología debían recibir formación sobre los principios y leyes de la música sacra para combatir el criterio respecto a que las leyes litúrgicas relativas al canto estaban entre los ramos de adorno. Campillo señaló que por su importancia práctica, estos puntos tenían precedencia sobre otros menos prácticos que no se omitían. Quizás recogiendo las indicaciones dadas por Casanova en su momento, Campillo decretó que antes de las ordenaciones se exigiera un examen teórico-práctico de lo fundamental e indispensable en canto gregoriano, así como la formación de coros de niños en las iglesias mayores, menores y parroquiales. Señaló además que las diversas ramas de la Acción Católica considerarían como una de sus formas de apostolado el formar grupos de voluntarios que estudiarían e instruirían a los niños de catecismos y patronatos en la liturgia y el canto de la iglesia.

Todas las iglesias y oratorios quedaban obligadas a enviar su repertorio completo de música vocal y de órgano para conseguir la aprobación de la comisión diocesana de música sagrada. Por su parte, los miembros de dicha comisión quedaban autorizados a visitar las iglesias y oratorios para dar cuenta de los abusos y los medios para extirparlos. El arzobispo podía, en caso de repetirse la falta, imponer multas pecuniarias y censuras canónicas que incluían la privación del oficio.

Con la promulgación de esta ley y la reactivación de la Comisión Diocesana de Música Sagrada, el arzobispo Campillo se demostraba obediente a los mandatos de la Santa Sede. De esta manera, propició los cambios para favorecer la obra del movimiento litúrgico, que había llegado a la Iglesia chilena de la mano de sacerdotes como Juan Subercaseaux Errázuriz, con quienes la liturgia y la música sacra volvieron a ser un tema relevante. Evidentemente esto afectaría al repertorio de la Iglesia chilena y, con seguridad, al de la Catedral Metropolitana.

5. 3. 2 El repertorio en las iglesias de la arquidiócesis y en la Catedral de Santiago

Probablemente por la inspiración de sacerdotes como Juan Subercaseaux Errázuriz y otros, que llegaron desde Europa altamente influenciados por las ideas del movimiento litúrgico, comenzó a verificarse en la Iglesia chilena un renacer del canto gregoriano a partir de la década de 1920. En efecto, las crónicas de la época dan cuenta de cómo, en diversas festividades, el canto gregoriano era interpretado dentro de los

cultos por los coros y por el pueblo, siendo su uso estimulado enormemente por los miembros del clero.

Un ejemplo de ello sucedió durante la celebración del III Congreso Eucarístico Nacional celebrado en la ciudad de Concepción a fines del año 1924. En la misa de apertura participó en el canto un coro de niños interpretando la *Misa de Angelis*¹²³⁶, “lo que constituyó el punto principal de esta ceremonia”¹²³⁷. Los comentaristas, a pesar de pertenecer a la Iglesia y a la *Revista Católica*, cayeron igualmente en el reprobado exceso de llegar a afirmar que el punto más alto de toda la misa había sido el canto de los niños, infringiendo la regla impuesta por Pío X en cuanto a que la música debía ser “sierva” de la liturgia.

Otra ocasión en que se destacó la ejecución de canto gregoriano fue en la misa celebrada en el Seminario de los Santos Ángeles Custodios en 1926 para festejar al Santo Cura de Ars. En la oportunidad, el coro de la institución interpretó, según las crónicas de la *Revista Católica*, la misa *Fons Veritatis* “de canto gregoriano puro, que agradó mucho por su perfecta ejecución”¹²³⁸. Este año, Juan Subercaseaux Errázuriz ya había sido nombrado rector del Seminario, por lo que no es extraño que motivara el cultivo de esta música entre sus alumnos.

Un impulso interesante para la práctica de este género musical ocurrió en 1928, cuando el nuncio apostólico en Chile, Enrique Filici, solicitó que se dictaran clases de canto gregoriano al pueblo. De esta manera, el mismo Juan Subercaseaux impartió lecciones a las religiosas, mientras que un sacerdote benedictino, Teodoro López, estuvo a cargo de otro grupo. Los resultados fueron exhibidos en el siguiente congreso eucarístico nacional.

La *Revista Católica* no se quedó ajena a este impulso, comentando que la práctica de estos cantos por el pueblo era desconocida en Chile, a pesar de ser práctica común en otros países, y destacando que servían para dar solemnidad a las ceremonias “y atraer al pueblo” que “es muy aficionado a cantar”¹²³⁹.

Refrendando esta idea se celebró la misa de San Isidro en la parroquia del mismo nombre en Santiago, en que un coro de veinticinco voces ejecutó canto

¹²³⁶ La *Missa de Angelis* es una de las misas gregorianas consideradas más sencillas de cantar. Puede ver la partitura en NEWMAN, Chorus. *Partituras de canto gregoriano*. Disponible en <http://matematicas.unex.es/~sancho/gregoriano/gregoriano.pdf> Visitado 20 de agosto de 2015.

¹²³⁷ *RC. XXV/562*. p. 14. 17 de Enero de 1925.

¹²³⁸ *RC. XXVI/732*. p. 316. 21 de Agosto de 1926.

¹²³⁹ *RC. XXVIII/636*. p. 735. 19 de Mayo de 1928.

gregoriano bajo la dirección del R. P. Cipriano de los Agustinos de la Asunción. Junto con informar del evento, el editor de la *Revista Católica* agrega que “este es el primer coro de los recientemente formados que se presenta en público y su éxito ha sido espléndido”¹²⁴⁰.

De esta manera, podemos advertir que en esta década florecieron variados conjuntos destinados a cultivar el canto gregoriano, estimulados con seguridad por los sacerdotes jóvenes que venían llegando tras finalizar sus estudios en Europa, y que traían conocimientos novedosos respecto a su estudio e interpretación.

La aparición de la bula del papa Pío XI, y los posteriores comentarios a la misma realizados por Juan Subercaseaux en la *Revista Católica*, posiblemente contribuyeran aún más a la propagación de la práctica del canto gregoriano en las iglesias. Por ello no es raro que en 1930, con motivo de la fiesta de *Corpus*, se interpretara este género por el pueblo. La *Revista Católica* lo destacó señalando que

El domingo 28 de Septiembre se celebraba en la Parroquia de la Santísima Trinidad la fiesta de *Corpus*. Los oficios religiosos tuvieron algo nuevo y de particular que merece un comentario y una alabanza. La Misa Solemne, así como las Vísperas Solemnes fueron íntegramente cantadas por el pueblo, con correctísima música litúrgica. La asamblea entera de los fieles, como en tiempo de gran fe y de gran piedad, tomó parte viva en la celebración del oficio colectivo. Es profundamente conmovedor el espectáculo de un pueblo que, con un solo corazón, canta las divinas alabanzas con el lenguaje único y católico de la Iglesia. La voz unísona de los fieles, que aclama, bendice y ora con las palabras de la Liturgia hace recordar las exclamaciones de S. Juan Crisóstomo que se sentía arrebatado cuando “resonaban las naves de su iglesia con el clamor de la asamblea que contestaba con viriles acentos a las súplicas del sacerdote”.

No menos de trescientas personas, hombres, mujeres y niños, cantaron la misa con melodías gregorianas, en las partes que corresponden al pueblo. Igual cosa en el canto de los salmos de vísperas.

En la procesión, los cantos de los altares no estuvieron reservados a un pequeño número de cantores: fueron del dominio de una muchedumbre de fieles, todos ellos -lo que parecía increíble- perfectamente amaestrados y disciplinados.

El pueblo ha respondido plenamente a los esfuerzos de los celosos sacerdotes de la parroquia, demostrando que la participación activa en los oficios sagrados le gusta, lo atrae, lo cautiva¹²⁴¹.

Por supuesto que debemos considerar que esta noticia apareció en el órgano oficial de la arquidiócesis, por lo que las exageraciones de los editores pueden

¹²⁴⁰ RC. XXVIII/637. p. 833. 2 de Junio de 1928.

¹²⁴¹ RC. XXX/689. p. 533. 4 de Octubre de 1930.

comprenderse como un afán propagandístico, para enfatizar el hecho de estar cumpliendo las normativas y que éstas era posibles de asumir por el pueblo, al que se podía “adiestrar”, tal como señalan. Este tono pudo servir para incentivar el espíritu de competencia, pues no pasó mucho tiempo hasta que en otra iglesia sucediera lo mismo: el pueblo cantando las partes invariables de la misa con motivo de la primera misa de un sacerdote¹²⁴².

Mientras esto se verificaba en las diversas iglesias de Santiago, la capilla de la Catedral Metropolitana de Santiago vivía un proceso propio. La información disponible hasta el momento sobre el repertorio interpretado en este período por la cantoría metropolitana da cuenta de un hecho particularmente curioso: mientras en las demás iglesias el movimiento litúrgico estaba rindiendo frutos con la creación de *Scholae cantorum* y el aprendizaje y participación de los fieles en el canto gregoriano, la capilla catedralicia continuaba interpretando obras de Ravanello, Griesbacher, y aún de Staffolini¹²⁴³.

La permanencia de las obras de los dos primeros compositores podría ser comprensible debido a que muchas de ellas habían sido adquiridas por Vicente Carrasco y, por lo mismo, se creían afines a los requerimientos de la Iglesia. Mientras que la persistencia de la obra de Staffolini, que había sido un compositor altamente utilizado a fines del siglo XIX, podía considerarse tanto como una señal de las fracturas de la capilla, como que éstas formaran parte de un patrimonio valioso de esta Iglesia, al haber sido obras compuestas expresamente para ser interpretadas allí, configurándose como parte de su repertorio “tradicional”.

El sucesor de Vicente Carrasco como maestro de capilla fue el presbítero Jorge Azócar Yávar (1895-1977)¹²⁴⁴, quien fue elegido por el cabildo eclesiástico en noviembre de 1922, entre una terna que estuvo también compuesta por los sacerdotes

¹²⁴² RC. XXX/691. p. 714. 1 de Noviembre de 1930.

¹²⁴³ La Gran Misa de Ravanello se ejecutó en la misa de conmemoración por el 50º aniversario de la muerte del arzobispo Rafael Valdivieso. En la ocasión, cantaron los coros de la Catedral Metropolitana y del Seminario de los Santos Ángeles Custodios. RC. XXVIII/639. p. 92. 7 de Julio de 1928. En tanto, el 18 de septiembre de 1929 se interpretó en la Catedral Metropolitana el Te Deum de Griesbacher y la Salve de Staffolini, por el coro de la Catedral Metropolitana “aumentado por varios artistas de la Compañía del Municipal”. RC. XXIX/667. p. 665. 5 de Octubre de 1929. La partitura de Griesbacher volvió a interpretarse en el mes de Mayo del siguiente año en el Te Deum en homenaje al onomástico del papa Pío XI. RC. XXX/679. p. 759. 24 de Mayo de 1930.

¹²⁴⁴ ARANCIBIA SALCEDO, Raimundo. “Diccionario biográfico del clero secular de Chile 1969-1982”, *Teología y Vida*. XXIII/4. 1982. p. 271.

Pedro Valencia Courbis y Alberto Hurtado¹²⁴⁵. La elección se realizó mediante la discusión sobre los méritos de cada uno de los candidatos para sopesar quién reunía mejores condiciones para desempeñar el cargo. Tras esto, los capitulares realizaron una votación secreta cuyo resultado fue de siete votos a favor del presbítero Jorge Azócar Yávar y dos para el presbítero Pedro Valencia Courbis. Con esto, Jorge Azócar Yávar fue presentado al arzobispo, convirtiéndose en el nuevo maestro de capilla de la catedral¹²⁴⁶.

De esta acción se desprende un hecho llamativo, pues si la elección pasó por valorar la trayectoria de los postulantes, entonces sin lugar a dudas la preferencia tendría que haber sido para el sacerdote Pedro Valencia Courbis, debido a sus estudios en las principales escuelas de música sagrada de Europa y sus contactos con músicos y casas editoriales, entre otras cosas.

A diferencia suya, Jorge Azócar Yávar aparentemente no salió de Chile para realizar estudios en el extranjero, pero sí había trabajado desde muy joven vinculado a la música sagrada. En 1911, por ejemplo, cuando todavía era alumno del Seminario de Santiago, comenzó a ejercer allí como organista segundo¹²⁴⁷. En 1913, en tanto, fue organista del Seminario de San Rafael de Valparaíso, donde obtuvo una renta de seiscientos pesos anuales¹²⁴⁸. Al año siguiente volvió a ejercer como organista de la sección seglar del Seminario de Santiago¹²⁴⁹, y en 1915 fue el organista regular de la institución¹²⁵⁰. Llegó a ser maestro de capilla del Seminario de Santiago por un período de dieciséis años¹²⁵¹, los que habría desarrollado de forma paralela a la misma función en la Catedral, como prueban las noticias de su desempeño dirigiendo este conjunto con dicho título en el “homenaje al gran católico Don Ventura Blanco Viel”, en que interpretaron el *Requiem* de Lorenzo Perosi en 1930¹²⁵²; y en el acto realizado en el

¹²⁴⁵ Creemos que no se trata del mismo Alberto Hurtado que fue canonizado por el papa Benedicto XVI en el año 2005, principalmente porque las actas señalan que los tres postulantes eran sacerdotes en 1922, y Alberto Hurtado Cruchaga recién entró al seminario de la ciudad de Chillán en 1923, cuando contaba solamente con 22 años de edad.

¹²⁴⁶ ACSC. LAc. Vol. 18. 1920-1953. fs. 57-58. 6 de Noviembre de 1922.

¹²⁴⁷ El mismo año que llegó desde España Eusebio Gainzarain para asumir como organista primero y maestro de capilla, y en que el hermano del sacerdote, también eclesiástico, José Ángel Azócar ejercía como organista en el Seminario de la ciudad de Talca. BE. Tomo XVIII (1911-1913). pp. 119, 152, 155. 31 de marzo de 1911, 8 de Mayo de 1911, 12 de Mayo 1911.

¹²⁴⁸ BE. Tomo XVIII (1911-1913). p. 857. 15 de Junio de 1913.

¹²⁴⁹ BE. Tomo XIX (1914-1916). p. 73. 15 de Abril de 1914.

¹²⁵⁰ BE. Tomo XIX (1914-1916). p. 359. 15 de Abril de 1915.

¹²⁵¹ ARANCIBIA SALCEDO, Raimundo. “Diccionario biográfico...”, *Op. cit.* p. 271.

¹²⁵² RC. XXX/684. p. 148. 19 de Julio de 1930.

seminario en homenaje a Monseñor José Horacio Campillo, en 1931¹²⁵³. Asimismo, también fue organista de la Universidad Católica de Chile¹²⁵⁴.

Arancibia Salcedo señala que Azócar Yávar ejerció durante veintidós años como maestro de capilla de la Catedral Metropolitana¹²⁵⁵, por lo que habría dejado el cargo en 1944. Efectivamente, dicho maestro de capilla presentó su renuncia en noviembre de ese año¹²⁵⁶. Sin embargo, pocos años antes ya se había alejado de esta función, cuando en 1941 fue reemplazado por el del seminario de Santiago, presbítero Fernando Larraín¹²⁵⁷. Este receso se habría extendido hasta 1943, cuando Larraín debió renunciar debido a sus problemas de salud y el cabildo volvió a recurrir al maestro Azócar Yávar¹²⁵⁸.

Fuera de conocer que aún se interpretaban las creaciones de compositores como Staffolini durante su magisterio, el repertorio que Azócar Yávar escogía para las funciones sagradas estaba en la línea de los requerimientos litúrgicos, repitiéndose en las crónicas especialmente el nombre de Lorenzo Perosi. Pero Jorge Azócar Yávar también fue compositor. Y aunque hemos visto que esta conjugación pareció no ser relevante para el cabildo metropolitano, las composiciones religiosas de Azócar Yávar trascendieron los límites de la Iglesia Chilena, llegando a ser comentadas en una publicación española, la revista *Tesoro Sacro-Musical*, en donde se lee

Librería Bibliográfica. Arzobispado. Santiago de Chile. Jorge Azócar Yávar, Cánticos. 15 numeritos en honor de Jesús, María Santísima y varios Santos, a I voz y órgano.

De estos 15 números preferimos el Himno a Cristo Rey, Alma de Cristo y, sobre todo, el Venid a Mí, muy tonal y rítmico. De los otros cánticos expreso mi sentir con sinceridad: abundan los giros vulgares y aun chabacanos (página 12); el ritmo se ve con frecuencia torturado, no sólo en las finales téticas que, o se hacen femeninas o se relegan a la parte más débil del compás, aunque pretenda disimularse la falta con un calderón, sino también al centro de la canturía, encuadrando la melodía y su curso rítmico en compases impropios (páginas 5, 13); la armonía se desarrolla de ordinario vertical, da cierta sensación de monotonía, sin más que ligeros atisbos de imitación contrapuntística (pág. 13).

¹²⁵³ RC. XXXI/710. p. 450. 19 de Septiembre de 1931. En 1934 Jorge azócar Yávar figura dirigiendo al coro del Seminario en la Iglesia de las Agustinas, pero se lo menciona como maestro de capilla de la Catedral de Santiago, por lo que no sabemos si continuaba ostentando el cargo. RC. XXXIV/763. p. 232. 7 de Abril de 1934. Lo cierto es que en 1936 el conjunto ya tenía un nuevo maestro de capilla, el presbítero Fernando Larraín. RC. XXXVI/802. p. 664. 18 de Enero de 1936.

¹²⁵⁴ RC. XXVIII/647. p. 857. 3 de Noviembre de 1928.

¹²⁵⁵ ARANCIBIA SALCEDO, Raimundo. "Diccionario biográfico...", *Op. cit.* p. 271.

¹²⁵⁶ ACSC. LAc. Vol. 18. 1920-1953. f. 921. 12 de Noviembre de 1944.

¹²⁵⁷ ACSC. LAc. Vol. 18. 1920-1953. f. 824. 30 de Julio de 1941.

¹²⁵⁸ ACSC. LAc. Vol. 18. 1920-1953. f. 875. 23 de Marzo de 1943.

Si no fuera atrevida indiscreción, aconsejaríamos al autor, por su propia honra que, si intenta escribir más música religiosa, vea de inspirarse e imitar a los grandes autores de nuestra época, aunque se llamen Ravanello, Perosi, Goicoechea, Iruarrizaga y otros muchos, aun españoles, cuyas obras no son pastiches (como ha estampado una revista musical chilena), sino verdaderos modelos de música religiosa¹²⁵⁹.

No está demás señalar que el comentario al que aluden los editores de la revista española fue vertido nada menos que en la revista *Marsyas, Revista Musical de la Sociedad Bach de Chile*, y su autor fue Carlos Humeres Solar, quien efectivamente afirmó, con ocasión de la Semana Santa, que:

En las sublimes festividades, con lamentable criterio, se sustituye a las sublimes producciones del genuino arte religioso, ineptos “pastiches” de un Griesbacher, un Haller, un Perossi o un Ravanello, u otros peores que no queremos ni aun mencionar, cuyo estilo varía desde la aridez escolástica de un ejercicio de contrapunto hasta los arrebatos líricos de un Puccini o de un Verdi¹²⁶⁰.

El comentario de la revista española nos deja saber que algunas obras de Jorge Azócar Yávar no tuvieron una buena recepción por parte de los críticos de música sacra española, quienes le recomendaron aprender de maestros como Lorenzo Perosi y los españoles Vicente Goicoechea (1854-1916) y Luis Iruarrizaga (1891-1928).

Sin embargo, estas obras de Azócar habían sido editadas por la arquidiócesis de Santiago, por lo que sin duda habían sido al menos revisadas por algún perito. Esto puede demostrar que en el ámbito de la música polifónica y de la música moderna no había un criterio homogéneo a pesar de las prescripciones eclesiásticas, por lo que el juicio sobre determinada música podía variar rotundamente de un lugar a otro en el mundo católico.

Como ha sido la tónica a lo largo de las décadas revisadas, no hay noticia de que su propia música se interpretase en alguna función en la Catedral Metropolitana, pues para las celebraciones importantes, que son de las que quedan noticias, se interpretaban compositores europeos y/o se hacía el repertorio en canto gregoriano. En las crónicas que escribieron los editores católicos no deja de llamar la atención que en este mismo período la cantoría metropolitana estuviese muchas veces acompañada, o quizás más bien reforzada, por el coro del seminario de Santiago, que comenzó a ser conocido

¹²⁵⁹ FERNÁNDEZ C. M. F., Juan. “Bibliografía”, *Tesoro Sacro-Musical*. XIV/2. 1930. p. 14.

¹²⁶⁰ HUMERES, Carlos. “La Semana Santa y la Música”. *Marsyas. Revista Musical de la Sociedad Bach de Chile*. I/2. 1927. pp. 54-55.

como *Schola Cantorum*. Y es que la capilla de cantores de la Catedral Metropolitana estaba por vivir sus años más críticos.

5. 3. 3 “Tanta función ¡y tan poco elemento!”. El ocaso de la cantoría metropolitana

A lo largo del siglo XX, y aún bajo el mando de Vicente Carrasco, los cantores mantuvieron un rendimiento irregular al continuar con la antigua costumbre de ausentarse periódicamente de sus deberes. Por ello hay numerosas quejas, como la expuesta en 1913, cuando se explicó que los cantores faltaban con frecuencia “al extremo de que muchas veces no se oye más que una sola voz”¹²⁶¹. Esta había sido una conducta recurrente desde el siglo XIX, así como también el discurso del cabildo por el cual anunciaban tomar medidas para acabar con el abuso, lo que, o bien no pasaba, o no daba resultados. La diferencia fue que a partir de este momento las respuestas de los canónigos no siempre fueron las esperadas. En este caso en concreto se mostraron resignados, pues conocían que los cantores asistían a otras iglesias porque les pagaban el doble e incluso el triple de lo que ganaban en la Catedral¹²⁶². Sabiendo que sin ofrecer un aumento sustancioso no tenían nada que hacer, se conformaron con reprender a Vicente Carrasco, encargándole que tomara medidas para remediar la situación¹²⁶³.

Basándose en la experiencia, los capitulares intentaron anteponerse a los hechos en la fiesta de navidad del año 1915, pues “casi siempre” los cantores se ausentaban a la misa solemne de medianoche y “muchas veces se ha oído una sola voz”. Para ellos era una conducta intolerable, especialmente considerando que se trataba de “cantores rentados mensualmente” que “por ganar unos pocos pesos mas” faltaban a su deber dejando “deslucida la fiesta en la Catedral”¹²⁶⁴.

Y a diferencia de lo que podría suponerse, la capilla continuó elevando solicitudes de aumento de sueldo. Algunas veces este propósito se logró, como sucedió en 1905 cuando el maestro Carrasco consiguió un aumento cuyo detalle fue:

¹²⁶¹ ACSC. LAc. Vol. 17. 1903-1920. f. 307. 25 de Abril de 1913.

¹²⁶² ACSC. LAc. Vol. 17. 1903-1920. f. 307. 25 de Abril de 1913.

¹²⁶³ ACSC. LAc. Vol. 17. 1903-1920. f. 318. 19 de Diciembre de 1913.

¹²⁶⁴ ACSC. LAc. Vol. 17. 1903-1920. f. 371. 17 de Diciembre de 1915.

Tabla 16 Sueldos de la capilla de música en 1905¹²⁶⁵

	Sueldo actual	Aumento
Maestro de capilla	125	150
Primer tenor de coro	60	65
Tenor segundo principal	50	75
Tenor segundo de coro	40	60
Bajo principal	60	75
Barítono	50	75
Bajo de coro	50	60

Este acuerdo incluyó también al entonador del órgano, que en ese entonces era Alberto Martínez, a quien se aumentó el sueldo de 30 a 35 pesos. Esto satisfizo por algún tiempo las necesidades del personal, hasta que dos años más tarde, en 1907, reiteraron la petición algunos de los cantores: José Calderón, Pedro Segundo Navia, y José Miguel Basaure a los que se sumó el entonador Martínez y el grupo de seises. El cabildo aceptó aumentar el sueldo de los seises de doce a dieciséis pesos, y el del entonador, de treinta y cinco a cuarenta pesos. Pero la decisión sobre los cantores quedó pendiente de estudio¹²⁶⁶ hasta que el maestro Vicente Carrasco presentara un proyecto de aumento de sueldo.

En efecto así lo hizo. Su propuesta consistía en subir veinticinco pesos al tenor y bajo principales, veinte pesos a cada uno de los demás cantores y cuatro pesos a uno de los seises. A esto se sumó la sugerencia de otro capitular de aumentar también la retribución del maestro de capilla en veinticinco pesos, de manera que ganase doscientos pesos al mes. No obstante, esta vez no hubo acuerdo entre los sacerdotes, debido a que pensaban que la Iglesia Metropolitana no podía disponer de estos fondos “sin quedar expuesta á no poder satisfacer otros gastos de mas urgencia como el luto, altares, etc”¹²⁶⁷. Por ello, la decisión final fue dar una gratificación de mil doscientos pesos al año a la capilla de música, que serían repartidos por el maestro de capilla a

¹²⁶⁵ ACSC. LAc. Vol. 17. 1903-1920. f. 77. 1 de Septiembre de 1905.

¹²⁶⁶ ACSC. LAc. Vol. 17. 1903-1920. f. 142. 5 de Julio de 1907.

¹²⁶⁷ ACSC. LAc. Vol. 17. 1903-1920. f. 149. 22 de Agosto de 1907.

razón de cien pesos por mes que él debía entregar a los integrantes en función de su cumplimiento¹²⁶⁸.

Desde el punto de vista económico, la actitud de los cantores podía estar justificada, considerando que en 1905 ganar 900 pesos anuales era calificado como un sueldo de “subsistencia”, es decir, lo mínimo necesario para pagar las necesidades básicas de vivienda y alimentación¹²⁶⁹. Los cantores se encontraban por debajo de esta línea, ganando entre 720 pesos al año el primer tenor de coro y el bajo principal, y 480 pesos el tenor segundo de coro. Este rango aumentó en 1910 en torno a 1400 pesos anuales¹²⁷⁰, en tanto que ese año los cantores que más ganaban recibían novecientos pesos al año, y los que menos, 720¹²⁷¹. El sueldo de los cantores efectivamente era poco comparado con los gastos que tenían que enfrentar, lo que justifica ciertamente el hecho de que aprovecharan todas las oportunidades para obtener mayores recursos.

Pero el problema económico dejó de ser un asunto exclusivamente de los cantores, pues el cabildo también resintió sus arcas. Esta situación había sido prevista a principio de siglo, cuando un capellán de la catedral pidió autorización al cabildo para “pasar el platillo y acoger las erogaciones de los fieles” en la misa del mediodía, cuyo fin era mejorar el sueldo del propio sacerdote¹²⁷². Y aunque se valoró que la solicitud era justa debido a que la dotación de este sacerdote era “mezquina”, no cayó bien la idea de pedir limosna, hecho que podía ser visto como un acto indecoroso. En los alegatos surgió un tema que cobraría mayor relevancia con los años: convenía al cabildo comenzar a reaccionar frente al hecho de que “solo el Gobierno debe contribuir para todo gasto de la Catedral, y acostumbrar a los fieles a lo contrario ¡pues de aquí a mañana cesan los recursos oficiales y será difícil luchar contra la dicha preocupación!”¹²⁷³.

Tras haber transcurrido varios años desde esta discusión, las perspectivas económicas no mejoraban, como quedó de manifiesto tras la solicitud de aumento de sueldo elevada por el primer organista Aníbal Aracena Infanta en 1920, argumentando con la “razón ya muy conocida de la carestía de los artículos de primera necesidad”. El

¹²⁶⁸ ACSC. LAc. Vol. 17. 1903-1920. f. 155. 11 de Octubre de 1907.

¹²⁶⁹ GAZMURI, Cristián. *Historia de Chile 1891-1994. Política, economía, sociedad, cultura, vida privada, episodios*. Santiago de Chile: RIL Editores. 2012. p. 65.

¹²⁷⁰ *Ibidem*. p. 65.

¹²⁷¹ ACSC. Libro de Cuentas y Comprobantes. N°42. 31 de Enero de 1910.

¹²⁷² ACSC. LAc. Vol. 17. 1903-1920. f. 13. 4 de Diciembre de 1903.

¹²⁷³ ACSC. LAc. Vol. 17. 1903-1920. f. 14. 4 de Diciembre de 1903.

cabildo no pudo responder afirmativamente a Aracena, aunque se comprometió a buscar los medios para satisfacer su solicitud y la de los demás empleados¹²⁷⁴. En este sentido, el trato a Aracena era distinto, pues no se le respondía con hostilidad ni se le negaba la solicitud de inmediato, seguramente porque era un trabajador responsable y serio, como ya hemos visto, y quizás también por el hecho de provenir de la sociedad civil y ser de lo mejor con que podían contar en materia artística.

Una nueva solicitud recibida en 1921 dio origen a un interesante debate del cabildo, que da cuenta de la gravedad del problema de fondos por el que atravesaba la Catedral. Primero, se leyeron todas las festividades en que participaba el grupo de cantores y el sueldo que percibía cada uno de los integrantes, comparándolo con lo que se pagaba en las demás iglesias. De la discusión posterior surgió una idea novedosa: suprimir la capilla de cantores y reemplazarla por niños “como se hace en algunas grandes catedrales de América y de Europa”. Sin embargo, la idea quedó descartada debido a que no había elementos para llevarla a cabo, y educar a niños musicalmente para levantar dicha empresa implicaría la fundación de una escuela especial de música que a la larga, encarecería igualmente los gastos sin solucionar el problema. Se resolvió entonces aumentar el sueldo de los cantores un 35%¹²⁷⁵.

Pero el tema continuó en el ambiente particularmente por culpa de la capilla, pues los canónigos consideraban que “después del último aumento de sueldo estaba peor que antes”. Por ello, señalaron, había que pensar seriamente en la idea de formar un coro de niños para reemplazarlos, y que podría hacerse, de hecho, en la Escuela Normal del Arzobispado, quedando encargados dos presbíteros de hacer las gestiones¹²⁷⁶.

Este fue el contexto que rodeó la llegada al cargo de maestro de capilla del presbítero Jorge Azócar Yávar en noviembre de 1922, y quizás esta fue la razón por la que se subrayó que su primera función fuera enseñar solfeo a los niños, de manera que pudieran aprender la música y el canto litúrgico sin valerse solamente de la memoria¹²⁷⁷.

Con Azócar cumpliendo sus funciones las cosas siguieron de igual forma. Esto hasta que en 1924 uno de los capitulares presentó un proyecto de reforma de la música y el canto en la Iglesia Catedral, en cuyo contenido demostraba que mantener la capilla de

¹²⁷⁴ ACSC. LAc. Vol. 17. 1903-1920. f. 494. 12 de Junio de 1920.

¹²⁷⁵ ACSC. LAc. Vol. 18. 1920-1953. fs. 16-17. 6 de Julio de 1921.

¹²⁷⁶ ACSC. LAc. Vol. 18. 1920-1953. f. 20. 7 de Agosto de 1921.

¹²⁷⁷ ACSC. LAc. Vol. 18. 1920-1953. f. 58. 6 de Noviembre de 1922.

cantores en su estado actual era más caro que fortalecer al coro de niños y prescindir de los adultos. Por ello, su propuesta era despedir a los cantores como trabajadores a sueldo y contratarlos solamente para fiestas eventuales, mientras el maestro de capilla, a quien alabó por sus capacidades, energía y juventud, preparaba al coro de seises.

Evidentemente no todos estuvieron de acuerdo con la idea. Hubo quienes pensaron en los cantores más antiguos, a quienes creían debían excluir de esa idea para dejarlos como una especie de apoyo para el coro infantil. Pero entre los que estuvieron de acuerdo, hubo quienes propusieron ir más allá, aumentando a veinte el número de niños y subiendo su renta en proporción al trabajo, porque no había “nada más hermoso que las voces de niños en los templos, por lo cual sería un éxito digno de alabanza si se consiguiera organizar un coro de niños que supieran solfear y ejecutar las misas en la Iglesia Catedral, y esto aunque hubiera que sacrificar mayores gastos”. La decisión fue aprobar el proyecto, por lo que se comisionó a tres canónigos para que lo organizaran junto al maestro de capilla¹²⁷⁸.

Sin embargo, el maestro Jorge Azócar Yávar no estuvo de acuerdo, porque consideraba que dejar toda la responsabilidad musical de la Catedral en un coro de niños tenía de por sí graves inconvenientes. Primero, mencionó la gran dificultad existente para prepararlos; segundo, que por su experiencia sabía que muchas veces después de adquirir los conocimientos se retiraban del servicio para optar a ganar más dinero en otros lugares. Esto suponía la necesidad de buscar a quien llenase las vacantes comenzando todo el ciclo otra vez. La única forma posible de retener a los niños era pagándoles mucho más, y la Catedral no estaba en condiciones. Otra problemática era de índole práctico: al no saber solfeo, a los niños no se les podría pedir leer a primera vista como a los cantores adultos, lo que implicaría que tendrían que cantar el mismo repertorio siempre. En este sentido Azócar exclamó “¡pobre Maestro de Capilla! Tanta función, tanto canto [¡] y tan poco elemento!”. Tampoco pensaba que fuera una solución al problema económico de la Catedral, pues al maestro de capilla habría que pagarle mejor en función al trabajo que haría con los niños, en tanto se contrataría a los cantores mayores para las fiestas principales. Finalmente, Azócar Yávar añadió que

Consideraría una gran pérdida para el esplendor del culto una medida como esta, hasta ahora la Catedral ha tenido buen nombre por su buena música, es la única capilla verdadera que existe en la capital (no hablo de las particulares) en que pueda

¹²⁷⁸ ACSC. LAc. Vol. 18. 1920-1953. fs. 78-80. 2 de Enero de 1924. Apéndice, Doc. 37.

ejecutarse por su elemento las obras clásicas, pues se componen de sopranos, contraltos, tenores y bajos¹²⁷⁹.

Tras analizar el tema, los capitulares nuevamente lo dejaron en suspenso. En materia económica, no pasó mucho tiempo hasta que sus peores sospechas se hicieron realidad: contra los intereses del cabildo y de la Iglesia Católica chilena en general, el Estado de Chile cesó sus aportes cuando el presidente Arturo Alessandri Palma promulgó una nueva constitución en el año 1925 por la que, entre otras cosas, declaró la separación de la Iglesia y del Estado, lo que implicó la supresión del Ministerio del Culto y la eliminación del presupuesto destinado con este fin en un plazo de cinco años¹²⁸⁰. Ello obligó al arzobispo Errázuriz, en conjunto con los obispos de las demás diócesis del país, a dirigir una carta pastoral a sus fieles cuando faltaba poco para cesar la subvención estatal. En ella se leía:

En el nombre santo de Dios, venimos amados hijos, a imponeros un sacrificio pecuniario para subvenir a las necesidades de la religión.

Bien sabemos que los católicos chilenos cumplen en gran parte este deber, de lo que son prueba la multitud de instituciones de caridad que honran a nuestro pueblo. No es, sin embargo, bastante.

La Iglesia, hoy por desgracia separada del Estado, va a verse presto sin los recursos que éste le proporcionaba conforme a sus deberes y solemnes compromisos. Eran ciertamente muy escasos e inferiores a los que le suministraba setenta u ochenta años atrás, cuando la vida costaba diez veces menos que hoy.

[...] Desde un año está separado el Estado de la Iglesia, y si bien, durante cinco años contribuirá al sostén del Culto, ha llegado para nosotros el momento de acudir a los fieles: en verdad, fuera de que este subsidio del Estado es insuficiente, la división de la diócesis ha multiplicado los gastos en todas ellas¹²⁸¹.

Con un corto plazo por delante para reorganizar sus entradas de dinero, la Iglesia chilena reaccionó pidiendo ayuda económica a los fieles. Esto tuvo consecuencias en la práctica en cuanto a que, por ejemplo, los confesores tendrían la obligación de preguntar sobre el cumplimiento de este deber; los sacerdotes tendrían que obedecer a la orden de hacer que los fieles tomaran conciencia de esta responsabilidad; y tendría un carácter

¹²⁷⁹ ACSC. LAc. Vol. 18. 1920-1953. fs. 83-84. 2 de Abril de 1924.

¹²⁸⁰ RC. XXV/579. p. 634. 17 de Octubre de 1925.

¹²⁸¹ RC. XXVII/610. pp. 353-356. 2 de Abril de 1927.

diocesano, por cuanto el obispo sería quien tomaría la decisión sobre el dinero recaudado. Todo este nuevo tinglado se denominó el “Dinero del Culto”¹²⁸².

La economía general del país tampoco atravesaba su mejor momento desde el fin de la Primera Guerra Mundial y hasta mediados de la década de 1930. Esto estuvo acompañado por problemas de índole social en el ámbito urbano en que, especialmente los sectores emergentes, protestaban de manera frecuente por el alto costo de los alimentos y la vivienda, la extensión de la jornada laboral y las condiciones de trabajo¹²⁸³. Este panorama era muy diferente a años anteriores, cuando Chile era un país relativamente próspero¹²⁸⁴, lo que puede explicar que en el pasado la Catedral Metropolitana pudiese responder con mayor facilidad a los requerimientos de aumento de sueldo de sus empleados. Ahora este no era el caso. Y tampoco parecía que fuese a mejorar.

La situación económica llevó a que se elevara la solicitud de suprimir algunos sermones, procesiones y asistencia de la capilla de cantores cuando la iglesia estuviese casi vacía¹²⁸⁵. A fines de 1927 se llamó a Jorge Azócar Yávar para tomar una resolución respecto a la asistencia de los cantores a las funciones de la Catedral¹²⁸⁶, acordando, seis meses después, suprimir su participación en las siguientes festividades a contar de ese momento:

Tabla 17 Festividades en que no participaría la capilla de música desde 1928¹²⁸⁷

Enero	29	Sn. Francisco de Sales
	31	Sn. Pedro Nolasco
Febrero	3	San Blas
	24	San Matías
Abril	25	San Marcos
Mayo	1	S. S. Felipe y Santiago
	3	Invención de la Sta. Cruz
	15	San Isidro

¹²⁸² RC. XXVII/627. pp. 849-854. 17 de Diciembre de 1927.

¹²⁸³ ORTEGA MARTÍNEZ, Luis. “La crisis de 1914-1924 y el sector fabril en Chile”, *Historia*. II/45. Julio-Diciembre 2012. pp. 433-434.

¹²⁸⁴ *Ibidem*. p.436.

¹²⁸⁵ ACSC. LAc. Vol. 18. 1920-1953. fs. 212-213. 16 de Diciembre de 1925.

¹²⁸⁶ ACSC. LAc. Vol. 18. 1920-1953. f. 278. 31 de Diciembre de 1927.

¹²⁸⁷ ACSC. LAc. Vol. 18. 1920-1953. fs. 288-289. 1 de Junio de 1928.

	30	San Fernando
Junio	13	Sn. Antonio
	24	Sn. Juan Bautista
Julio	2	La Visitación
	7	Sn. Fermín
	24	Sn. Francisco Solano
	26	Sta. Ana
Agosto	4	Sto. Domingo
	9	Stos. Justo y Pastor
	10	Sn. Lorenzo
	24	Sn. Bartolomé
	28	Sn. Agustín y al Responso
Septiembre	21	Sn. Mateo
	29	Sn. Miguel
Octubre	2	S. S. Ángeles
	18	Sn. Lucas
	28	Stos. Simón y Judas T.
Noviembre	29	Sn. Saturnino
	30	Sn. Andrés
Diciembre	21	Sto. Tomás
	26	Sn. Esteban
	27	Sn. Juan Ev.
	28	Stos. Inocentes
	31	Sn. Silvestre

Además de este calendario, se entregaba la responsabilidad de cantar la *Salve* y las Tres Horas a los seises, y se suprimió asimismo la asistencia del coro el segundo y tercer día de Pascua de Resurrección, del lunes de cuasimodo, rogativas de la Ascensión y lunes y martes de pentecostés. Del mismo modo, se eximió al segundo organista de asistir a la novena o septena de San José y de los S. S. Ángeles.

Las reducciones que afectaron a la música fueron notadas por algunos auditores instruidos, como Carlos Humeres Solar, miembro fundador de la Sociedad Bach, quien

criticó fuertemente el que la Iglesia prefiriese ahorrar precisamente en la música de las solemnidades, causando un perjuicio en las celebraciones más importantes. Él señaló también que:

Se restringe cada día más el presupuesto de la música, y así las cantorias de nuestros templos principales se despueblan, hasta el punto de que los maestros de capilla solo disponen de una docena de malas voces, reclutados entre los comparsas de la Compañía Lírica, para solemnizar las fiestas más importantes del culto. Se comprende fácilmente que con tales elementos resultaría una profanación, si no fuera de una absoluta imposibilidad, la ejecución de las sublimes partituras de Palestrina, Victoria, Gabrieli, Lassus, Guerrero, Morales, etc.

¿Cómo es posible que la Iglesia descuide cosas de tanta importancia espiritual, y en cambio sea tan pródiga en elevar costosos e innecesarios templos, o en revestir imágenes de suntuosas vestiduras y de joyas?

Olvidan los prelados que tienen la responsabilidad de este culpable abandono, que las cosas que descuidan son, a los ojos de Cristo “las únicas necesarias”, y que es absurdo y hasta idolátrico preferir a ellas el falso esplendor que halaga solamente la imaginación grosera de las multitudes¹²⁸⁸.

Efectivamente, como hemos revisado, por estos años la música no era un elemento primordial dentro de las preocupaciones de los arzobispos –cosa que cambió recién en 1932 con el nombramiento de José Horacio Campillo-. Esto quizás pudo favorecer el que al momento de la crisis, cuando la Iglesia perdió el apoyo económico del Estado, fuera este ramo uno de los más perjudicados, tal como lo hace notar Humeres en su crítica.

Las cada vez peores condiciones económicas llevaron a renunciar a Jorge Azócar Yávar al cargo de maestro de capilla en 1929, pues alegó que su remuneración era escasa. Pero además, señaló que el cabildo no había accedido a sus peticiones para mejorar en el desempeño de su oficio. Por ello, el cabildo le pidió que continuara en su cargo hasta después de Semana Santa y que mandara un pliego de peticiones que se comprometían a intentar complacer¹²⁸⁹.

El estudio de la situación financiera de la Catedral para el año 1931 dio cuenta que en relación al gasto general, el pago a los cantores se ubicaba en la tercera posición,

¹²⁸⁸ HUMERES, Carlos. “La Semana Santa...”, *Op. cit.* pp. 54-55.

¹²⁸⁹ ACSC. LAc. Vol. 18. 1920-1953. fs. 323-324. 15 de Marzo de 1929.

con un gasto anual de 23.160 pesos. Antes de ellos estaban el pago a los capellanes y otros, con 25.920, y el de los canónigos, 132.000¹²⁹⁰.

Entretanto, la asunción de José Horacio Campillo en 1931 significó, como hemos visto, un retorno hacia la valoración de la liturgia y la preocupación por la música sacra, lo que, sumado a la influencia del movimiento litúrgico, llevó a que se revalorara la presencia del canto gregoriano en las funciones sacras. Esto quedó de manifiesto en la solicitud que elevó al cabildo metropolitano con ocasión de conmemorarse el 15° centenario de la declaración del dogma de la Inmaculada Concepción, razón por la que quería que el día 15 de agosto de ese año se efectuase una misa pontifical, con sermón, en el templo metropolitano, a la que estarían invitadas todas las instituciones católicas. Campillo agregó:

A fin de darle mayor participación a los fieles en dicha solemnidad, un numeroso coro, formado por alumnos de los colegios católicos, podría cantar la Misa gregoriana de Beata Virgine. Abrigo la certidumbre de que el Venerable Cabildo Metropolitano dispondrá todas las cosas de modo que la fiesta de ese día resulte un homenaje digno de la Madre de Dios y de la proverbial devoción del pueblo chileno a la Santísima Virgen¹²⁹¹.

El arzobispo Campillo manifestó la influencia de Pío X al exhortar la intervención de los fieles según su principio de “participación activa”, mediante el uso del canto gregoriano, denotando también el impacto del movimiento litúrgico. Aunque como vemos, la inclusión de coros externos formados por aficionados no hacía sino poner más de manifiesto la característica prescindible de la cantoría.

A raíz de una solicitud de aumento de sueldo de los cantores en el año 1933, y tras reconocer el chantre que los cantores estaban mal pagados porque sus sueldos eran más bajos que en otras iglesias, propuso cambiar el sistema de pago, quitando la renta fija por un sistema en que se les pagara por función o mes, pidiendo a las hermandades de la catedral que colaboraran con los recursos económicos para poder hacerlo. Del mismo modo, planteó obligar su presencia en algunas fiestas solemnes y eximirlos de las que no tenían solemnidad, como la misa de los jueves¹²⁹². El tema se resolvió mediante el aumento del 30% del sueldo a los cantores más antiguos: Asis, Núñez y Vidal, quedando con una renta de \$161¹²⁹³.

¹²⁹⁰ ACSC. LAc. Vol. 18. 1920-1953. f. 381. 20 de Mayo de 1930.

¹²⁹¹ ACSC. LAc. Vol. 18. 1920-1953. f. 429. 1 de Julio de 1931.

¹²⁹² ACSC. Libro de Acuerdos. Vol. 18. 1920-1953. f. 553. 10 de Julio de 1933.

¹²⁹³ ACSC. Libro de Acuerdos. Vol. 18. 1920-1953. f. 559. 21 de Julio de 1933.

Al poco tiempo el propio chantre presentó una lista de festividades a las que los cantores debían estar obligados a asistir. Estas eran:

Tabla 18 Festividades a las que debían asistir los cantores en 1933¹²⁹⁴

1. Todos los domingos y jueves del año, que no sean impedidos por cuaresma o adviento
2. La Circuncisión del Señor
3. Epifanía
4. La purificación
5. San José, en 19 de Marzo
6. Encarnación del Señor
7. Siete Dolores de la Virgen, Misa en Viernes de Pasión
8. Domingo de Ramos. Procesión y Misa
9. Triduo de la Semana Mayor. Maitines y Misas
10. Lavatorio
11. Ascensión
12. Pentecostés. Vísperas –Domine (Ad Tertiam) Misa
13. Corpus. Vísperas primeras, y en la Octava segundas vísperas
14. Octavario del Santísimo Sacramento (Mañana y tarde)
15. Novena del Santísimo (Por la tarde)
16. Jubileos (Mañana y tarde)
17. Domingos Segundos. Procesión del Santísimo Sacramento
18. Dedicación de la Iglesia Metropolitana. Vísperas y Misa
19. San Juan Bautista
20. Patrocinio de San José
21. San Pedro. Vísperas, Procesión. Domine (ad Tertiam) Misa
22. El Carmen
23. Fiesta del Sagrado Corazón de Jesús
24. Mes del Sagrado Corazón
25. Santiago. Visperasy Procesión. Domine (Ad Tertiam) Misa.
Dominus Jesus. (Pret Missam)

¹²⁹⁴ ACSC. Libro de Acuerdos. Vol. 18. 1920-1953. fs. 565-566. 21 de Agosto de 1933.

26. Asunción. Vísperas y Misa
27. Santa Rosa
28. Natividad de la S. Virgen.
29. Misa de gracias y Te Deum, en 18 de Septiembre
30. Todos los Santos
31. Difuntos
32. San Marcos, en 25 de Octubre
33. Mes de María Mañana y tarde)
34. Purísima. Vísperas y Misa
35. Natividad. Maitines y Misas
36. Funerales por los Obispos y Canónigos difuntos, en noviembre
37. Novena del Niño Jesús
38. Funerales de los Obispos Montes Solar, el 17 de Marzo,
y Larraín Gandarillas, el 26 de Septiembre
39. Consagración del Prelado diocesano y toma de posesión
40. Te Deum por la colación de nuevos canónigos
41. Aniversario por fundación del fallecimiento de los Arzobispos
42. Funerales del Arzobispo y Canónigos
43. Consagración de Obispos

Esta lista fue aprobada por el arzobispo José Horacio Campillo¹²⁹⁵, por lo que quedó sancionado el nuevo calendario de asistencia de los cantores del coro alto.

Probablemente con la idea de dejar el canto exclusivamente en manos de los seises, en 1933 se introdujo un nuevo reglamento para este grupo que definía las obligaciones no solamente de los niños, sino también de su inspector y del sochantre. Una cosa llamativa es que lo primero que se estableció fue que el maestro de capilla fuera el jefe directo del sochantre, mientras el sacristán mayor lo fuera del inspector de seises¹²⁹⁶. Esto es interesante si recordamos que algunas décadas atrás hubo una polémica entre el maestro de capilla, José Zapiola, y el primer sochantre, Manuel Arrieta, precisamente porque no estaba clara esta cuestión, y mientras el primero defendió su supremacía sobre el segundo, el sochantre argumentó que sus

¹²⁹⁵ ACSC. LAc. Vol. 18. 1920-1953. f. 568. 11 de Septiembre de 1933.

¹²⁹⁶ ACSC. Libro de Acuerdos. Vol. 18. 1920-1953. fs. 592-596. 30 de Diciembre de 1933 Apéndice, Doc. 38.

conocimientos más completos en música y liturgia le hacían superior a cualquier maestro. Eso sucedió en la década de 1870. Pero ahora, a fines de 1933 el sochantre había perdido toda ventaja, quizás debido a que desde el magisterio de Manuel Arrieta ambas funciones habían sido asumidas hasta cierto nivel por el maestro, y los que vinieron durante el siglo XX habían sido todos sacerdotes competentes en ambas materias, e inclusive participantes de las comisiones de música sagrada del arzobispado.

Las legislaciones civiles abrieron otra arista en la problemática sobre la cantoría. Esto porque habían entrado en vigencia dos leyes del Estado de Chile que afectaron la relación laboral entre los canónigos y los cantores. Se trató de las leyes N°4.053 sobre Contrato de Trabajo, y la N°4.059 de Empleados Particulares, ambas decretadas en 1924. Por ellas surgía la obligación de inscribir a los trabajadores asalariados en el registro previsional cuando se tratase de “empleado particular”, lo que devendría en la recepción de beneficios laborales, como acceso a fondos de ahorro y previsión social. Sin embargo, esta ley no era aplicable a los trabajos de agricultura ni al trabajo doméstico. Por ello fue que el canónigo doctoral informó a los capitulares sobre la necesidad de inscribir a los cantores bajo la tipificación de empleados particulares y no domésticos¹²⁹⁷.

A pesar de esta advertencia y de la vigencia de las leyes, transcurrieron varios años en que los cantores continuaron trabajando bajo el sistema antiguo. Recién en 1936 los empleados de la capilla, incluyendo a los cantores del coro alto, maestro de capilla y sochantre, pidieron al cabildo que los consideraran de este modo, es decir, que les hicieran las imposiciones mensuales en la Caja de Previsión de Empleados Particulares¹²⁹⁸. Pero la respuesta que recibió la capilla de música fue muy diferente a la que esperaban, pues

El V. Cabildo después de haber estudiado minuciosamente la posibilidad de mantener el cuerpo de cantores y organistas en la forma actual y que desde tiempo antiguo hasta hoy se viene manteniendo por profesionales, ante las reiteradas solicitudes de éstos para que desde ahora se les considere como empleados particulares y viendo que para la Iglesia Catedral esto es imposible: Acuerda suprimir la capilla de cantores y proveer en adelante este servicio como lo permitan las circunstancias¹²⁹⁹.

¹²⁹⁷ ACSC. LAc. Vol. 18. 1920-1953. f. 161. 2 de Septiembre de 1925. Apéndice, Doc. 39.

¹²⁹⁸ ACSC. LAc. Vol. 18. 1920-1953. f. 693. 4 de Noviembre de 1936.

¹²⁹⁹ ACSC. LAc. Vol. 18. 1920-1953. f. 696. 22 de Diciembre de 1936.

Como era esperable, este anuncio impresionó profundamente a los afectados, quienes comunicaron prontamente al cabildo haber “cambiado de opinión”, desistiendo de la solicitud y de los reclamos que pensaban hacer al Tribunal del Trabajo, y manifestándose llanos a continuar trabajando bajo las mismas condiciones, esto era, conviniendo directamente con el cabildo los honorarios. Lo único, eso sí, es que pedían quinientos pesos como gratificación¹³⁰⁰. Y aunque podría suponerse que los canónigos habían lanzado esta amenaza con el fin de conseguir precisamente esta actitud de la capilla, lo cierto es que había quienes estaban realmente a favor de deshacerse del problema que significaba mantener a este grupo. Uno de ellos, argumentó que la actitud altanera de los cantores le hacía rechazar el acuerdo que proponían, y mucho menos permitía aceptar que se les diera la gratificación que pedían. A pesar de ello el acuerdo fue, primero, probar por un año el desempeño de los cantores exigiéndoles renuncia formal a ser empleados particulares; segundo, aceptar darles la gratificación de \$500 a cada uno; y tercero, rechazar la petición de Aníbal Aracena Infanta de recibir un abono de \$3900 pesos como condición para continuar en su puesto¹³⁰¹.

Este pacto satisfacía a las partes en el sentido de que la catedral podía seguir contando con los cantores a sueldo sin tener que pagar sus imposiciones, y los cantores continuaban teniendo la seguridad de percibir el salario mensual que les daba el cabildo metropolitano. Sin embargo, ninguno consideró la acción fiscalizadora del estado.

A fines del año 1938 fueron los propios entes del Estado de Chile los que exigieron subsanar la situación. Así, la Junta Clasificadora de Empleados y Obreros comunicó al cabildo que declaraba a los cantores y organista de la catedral como empleados particulares, fundamentalmente porque en su trabajo predominaba el esfuerzo intelectual. El jefe de la Caja de Previsión de Empleados Particulares dió un plazo de diez días para que los cantores Gerardo Walter, Enrique Vidal, Julio Castro, y Nicolás Urzúa fueran inscritos en dicha caja, así como también los organistas Aníbal Aracena Infanta y Maximiliano Chávez. En caso de no cumplir en el plazo dado, el cabildo sería sancionado según la Ley 5.418¹³⁰².

Esto llevó a que los capitulares pusieran nuevamente en el tapete la posibilidad de prescindir de estos empleados, reemplazándolos esta vez por el coro del Seminario de los Santos Ángeles Custodios de Santiago, con cuyo maestro de capilla ya habían

¹³⁰⁰ ACSC. LAc. Vol. 18. 1920-1953. f. 700. 31 de Diciembre de 1936.

¹³⁰¹ ACSC. LAc. Vol. 18. 1920-1953. f. 700. 31 de Diciembre de 1936.

¹³⁰² ACSC. LAc. Vol. 18. 1920-1953. f. 730. 11 de Noviembre de 1938.

iniciado conversaciones. Otra posible solución propuesta fue reducir la capilla dejando al sochantre y al segundo organista y contratando los elementos necesarios para las fiestas mayores. Más, por lo pronto, el cabildo acordó inscribir a los trabajadores en la Caja de Empleados Particulares “para evitar sanciones legales”, pero dejando bajo estudio por una comisión la cantidad de gasto que implicaría esta nueva situación, y cuánto costarían los desahucios¹³⁰³.

Ya con las cifras sobre la mesa, sabiendo que la nueva relación contractual con la capilla elevaría los gastos en \$50.000 pesos, el cabildo determinó suplantar a los cantores a sueldo y reemplazarlos en principio por el coro del Seminario de Santiago¹³⁰⁴. La salida de los cantores permanentes acabó definitivamente con los problemas asociados a la irresponsabilidad de los componentes, que se había arrastrado por años, pero no fue garantía de exclusión de las dificultades. Esto porque evidentemente la música y el canto debían estar presentes en las funciones.

La escuela propia que el cabildo había adquirido con el objetivo de sacar de ella niños para el coro, el patronato de Santo Tomás, no había dado los resultados esperados. Al referirse a ella los canónigos reconocían en 1940 que el canto de los seises “está malo y por carencia de medios económicos no se puede costear, como antes, cantores grandes”, por lo que ésta no era la salida que necesitaban. Ello los llevó a pensar en contratar al maestro de capilla del Seminario de Santiago, presbítero Fernando Larraín, para que enseñara y dirigiera a los maestros de los seises, que se sacarían de las escuelas subvencionadas por el cabildo, incluyendo la de Santo Tomás. También, se planteó fundar una escuela más pequeña en la que uno o dos sacerdotes, que podrían ser los maestros Azócar Yávar y Larraín, abordaran los dos asuntos, como escuela y como nicho de seises cantores. Otra idea fue aprovechar la cercanía de la vivienda de Jorge Azócar Yávar con la escuela “Miguel Prado” que tenía 800 alumnos, para que se dedicara allí a escoger voces variadas entre los niños¹³⁰⁵.

No pasó mucho tiempo para que el maestro de capilla Azócar informara al cabildo sobre la desorganización de los seises¹³⁰⁶. Esta situación ponía más presión a la necesidad de contar con la escuela propia del Cabildo. En marzo de 1941 se anunció el arriendo de una casa que tendría como fin albergar la institución. La idea era buscar un

¹³⁰³ ACSC. LAc. Vol. 18. 1920-1953. fs. 730-732. 11 de Noviembre de 1938.

¹³⁰⁴ ACSC. LAc. Vol. 18. 1920-1953. f. 741. 3 de Enero de 1939.

¹³⁰⁵ ACSC. LAc. Vol. 18. 1920-1953. fs. 789-790. 25 de Abril de 1940.

¹³⁰⁶ ACSC. LAc. Vol. 18. 1920-1953. f. 800. 12 de Noviembre de 1940.

profesor jubilado que pudiera hacerse cargo, pagándole \$600 pesos mensuales, y un ayudante, que recibiría \$400. De esta escuela podría el presbítero Fernando Larraín sacar las voces infantiles para formar varios coros, que una vez preparados, cantarían en la catedral por un sistema de turnos¹³⁰⁷.

Los años siguientes a la salida de los cantores de la Catedral no fueron auspiciosos en cuanto a la formación de un nuevo coro. En 1944, por ejemplo, se reclamaba porque el canto de los seises era malo y su asistencia irregular, lo que atribuían a lo exiguo del sueldo y al descuido del sochantre¹³⁰⁸. Un año después se consideraba suprimir la escuela del cabildo por ser muy cara su mantención y porque no había servido para sacar de ella a niños cantores¹³⁰⁹.

Si los canónigos de la Catedral Metropolitana habían desligado a los cantores del coro alto debido, entre otras cosas, al cansancio que les producían sus permanentes solicitudes de aumento de sueldo, esta no fue la solución. El fracaso en las tentativas por contar con un coro de seises más sólido y por tener al coro del seminario, obligó al cabildo a recurrir a los cantores, a quienes debía pagar ahora cada vez que se presentaran en la Iglesia.

En el año 1952, estos cantores solicitaron al cabildo un aumento de sus honorarios por cada asistencia a la Catedral¹³¹⁰. Y como muchas veces hicieran con anterioridad, los canónigos cedieron, otorgando un pago de \$140 pesos por cada asistencia a cada cantor¹³¹¹. Ya no tenían medios para presionarlos a aceptar sus propias condiciones. Como fue en general en todo el período revisado, los cantores parecieron salir favorecidos, pues podían ganar más dinero que el que recibían antes como trabajadores contratados. En este estado de cosas, evidentemente el canto eclesiástico en la Catedral se había vuelto un verdadero problema, no tanto por la obligación de obedecer a las normas impuestas por la Iglesia Católica, sino por la postura práctica del cabildo que veía en este grupo un gasto extra quizás excesivo e injustificado. Esta fue la forma en la que la Catedral Metropolitana de Santiago enfrentó el último tramo del movimiento litúrgico, antes de la aplicación de la gran reforma que implicó el Concilio Vaticano II, sólo unos pocos años después.

¹³⁰⁷ ACSC. LAc. Vol. 18. 1920-1953. f. 806. 18 de Marzo de 1941.

¹³⁰⁸ ACSC. LAc. Vol. 18. 1920-1953. f. 901. 19 de Abril de 1944.

¹³⁰⁹ ACSC. LAc. Vol. 18. 1920-1953. f. 949. 9 de Agosto de 1945.

¹³¹⁰ ACSC. LAc. Vol. 18. 1920-1953. f. 1087. 26 de Mayo de 1952.

¹³¹¹ ACSC. LAc. Vol. 18. 1920-1953. f. 1088. 18 de Junio de 1952.

VI. CONCLUSIONES

A partir del siglo XIX, la liturgia de la Iglesia Católica entró en un proceso de reforma que implicó de una manera primordial el aspecto musical. Éste había sido observado y corregido muchas veces a lo largo de su historia, sin embargo, en aquel momento cobró un cariz diferente. Esto, porque el ambiente socio-cultural y político había variado, y en numerosos sentidos comenzaba a ser cada vez más distante a los planteamientos y necesidades de esta institución.

El movimiento de reforma de la música sacra tuvo una característica particular: la participación de personas y grupos que desde territorios apartados de la Santa Sede infundieron transformaciones e inspiraron valiosas tareas que a la larga introdujeron aportes significativos en relación al tema. Nos referimos específicamente a dos iniciativas: el Cecilianismo, de Alemania del Sur, y el movimiento litúrgico, de Francia. Dentro del primero es posible reconocer acciones tempranas, como la de Karl Proske, quien en la década de 1820 inició un trabajo de transcripción de partituras musicales de los siglos XV al XVII, favorecido por sus viajes a diversos centros como Roma, Florencia, Pistoia, Bolonia y Venecia. De esta labor surgió la colección *Musica Divina*. Proske, además, asentó la primera base ideológica de lo que sería el movimiento: restablecer la “verdadera” música católica en la liturgia en lugar de las obras modernas que reflejaban la “atracción profana” de artistas ajenos a la Iglesia.

Esta corriente continuó desarrollándose en las siguientes décadas, hasta que en 1868, liderada por el sacerdote Franz Xaver Witt, fue oficializada por la Santa Sede a través de la aprobación de los estatutos de la “Sociedad de Santa Cecilia”. A esas alturas estaba claro su propósito: que la música se adecuara a la majestad de los ritos, teniendo como modelo constitutivo la música antigua, el *stile antico*, especialmente la polifonía de Palestrina. Ésta y el canto gregoriano fueron los dos géneros sacralizados, que se convirtieron en la base de todo lo que se compusiera en adelante. El Cecilianismo se expandió rápidamente por Europa y Estados Unidos, y se valió de las herramientas que se ofrecían en su tiempo, como la prensa, la publicación de revistas y la organización de congresos.

Por su lado, el movimiento litúrgico se originó en Francia desde la década de 1840, gracias a la actividad del monje benedictino Prosper Guéranger, quien a partir de 1827 se había dedicado a restaurar la vida monástica de la orden en el priorato de San

Pedro de Solesmes, cuyas constituciones fueron aprobadas diez años después por la Santa Sede, erigiéndose en abadía. Guéranger deseaba recobrar las características antiguas de la liturgia, impulsando una renovación basada en rescatar las costumbres del pasado, por ello se planteó como objetivos devolver al clero el conocimiento y el amor por la liturgia romana; y unir a los fieles y la jerarquía en la solemnidad litúrgica, administrando los sacramentos y celebrando el oficio divino. La iniciativa de Guéranger dio pie, entre otras cosas, a una profunda investigación y restauración del canto gregoriano que comenzó a ver la luz durante la segunda mitad del siglo XIX.

Los resultados de ambas líneas de trabajo fueron socializadas por intermedio de dos proyectos editoriales: el cecilianismo se vinculó al trabajo de Friedrich Pustet, quien junto al compositor, musicólogo y sacerdote Fran Xaver Haberl, presentó una reedición del gradual romano conocido como “Edición Medicea”, por la que obtuvo el privilegio de ser el editor oficial de la Santa Sede por un período de treinta años. Mientras tanto, los benedictinos publicaron sus propuestas por medio de una editorial belga llamada *Desclée*.

A principios del siglo XX los contenidos de la reforma de la música sacra fueron oficializados y universalizados por el papa Pío X a través del código jurídico para la música sagrada, llamado *Motu Proprio Tra le Sollecitudine* (1903). Además de eso, el pontífice no renovó el privilegio editorial a la casa Pustet, por preferir el trabajo de los monjes benedictinos, el que fue publicado como “Edición Vaticana”.

Hemos podido determinar que el proceso de reforma de la música sacra se instauró en la Iglesia Católica chilena durante el siglo XIX. Pero, a diferencia de lo que pudiera creerse debido a la llegada de los primeros documentos provenientes desde la Santa Sede en 1885, esto comenzó muy temprano en la década de 1840 gracias a la acción del segundo arzobispo de Santiago, Rafael Valentín Valdivieso (1845 como electo-1878).

En efecto, dicho prelado, influido por las recomendaciones y gestiones que los pontífices Pío VIII (1829-1830) y Gregorio XVI (1831-1846) habían realizado, y conociendo lo que estaba sucediendo en Alemania y Francia en materia litúrgico-musical -muy probablemente, debido a la comunicación fluida que mantenía hacia Europa-, inició una campaña tendiente a erradicar la música considerada profana por su institución, con el fin de “purificar” la que se interpretaba en las funciones religiosas en los templos. Su primera acción fue contundente, pues como vimos, alentado por el

deseo de no permitir “música indevota”, y con el pretexto que le daba tener a músicos indisciplinados en la Catedral –además del supuesto ahorro económico-, encargó la construcción de un “gran órgano” para la Catedral Metropolitana de Santiago, por cuya instalación destituyó paulatinamente a los músicos de la orquesta permanente que hasta ese momento existía.

Ahora es claro que Valdivieso actuó motivado por las directrices generadas desde la Santa Sede, que por esos años tendían hacia la erradicación de la música teatral en las iglesias. No muchos años antes, en 1842, la Santa Sede había publicado un edicto sobre los “abusos” en el canto eclesiástico propiciados por la música instrumental, aconsejando que ésta se utilizara solamente con una autorización especial y para obras que no tuvieran instrumentos tales como bombo, tamborín, arpa ni cualquier otro considerado demasiado ruidoso. Éste no debía mezclarse con piezas procedentes del teatro.

Rafael Valdivieso fue un prelado ultramontano a ultranza, por tanto, sin duda adoptó las inquietudes pontificias queriendo ir quizás un paso más allá. Ello explica que para evitar que se tocara música teatral en los templos, quitara la orquesta para preferir - o más bien tolerar- al órgano como instrumento acompañante. Esta acción fue ejecutada en la recién erigida Catedral Metropolitana de Santiago, por tratarse de la Iglesia más importante del país y porque era el ejemplo a imitar por todas las restantes.

Al igual que el movimiento litúrgico que se desarrollaba en Francia, Valdivieso centró la problemática de la música sacra en el contexto de la liturgia, por lo que debía vigilar que toda ella transcurriera por los cauces tradicionales. Esto implicaba una “reforma”, debido a que con el tiempo la liturgia había sido “contaminada” con elementos que no le eran propios y que era necesario “limpiar”. La estrategia en tal sentido fue la mirada hacia el pasado. Por ello tampoco es extraño que Valdivieso, además de efectuar la enérgica operación de sustituir a la orquesta catedralicia por un órgano, fuese a su vez restaurador de la vida monástica y reorganizador de la Iglesia Católica nacional dentro del nuevo escenario que significó la transformación del país de colonia española a república independiente.

Él mismo sentó las bases teóricas para la reforma de la música sacra en Chile con la publicación de un edicto en 1873, por el que, entre otras cosas, prohibió la ejecución del piano en los templos y la participación de las mujeres en el canto. Entretanto, propició la adquisición de repertorio y la contratación de músicos en el

extranjero, específicamente en centros europeos tales como Roma, París y Madrid, omitiendo la composición musical sacra chilena de los principales oficios, así como también la intervención de ejecutantes nacionales en una gran medida, pues siempre que pudo, asignó los cargos a los sacerdotes músicos que llegaron desde España u otros lugares de Europa.

Esta tendencia eurocéntrica puede explicarse, al menos en parte, debido al hecho que el movimiento al cual se estaba adhiriendo se había originado en ese continente, y los países en que buscaba refuerzos materiales y personales eran cercanos a la Santa Sede geográficamente e ideológicamente, lo que podía brindarle mayor seguridad respecto a que el repertorio adquirido respetara las normas de la restauración litúrgico-musical que se estaba proponiendo.

Pero su preferencia obstinada por los sacerdotes-músicos europeos puede relacionarse también con el hecho de que en Chile no hubiese personal capacitado en materia litúrgico-musical, pues aparentemente él demandaba empleados que tuvieran sólidos conocimientos musicales así como un manejo acabado de los usos litúrgicos. Esto puede ayudar a aclarar por qué el primer nombramiento de maestro de capilla que estuvo bajo su responsabilidad recayera en José Bernardo Alzedo, quien había tenido formación religiosa en su infancia y juventud. En tanto, la presencia de músicos civiles como José Zapiola y Tulio Eduardo Hempel en el magisterio de capilla entre 1864 y 1882 puede explicarse, entre otras cosas, por la posibilidad que tuvo de situar junto a ellos a un aliado “estratégico” que le permitiera cubrir todos los espacios. Éste fue un músico eclesiástico que contaba con las características que él requería: el sacerdote español Manuel Arrieta Aspe, cuyo trabajo como primer sochantre durante este mismo período pudo darle la opción de equilibrar los conocimientos musicales de sus maestros con los usos correctos en términos litúrgicos.

Esta estrategia no lo eximió de dificultades, fundamentalmente porque Manuel Arrieta no pudo desempeñarse con regularidad en el puesto de primer sochantre, especialmente por problemas de salud. Y, además, porque tuvo malas relaciones con el maestro de capilla José Zapiola, motivadas precisamente por las deficiencias que éste último tenía en los usos litúrgicos y su deseo de posicionarse como su superior, lo que los condujo a un serio conflicto por definir sus prerrogativas.

Este frágil equilibrio con el que jugó el arzobispo Valdivieso al tener a músicos de teatro dirigiendo la capilla musical junto a un primer sochantre perito en cuestiones

litúrgicas, fue evitado por las siguientes autoridades de la Iglesia, quienes nombraron, desde 1882 y hasta al menos 1944, a sacerdotes-músicos para que cumplieran la función de maestros de capilla en la Catedral Metropolitana. Éstos fueron: el propio Manuel Arrieta (1882-1894), Moisés Lara (1894-1903), Vicente Carrasco (1903-1922) y Jorge Azócar Yávar (1922-1944, con un breve período de reemplazo por Fernando Larraín).

Tras la muerte de Valdivieso en 1878 la reforma de la música sacra chilena continuó en manos del vicario capitular Joaquín Larraín Gandarillas (1878-1886), quien efectuó como principales medidas el encargo de personal y composiciones musicales a España en 1884 (continuando con la política iniciada por Valdivieso en este sentido) - que estuvo a cargo del maestro de capilla de la Catedral Metropolitana Manuel Arrieta-, y la publicación de la *Pastoral Colectiva para la Música y Canto en las Iglesias de las Diócesis de Chile* en 1885, que fue la adaptación local de un documento emitido por la Sagrada Congregación de Ritos para las iglesias de la ciudad de Roma respecto a la música sacra. Por éste, se organizó la primera Comisión de Santa Cecilia en la Iglesia católica chilena, cuyo fin era vigilar que las obras se ajustaran a lo solicitado por el documento. La adquisición de repertorio, en tanto, se hizo en Roma por deseos del propio Manuel Arrieta. Allí, el mismo maestro realizó los contratos con los compositores Archimede Staffolini y Setimio Bataglia. Éstos permanecieron en contacto con la Iglesia Católica chilena por varios años, enviando nuevas composiciones que formaron parte de su repertorio.

El tercer arzobispo de Santiago, Mariano Casanova (1886-1908), también tomó la reforma de la música sacra en sus manos, aunque su foco principal fue la educación musical en los seminarios. En esto fue influido probablemente por la recepción del código jurídico para la música sagrada emitido por el papa Pío X en 1903 (*Motu Proprio Tra le Solecitudine*) en que ésta era uno de los aspectos que se solicitaba. Uno de sus efectos en Chile fue la restitución de la Comisión para la Música Sagrada en 1904, que tenía la responsabilidad de examinar las composiciones musicales y dar su visto bueno o rechazo para su ejecución. Ésta fue presidida por el presbítero Vicente Carrasco. El planteamiento del arzobispo Mariano Casanova fue muy particular, pues para él la reforma de la música sacra fue una “guerra a muerte” contra los enemigos de la religión, vinculando sin duda la música teatral con los sectores de la sociedad afines al pensamiento liberal y opositores de la Iglesia Católica.

Tras la muerte de Mariano Casanova devino un período en que la reforma de la música sacra fue dejada en segundo plano, ante el auge de otros importantes asuntos como la cuestión social. Los arzobispos Juan González Eyzaguirre (1908-1918) y Crescente Errázuriz (1918-1931) no promovieron acciones tendientes a mejorar este aspecto, y más bien parecieron desinteresados en el tema. Esta fue la razón por la que emergió la figura de Vicente Carrasco como el primer músico eclesiástico que condujo este proceso.

La gestión de Carrasco se centró en la adquisición de repertorio de compositores cercanos al movimiento cecilianista, no solamente para ser interpretado en la Catedral Metropolitana, sino en todas las iglesias de Chile, al ser recomendado de primera mano por este maestro de capilla y presidente de la Comisión de Música Sagrada. Este vínculo con el movimiento cecilianista, aún cuando habían transcurrido algunos años desde que Pustet había dejado de ser el editor oficial del Vaticano, se explica por el estrecho nexo que tuvo otro sacerdote chileno, Pedro Valencia Courbis, con este movimiento y sus principales representantes, por lo que muy probablemente fuera él quien influyera en Vicente Carrasco en este sentido.

Con esto se prolongó la línea iniciada por Rafael Valdivieso, por cuanto la Iglesia Católica chilena continuó prefiriendo la adquisición de repertorio en los grandes centros europeos, sin tener en cuenta a los compositores sacros nacionales, al menos para las funciones más importantes del calendario litúrgico en la Catedral Metropolitana, donde se interpretaban las obras de compositores cecilianistas al mismo tiempo que continuaban en el repertorio las obras de Staffolini y Bataglia, los compositores italianos contactados por Manuel Arrieta a mediados de la década de 1880.

Algo particular del magisterio de Vicente Carrasco fue también la promoción de artistas de la sociedad civil en la capilla de la Catedral Metropolitana de Santiago, apertura que no se apreciaba desde que asumiera Manuel Arrieta como maestro en 1882. Este fue el caso de Aníbal Aracena Infanta, Marta Canales Pizarro y Domingo Santa Cruz, quienes efectivamente trabajaron –en el caso del primero- o colaboraron con alguna actividad específica componiendo y dirigiendo la música –en el de los segundos-. Hasta Enrique Soro –célebre compositor chileno- fue sondeado para formar parte de la capilla musical en el año del centenario, 1910. Esta revinculación de la capilla con el

medio puede haber motivado la visión de Samuel Claro respecto a que la música catedralicia “resurgió” tras un período negativo recién en esta época.

La década de 1930 vio surgir nuevamente una figura de arzobispo líder del movimiento de reforma de la música sacra en Chile. Se trató de José Horacio Campillo, quien, motivado por las órdenes emitidas por el papa y por la institución del movimiento litúrgico en Chile, concretó dos aspectos relevantes: la publicación de un reglamento para la música sagrada de la arquidiócesis, y la refundación de la Comisión de Música Sagrada, ambas en 1932. Su presidente fue el presbítero Juan Subercaseaux Errázuriz, quien se había propuesto implantar el movimiento litúrgico en la Iglesia Católica chilena, contando para ello con la ayuda de los sacerdotes benedictinos.

El resultado de todo esto fue, en la parte musical, que se favoreció el canto litúrgico por antonomasia: el canto gregoriano, y la participación activa de los fieles. De este modo, se crearon numerosos coros de aficionados que, guiados por sacerdotes, muchos de ellos benedictinos, interpretaron obras en este género en variadas celebraciones. Del mismo modo, se fundaron también *Scholae Cantorum*, siendo una de las más destacadas la del Seminario Conciliar de Santiago.

Este conjunto debió acudir muchas veces a cantar a la Catedral Metropolitana para “apoyar” a la capilla musical. Esto porque ella estaba atravesando una crisis estructural profunda, motivada esta vez por los problemas económicos que había producido en la Catedral la separación de la Iglesia y el Estado, la supresión del presupuesto del culto, y la entrada en vigencia de la Ley de Empleados Particulares, que impuso mayores deberes a los contratantes, a los que el cabildo eclesiástico no pudo –o no quiso- acceder.

Por ello, mientras se desempeñaba como maestro de capilla Jorge Azócar Yávar (1922-1944), permaneció vigente el repertorio de los compositores italianos adquirido por Manuel Arrieta junto a las obras de músicos cecilianistas, al mismo tiempo que comenzaba en la Iglesia Católica chilena el mayor auge del canto gregoriano que se hubiera conocido desde los inicios de la República. En tanto, los canónigos de la Catedral Metropolitana decretaron el fin de la capilla musical con el despido de los cantantes profesionales en 1939. Su idea era valerse solamente del coro de niños, pero en el corto plazo ésta fracasó, debiendo recontractarse a los artistas para cada función en particular.

Las hipótesis planteadas al inicio de este trabajo han sido respondidas afirmativamente. En efecto, en la primera propusimos que la reforma de la música sacra se había instaurado en la década de 1840 gracias a la acción del arzobispo Rafael Valdivieso. Pues bien, la revisión bibliográfica y documental nos permitió establecer que ciertamente las primeras acciones relevantes de este prelado, como la sustitución de la orquesta catedralicia por el órgano, o la adquisición de repertorio y personal para la capilla en Europa, no fueron hechos aislados, sino que correspondieron a su deseo de adherirse a las iniciativas pontificias siguiendo su carácter de sacerdote ultramontano, las que por entonces también estaban siendo enriquecidas por el movimiento litúrgico francés, que recién comenzaba.

La segunda hipótesis, por la que sostuvimos que el movimiento de reforma de la música sacra en Chile tuvo sus propias particularidades a pesar de corresponder a un proceso de origen europeo, también resulta positiva. De hecho la primera acción preponderante en este sentido, el despido de la orquesta permanente de la catedral, ocurrió por motivación personal del arzobispo Valdivieso con el fin de dificultar que se interpretase música “profana” o de los teatros en el templo. Del mismo modo, este prelado instauró la tendencia a preferir el repertorio adquirido en Europa, la que fue mantenida por sus sucesores, sin que ninguno de ellos optara por las composiciones sacras de los compositores chilenos y sin exigir siquiera este trabajo a sus maestros de capilla. Pareció ser durante todo el período revisado, que solamente el repertorio proveniente desde Europa les daba la confianza de estar siguiendo fielmente a los preceptos que se les habían impuesto.

Otro aspecto singular de la Iglesia Católica chilena, fue que, en general, los dirigentes del proceso de reforma de la música sacra fueron los estamentos más altos de la jerarquía eclesiástica, los arzobispos o el vicario capitular, configurándose como una excepción el surgimiento de Vicente Carrasco como líder, entre 1908 y 1922, cuando los arzobispos Juan González y Crescente Errázuriz se despreocuparon de esta materia. Cuando Carrasco murió en 1922 ningún otro sacerdote tomó este lugar, ni Pedro Valencia Courbis, que había tenido una influencia significativa en este presbítero en relación al repertorio, ni Jorge azócar Yávar, su sucesor en el magisterio de la capilla catedralicia, debiendo esperar algunos años para que el arzobispo José Horacio Campillo revitalizara esta dinámica jerárquica desde el año 1932.

El que los dirigentes de esta reforma fueran las mayores dignidades de la Iglesia Católica pudo tener varias consecuencias: la primera, que manejaran el proceso desde una perspectiva netamente teórica sin “aterrizar” el discurso a realidades diferentes de la Catedral Metropolitana, lo que supuso un sinnúmero de dificultades para iglesias más pobres o alejadas de Santiago que, aun queriendo ser fieles a las prescripciones, no tenían acceso a un repertorio adecuado, ni contaban con personal capacitado para ello. Sin embargo, esto tampoco pareció ser un punto conflictivo, pues muchas veces estos líderes dieron mayores garantías a las iglesias rurales, como la posibilidad de contar con cantantes femeninas, por ejemplo. Esto comprueba que, en cierto modo, esta reforma fue dirigida fundamentalmente hacia los contextos urbanos, las grandes ciudades y, dentro de ellas, a un segmento específico de la población: la clase alta, la aristocracia que acudía a la ópera y a los teatros con cierta asiduidad, para quienes escuchar estas melodías en las iglesias podía tener algún sentido, pues las conocían. No las clases bajas ni los campesinos, dado que esta música no tenía para este segmento la connotación “profana” por la que era perseguida dentro del contexto religioso.

Segundo, al no tener incidencia sobre la música más allá de prepararla e interpretarla, los músicos sacros debieron acatar y ejecutar lo que los rectores de las iglesias les ordenaban en repetidas oportunidades, aunque esto fuera contrario a las prescripciones que se habían impuesto, lo que dio origen a una disociación entre la teoría y la práctica que explica el que se tuvieron que reiterar las mismas reglas numerosas veces a lo largo de las décadas.

Derivado de lo anterior, es que la reforma de la música sacra en Chile no fue un proceso unitario y uniforme dentro del cual pudieran reconocerse claras etapas de desarrollo y verificarse metas cumplidas en su transcurso. Al contrario, cada nuevo líder reinició el movimiento valiéndose de las herramientas que tenía a su disposición y, no obstante, las quejas respecto al repertorio y su interpretación –así como en relación al funcionamiento y rendimiento de la capilla-, persistieron durante todo el tiempo estudiado. Por su parte, los compositores ligados a la Iglesia que realizaron obras, las ejecutaron muchas veces fuera del contexto litúrgico, lo que indica que sea posible encontrar en ellas características que habrían sido rechazadas si hubieran sido examinadas aún por ellos mismos como parte de la Comisión que funcionaba para tal efecto. Este puede ser el caso de Pedro Valencia Courbis, o de Vicente Carrasco, cuyas obras, según Eugenio Pereira Salas, obedecían al italianismo que estaba en el

ambiente¹³¹². Sin perjuicio de lo anterior, es menester puntualizar que, en todo caso, cuando en los documentos pontificios aluden a la prohibición de “reminiscencias profanas”, parecen más bien referirse a la práctica del *contrafactum*, más que al hecho de utilizar melodías o armonías similares a las de los espacios considerados “profanos”, siendo el ejercicio de ejecutar música reconocible con texto religioso lo que ellos buscaban evitar a lo largo de todo el proceso. Esto liberaría de “culpa” a estos compositores que, perteneciendo al contexto eclesiástico, habrían compuesto obras en estilo operístico.

Es importante destacar que durante esta época, las relaciones entre la Iglesia y el Estado pudieron influir en más de una forma en el modo en que se condujo la reforma de la música sacra en Chile. Bastaría recordar que, al inicio del período, el arzobispo Valdivieso destituyó de su cargo a un maestro de capilla que había sido empleado siguiendo los deseos de personas vinculadas a la sociedad civil y cuyo contrato se había efectuado sin tomar en cuenta los requerimientos de la Iglesia. Por ello, esta acción pudo ser un primer gesto del prelado respecto a poner los límites entre ambos estamentos, rechazando la intromisión del Estado en un asunto que era primordial para la Iglesia porque afectaba directamente el desarrollo de la liturgia. En tanto, el fin de la capilla compuesta por cantores profesionales fue una consecuencia de la separación de los poderes decretada en la Constitución de 1925, y la subsecuente supresión del presupuesto del culto. Además, las nuevas leyes laborales surgidas en esta década parecieron volver inviable la presencia de un coro permanente compuesto por profesionales en la catedral. Esta problemática fue abordada años más tarde por la Santa Sede cuando en 1958 la Sagrada Congregación de Ritos propuso que este trabajo se efectuara “por caridad”, una estrategia que devendría en tradición, manteniéndose a lo largo de todo el siglo XX y principios del XXI.

Tras haber respondido a las preguntas principales planteadas para esta tesis, y habiendo cumplido con los objetivos propuestos, cabe destacar los aspectos o líneas que quedan abiertas y merecen atención.

Una de ellas es el estudio de los compositores sacros chilenos, tanto los que estuvieron vinculados a la Catedral Metropolitana como los que no, pero que igualmente se mantuvieron activos produciendo obras. El interés consistiría en

¹³¹² PEREIRA SALAS, Eugenio. *Biobibliografía musical de Chile desde los orígenes a 1886*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad de Chile. 1978. p. 131.

comprobar la tendencia –señalada por algunos investigadores— respecto a que ellos igualmente habrían hecho obras en estilos “prohibidos” para la Iglesia, y verificar cuál era el medio por el cual éstas se socializaban: los conciertos, otras funciones religiosas, etc.

También merece estudiarse con mayor detenimiento y amplitud la labor de los músicos provenientes de la “sociedad civil”, quienes, tanto durante el siglo XIX como a comienzos del XX, influyeron por diversas vías en la actividad musical sacra, ya fuera impartiendo clases o formando conjuntos en el Seminario Conciliar, como músicos activos en la capilla, o como compositores invitados, pudiendo mencionarse en este sentido al compositor Eliodoro Ortiz de Zárate, por ejemplo, que fue someramente mencionado en el presente trabajo en su función como profesor de música en el Seminario Conciliar de Santiago.

Otra arista altamente relevante es la relación entre la actividad musical sacra de principios del siglo XX y la formación de grupos, como el coro Santa Cecilia en casa de los Canales Pizarro, y la Sociedad Bach, en la de Domingo Santa Cruz. En este último caso está establecido el nexo entre el maestro Vicente Carrasco y el compositor Santa Cruz en cuanto a la sugerencia de repertorio que luego adoptaría su agrupación. No obstante, sería interesante profundizar en ello, por cuanto Santa Cruz fue un personaje cuyas iniciativas han marcado el devenir musical chileno hasta la actualidad, teniendo su pensamiento grandes concordancias con los principios enarbolados por la Iglesia Católica a través de esta reforma, que él aplicó para referirse al desarrollo musical del país en general.

Del mismo modo, reviste gran interés la proyección de la actividad musical sacra en otras instituciones diferentes a la Catedral, como el Conservatorio Católico, fundado por Pedro Valencia Courbis en 1921, o la Universidad Católica, que habría contado con el maestro Jorge Azócar Yávar como organista durante algunos años.

La reforma de la música sacra fue un proceso complejo y de amplio alcance. En ella se reflejaron las problemáticas tanto de la Iglesia Católica en sí misma como en su interacción con el entorno cambiante en el que estaba inmersa. La Iglesia chilena, como hemos visto, sufrió las repercusiones de su difícil relación con el Estado, siendo además un espejo de la sociedad a la que en cierta forma la jerarquía eclesiástica representaba: una que se identificaba con lo foráneo europeo y que rechazaba lo propio por considerarlo inferior.

Por todo lo expuesto, queda de manifiesto la importancia del proceso que acabamos de estudiar, pues sus múltiples implicaciones afectaron en más de una manera la actividad musical en Chile, no solo a nivel religioso, sino también en general.

VII. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

FUENTES

Archivo de la Catedral de Santiago de Chile

Libro de Acuerdos Vol. 8. 1848-1853
 Vol. 9. 1853-1863
 Vol. 10. 1863-1866
 Vol. 11. 1866-1874
 Vol. 12. 1874-1880
 Vol. 13. 1880-1885
 Vol. 14. 1886-1890
 Vol. 15. 1890-1894
 Vol. 16. 1894-1903
 Vol. 17. 1903-1820
 Vol. 18. 1920-1953

Correspondencia Recibida Vol. 2. 1786-1843
 Vol. 4. 1844-1848.
 Vol. 7. 1854-1858
 Vol. 8. 1859-1862
 Vol. 9. 1863-1866
 Vol. 10 1867-1871
 Vol. 11. 1872-1976.

Libro Copiador de Oficios Libro 1. 1825-1869
 Libro 3. 1882-1959
 Libro 4
 Libro 6

Inventario de Música la Iglesia Metropolitana de Santiago de Chile. [¿1894?]

Inventario de la Iglesia Metropolitana de Santiago de Chile. Año de 1895

Oficios Despachados Vol. 2 1833-1844
 Vol. 3 1844-1852
 Vol. 4 1852-1862

Libro de Cuentas de Fábrica

Libro de Cuentas y Comprobantes.

Archivo de la Catedral de Palencia

Actas Capitulares, 1854.

Edicto para la provision de la plaza de Vice-Sochantre de la Catedral de Palencia con término de treinta días que concluyen el día diez y seis de Julio. 16/06/1854.

Otros documentos capitulares.1854.

Otros documentos capitulares. 1855.

Archivo de la Catedral de Salamanca

Cajón 3092 N°3.

Cajón 69 legajo 2 N°36.

Cajón 69 legajo 2 N°36.

Archivo General de Palacio de Madrid

Fondo de Real Capilla. f. 1115.

Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago de Chile

Fondo de Gobierno

Volumen 14. Correspondencia del Secretario 1897-1924.

Volumen 15. Oficios del Prelado 1882-1890.

Volumen 112. Solicitudes particulares 1815-1873.

Volumen 113. Solicitudes particulares 1815-1873.

Volumen 114. Solicitudes particulares 1874-1886.

Volumen 115. Solicitudes particulares 1874-1886.

Volumen 154. Cartas al Sr. Arzobispo 1848-1850.

Volumen 162. Cartas al Sr. Arzobispo 1883-1886.

Volumen 168. Cartas al Illmo y Rmo. Sr. Arzobispo Dr. Don Mariano Casanova (1897-1898).

Volumen 237. Correspondencias de Roma, Bulas, Breves y Rescriptos (1882-1887).

Volumen 282. Cartas del prelado 1849-1850.

Volumen 414. Oficios del Cabildo Eclesiástico (1859-1871).

Volumen 415. Oficios del Cabildo Eclesiástico (1872-1883).

Volumen 416. Oficios del Cabildo Eclesiástico 1883-1897

AHAS. FG. Leg. 47. N°38. Sociedad Lírico-Religiosa Su fundación

Archivo Histórico Diocesano de Santander

Actas del Cabildo Eclesiástico. 1852

Archivo Histórico Diocesano de Vitoria

Actas del Cabildo Eclesiástico. 1862.

Actas del Cabildo Eclesiástico. 1863.

Actas del Cabildo Eclesiástico. 1864.

Archivo Histórico Diocesano de Zamora

Acuerdos Capitulares desde el año 1856 hasta 1861

Correspondencia del Ilustre Cabildo (Cartas y Oficios) 1853-1865.

Acuerdos Capitulares desde el año de 1862 hasta el 3 de Agosto de 1868

Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia

Bautismos-Registros Originales, 1824-1850.

Fondo Parroquia (Otxandio) Santa Marina. Libro nº4 de registros originales de difuntos de la parroquia de Santa Marina de Otxandio.

Finados. 1884 a 1925.

Archivo Histórico Provincial de Álava

Protocolo 22292, fol. 2583-2586. Testamento de Don Manuel Arrieta Aspe.

Archivo Nacional de Chile

Cabildo & Municipalidad de Santiago Vol. 197. (1544-1934).

Ministerio de Justicia Vol. 40. (1839-1840).

Ministerio de Justicia. Vol. 63.

Ministerio de Justicia Vol. 601

Ministerio del Interior, Vol. 133

ESTUDIOS

Historia de la Iglesia Católica

AHUMADA, Vicente. “Historia del movimiento litúrgico en Chile”, *Teología y vida*. XX/2-3. 1979. pp. 167-178.

ALIAGA, Fernando. *La Iglesia en Chile. Contexto histórico*. Santiago de Chile: Ediciones Paulinas. 1989.

ARANCIBIA SALCEDO, Raimundo. *Diccionario biográfico del clero secular de Chile 1918-1969*. Santiago de Chile: Editorial Neupert. 1969.

_____. “Diccionario biográfico del clero secular de Chile 1969-1982”, *Teología y Vida*. XXIII/4. 1982.

ARANEDA BRAVO, Fidel. *El arzobispo Errázuriz y la evolución política y social de Chile*. Santiago de Chile: Editorial Jurídica de Chile. 1956.

_____. *Hombres de relieve de la Iglesia*. Santiago de Chile: Editorial El Esfuerzo. 1974.

ARTEAGA, José. *Gobierno como electo y juramento civil del Arzobispo R. V. Valdivieso 1845-1848*. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile. 1977.

ASTORGA, José Ramón. *Obras científicas i literarias del Ilmo. Y Rmo. Sr. Don Rafael Valentín Valdivieso Arzobispo de Santiago de Chile*. Santiago de Chile: Imprenta de Nuestra Señora de Lourdes. Tomo III. 1904.

BAKER, A. “Visita *ad limina*”, *Diccionario General de Derecho Canónico*. (OTANDUY, J., VIANA, A., SEDANO, J., Dirs. Y Coords.). Pamplona: Aranzadi. 2012. Vol. VII. pp. 930.

BARROS, Marciano. *La Iglesia en Chile. Sinopsis histórica*. Santiago de Chile: Ediciones pedagógicas chilenas. 1987.

BERNEDO, Patricio. “Prensa e Iglesia en el Chile del siglo XIX. Usando las armas del adversario”, *Cuadernos de información*. N°19. 2006. pp. 102-108.

BONNETERRE, Didier. *The Liturgical Movement: from Dom Guéranger to Annibale Bugnini, or, the Trojan Horse in the City of God*. Missouri: Angelus Press. 2002.

BRANDOLINI, Luca. “Riforma liturgica”, *Enciclopedia di Pastorale. V. 3 Liturgia* (Dir. Eugenio Costa Jr. S. I.). Casale Monferrato: Edizioni Piemme, 1988. p. 43.

CAMPILLO, José Horacio. *Reglamento de Música Sagrada*. Santiago de Chile: Imprenta de San José. 1932.

CASANOVA, Mariano. *Obras pastorales*. Friburgo: Herder. 1901.

CONCHA, María Inés. *La sede episcopal de Santiago de Chile a mediados del siglo XIX: aspectos de la vida cristiana a través de las visitas pastorales*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso. 2007.

CORREA, Sofía. “El partido conservador ante las leyes laicas 1881-1884”, *Catolicismo y laicismo*, Santiago de Chile: Nueva Universidad. 1981. pp. 75-120.

DAVIS, Charles. *Liturgia y doctrina*. Barcelona: Editorial Herder. 1968.

EGUIGUREN, Fernando. *Provisión de sedes episcopales en Chile, en los primeros años de vida independiente (1817-1877)*. Santiago de Chile: Ateneo Romano de la Santa Cruz. 1993. p. 34.

ENOUT, Joao Evangelista. “La constitución de liturgia, punto culminante del movimiento de renovación litúrgica”, *La sagrada liturgia renovada por el Concilio*. (Guilheme Baraúna, dir.). España: Ediciones Studium. 1965. pp. 193-224.

ERDÖ, P. “Patronato [Derecho de]”, *Diccionario General de Derecho Canónico*. (OTANDUY, J., VIANA, A., SEDANO, J., Dirs. Y Coords.). Pamplona: Aranzadi. 2012. Vol. V.

FERNÁNDEZ, Pedro. *Introducción a la ciencia litúrgica*. Salamanca: Editorial San Esteban. 1992.

GARRIDO BONAÑO, Manuel. *Curso de Liturgia*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos. 1961.

_____. *Grandes maestros y promotores del Movimiento Litúrgico*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos. 2008.

GUARDINI, Romano. “Carta al obispo de Maguncia”, *Líneas básicas del movimiento litúrgico. Cuadernos PHASE*, 64, 1995.

GUERRERO, Fernando (Ed.). *El magisterio pontificio contemporáneo*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos. 1991.

HAQUIN, André. “Le mouvement liturgique dans l’Eglise Catholique (19e-20e)”, *Les mouvements liturgiques. Corrélations entre pratiques et recherches*. Roma: C. L. V.-Edizioni Liturgiques. 2004.

HUERTA, María Antonieta y PACHECO PASTENE, Luis. *La Iglesia Chilena y los cambios sociopolíticos*. Santiago de Chile: Pehuén. 1988.

INZUNZA, Carolina. “La Cuestión Social y la Encíclica Rerum Novarum”, *Historia de la Iglesia en Chile. Tomo III Los nuevos caminos: la Iglesia y el Estado*. Marcial Sánchez, director; Rodrigo Moreno, editor; Marco León, coordinador. Santiago de Chile: Editorial Universitaria. 2011. pp. 305-352.

JEDIN, H. 1978. *Manual de Historia de la Iglesia*. Barcelona: Editorial Herder. Vol. VII.

JOHNSON, Cuthbert. *Prosper Guéranger (1805-1875): a liturgical theologian*. Roma: Pontificio Ateneo San Anselmo. 1984.

JUNGMANN, Joseph. *El sacrificio de la Misa. Tratado histórico-litúrgico*. Versión completa española de la obra alemana en dos volúmenes "Missarum Sollemnis". Madrid: La editorial Católica. 1959.

KASPER, Walter. Et al. *Diccionario enciclopédico de historia de la iglesia*. Barcelona: Herder Editorial. 2005.

KREBS, Ricardo. "El pensamiento de la Iglesia frente a la laicización del Estado de Chile. 1875-1885", *Catolicismo y laicismo. Seis estudios*. Santiago de Chile: Ediciones Nueva Universidad. 1981. pp. 9-74.

LARRAÍN GANDARILLAS, Joaquín. Et al. "Pastoral Colectiva sobre la música i canto en las Diócesis de Chile", *Boletín eclesiástico. O sea colección de Edictos, Estatutos i Decretos*. Santiago de Chile: Imprenta del Correo. 1887. Tomo IX (1883-1887). p. 751-758.

LEVAGGI, Abelardo. "Los recursos de fuerza en el derecho indiano", *Anuario Mexicano de Historia del Derecho*, IV, 1992. pp. 117-138.

LÓPEZ MARTÍN, Julián. "Pío XII Mediator Dei et Hominum. Encíclica sobre la liturgia (20-XI-1947)", *El magisterio pontificio contemporáneo*. (Fernando Guerrero, Editor). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos. 1991. p. 630.

MARTIN, J. T. "Regalía", *Diccionario General de Derecho Canónico*. (OTANDUY, J., VIANA, A., SEDANO, J., Dirs. Y Coords.). Pamplona: Aranzadi. 2012. Vol. VI. pp. 816.

MARTÍNEZ, Rosa María. *La Iglesia Católica en la América independiente*. Madrid: Colecciones Mapfre. 1992. p. 247.

MARTINIC, Zvonimir. “Relaciones Iglesia-Estado en Chile, desde 1820 hasta la muerte del arzobispo Rafael Valentín Valdivieso, en 1878”, *Revista Archivum*. III/4. 2002. pp. 21-28.

_____. “El conflicto entre la Iglesia y el Estado a raíz de la sucesión arzobispal de Santiago”, *Historia de la Iglesia en Chile. Los nuevos caminos: la Iglesia y el Estado*. (Marcial Sánchez, Dir.). Santiago de Chile: Editorial Universitaria. 2011. pp. 278-304.

MILLAR, René. “Aspectos de la religiosidad porteña. Valparaíso 1830-1930”, *Historia*. 2000, 33, pp. 297-368.

MORENO, Rodrigo. "La organización eclesiástica chilena en tiempos coloniales, siglos XVI-XVII", *Historia de la Iglesia en Chile. En los caminos de la conquista espiritual*. Rodrigo Moreno Jeria, editor; Marco León, coordinador. Santiago de Chile: Editorial Universitaria. 2009. Tomo I. pp. 87-120.

_____. “Obispos y la organización”, *Historia de la Iglesia en Chile. Los nuevos caminos: la Iglesia y el Estado*. (Marcial Sánchez, Dir.). Santiago de Chile: Editorial Universitaria. 2011. Tomo III. pp. 27-56.

_____. “El episcopado en la primera mitad del siglo XX, un nuevo escenario”. (Marcial Sánchez, Dir.). *Historia de la Iglesia en Chile. Una sociedad en cambio*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria. Tomo IV. 2014. pp. 16-52.

NEUNHEUSER, Burkhard. “Movimiento Litúrgico”, *Nuevo Diccionario de Liturgia*. Madrid: Ediciones Paulinas. (Dir. SARTORE, DOMENICO. y TRIACCA, ACHILLE. Trad. Juan María Canals). 1987. p. 1365.

_____. “Historia de la liturgia”, *Nuevo Diccionario de Liturgia*. Madrid: Ediciones Paulinas. (Dir. SARTORE, DOMENICO. y TRIACCA, ACHILLE. Trad. Juan María Canals). 1987. p. 990.

O’MALLEY, John. S. J. *Historia de los papas desde Pedro hasta hoy*. Santander: Sal Terrae. 2011.

OVIEDO, Carlos. *La misión Irarrázaval en Roma 1847-1850*. Santiago de Chile: Instituto de Historia Pontificia Universidad Católica de Chile. 1962.

_____. *Los obispos de Chile 1561-1978*. Santiago de Chile: Editorial Salesiana. 1979.

PAGANO, S. “Alejandro Sauli”, *Diccionario de los Santos* (Leonardi, C., Riccardi, A. y Zarri, G. directores). Madrid: San Pablo. 2000. Volumen I. pp. 124-126.

PECKLERS, K. S. J. *Liturgia en contexto*. (Trad. :Ariadne Suárez). Venezuela: Paulinas Ediciones. 2007.

PRIETO DEL RÍO, Luis. *Diccionario biográfico del clero secular de Chile 1535-1918*. Santiago de Chile: Imprenta Chile. 1928.

RETAMAL FUENTES, Fernando. *Chilensia Pontificia Monumenta Ecclesiae Chilensia*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile. 2002. Volumen II. Tomo I.

RIGHETTI, Mario. *Historia de la liturgia*. Madrid: La editorial católica. Vol. I. 1955.

SALINAS ARANEDA, Carlos. “Las relaciones Iglesia-Estado”, *Historia de la Iglesia en Chile. Tomo III Los nuevos caminos: la Iglesia y el Estado*. Marcial Sánchez, director; Rodrigo Moreno, editor; Marco León, coordinador. Santiago de Chile: Editorial Universitaria. 2011. pp. 231-277.

SÁNCHEZ, Marcial. “Órdenes religiosas y congregaciones”, *Historia de la Iglesia en Chile. Los nuevos caminos: la Iglesia y el Estado*. (Marcial Sánchez, Dir.). Santiago de Chile: Editorial Universitaria. 2011. Tomo III. pp. 57-142.

SERRANO, Sol. “Fundamentos liberales de la separación del Estado y la Iglesia. 1881-1884”, *Catolicismo y laicismo. Seis estudios*. Santiago de Chile: Ediciones Nueva Universidad. 1981. pp. 153-182.

_____. *¿Qué hacer con Dios en la república? Política y secularización en Chile (1845-1885)*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica. 2008.

_____ y JAKSIC, Iván. “El poder de las palabras: la iglesia y el estado liberal ante la difusión de la escritura en el Chile del siglo XIX”, *Historia*. 33. 2000. pp. 435-460.

SUBERCASEAUX, Juan. “*Divini Cultus Sanctitatem*” de S. S. Pío XI con un breve comentario por Mons. Juan Subercaseaux. Santiago de Chile: Imprenta de San José. 1929.

S/A. *Vizcaya. Revista de la Excelentísima Diputación Provincial de Vizcaya*. Nº 15. 1960.

TENA, Pere. *El canon de la misa. Siete siglos (IX-XVI) de su historia teológica*. Barcelona: Facultad de Teología de Barcelona. 1967.

VÁZQUEZ, José María. “Pase Regio”, *Diccionario general de derecho canónico*. (Javier Otaduy, Antonio Viana, Joaquín Sedano, Dirs.). Pamplona: Aranzadi. 2012. Vol. V. p. 939.

VERGARA ANTÚNEZ, Rodolfo. *Vida i obra del Ilustrísimo i Reverendísimo Señor Doctor Don Rafael Valentín Valdivieso, segundo Arzobispo de Santiago de Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Nacional. Tomo I. 1886.

VERGARA, Sergio. "Iglesia y Estado en Chile, 1750-1850", *Historia*. Vol. 20. 1985. pp. 319-362.

Historia de Chile

AEDO-RICHMOND, Ruth. *La educación privada en Chile: un estudio histórico-analítico desde el período colonial hasta 1990*. Santiago de Chile: RIL Editores. 2000.

BLANCO, Ventura. "Introducción", *Recuerdos de treinta años*. Quinta Edición. Santiago de Chile: Guillermo Ahumada Editor. 1902. pp. 11-12.

BOLADOS, Ramón. *Album del Congreso Nacional en su primer centenario. 1818-1918. Obra que contiene todos los nombres de los senadores y diputados de estos cien años y numerosas fotografías de los mismos*. Santiago de Chile: España Editorial. 1918.

CALDERÓN, Alfonso. *Así pasan los años. (Entrevistas, retratos, recuerdos)*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello. 1990.

COLLIER, Simon. *Historia de Chile*. Traducción de Milena Grass. Cambridge: Cambridge University Press. 1998.

COUYOUMDJIAN, Ricardo. "Las claves del período", *Chile. Crisis imperial e independencia. 1808-1830. Tomo I*. Lima: Fundación Mapfre. 2010. pp. 19-38.

DE RAMÓN, Armando. *Biografías de chilenos: miembros de los poderes ejecutivo, legislativo y judicial. 1876-1973*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica. 1999.

DIÓGENES. "Sobre el segundo Congreso Eucarístico Nacional", *Claridad*, II 2/70. 1922. Disponible en:

<<http://www.claridad.uchile.cl/index.php/CLR/article/view/9942/9992>>. Fecha de acceso: 28 ene. 2015.

DUCHENS, Myriam. “Población y sociedad”, *Chile. Crisis imperial e independencia. 1808-1830. Tomo I*. Lima: Fundación Mapfre. 2010. pp. 171-222.

ESTRADA, Baldomero. “La vida política”, *Chile. La apertura al mundo. 1880-1930. Tomo 3*. (Joaquín Fernandois, Dir.). Madrid: Fundación Mapfre. 2014. pp. 33-88.

FIGUEROA, Pedro Pablo. “Egaña, Mariano”, *Diccionario Biográfico de Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Barcelona. 1901. Tomo I. p. 395.

_____. “VALDIVIESO (Rafael Valentín)”, *Diccionario Biográfico de Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Barcelona. 1901. Tomo III. p. 380.

FUENZALIDA, Enrique Amador. *Galería contemporánea de hombres notables de Chile: (1850-1901)*. Valparaíso: Imprenta del Universo de Guillermo Helffman. 1901. Tomo I.

GAZMURI, Cristián. *Historia de Chile 1891-1994. Política, economía, sociedad, cultura, vida privada, episodios*. Santiago de Chile: RIL Editores. 2012.

GÓNGORA, Álvaro. “Chile durante el siglo XIX”, *Chile (1541-2000) Una interpretación de su historia política*. Santiago de Chile: Santillana. 2000. pp. 107-224.

GÓNGORA, Mario. *Ensayo histórico sobre la noción de Estado en Chile en los siglos XIX y XX*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria. 1986.

GÓMEZ UGARTE, Jorge. *Ese cuarto de siglo... Veinticinco años de vida universitaria en la A. N. E. C. 1915-1941*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello. 1985.

GREZ, Sergio. *La “Cuestión Social” en Chile. Ideas y debates precursores*. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, archivos y museos. 1995.

JAKSIC, Iván y SERRANO, Sol. “El gobierno y las libertades. La ruta del liberalismo chileno en el siglo XIX”, *Liberalismo y poder. Latinoamérica en el siglo XIX*. (Iván

Jaksic y Eduardo Posada, Eds.). Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica. 2011. pp. 177-206.

JOCELYN-HOLT, Alfredo. *La independencia de Chile. Tradición, modernización y mito*. Madrid: Editorial Mapfre. 1992.

LARRAÍN, Jorge. *Identidad Chilena*. Santiago de Chile: LOM. 2001.

LORENZO, Santiago. “Chile en el mundo”, *Chile. La construcción nacional. 1830-1880. Tomo II*. Joaquín Fernandois, Director. Lima: Fundación Mapfre. 2013. pp. 85-138.

MORANDÉ, Pedro. “Raíz, identidad y dinamismo cultural”, *Humanitas*, 60. 2010. http://humanitas.cl/web/index.php?option=com_content&view=article&id=996%3Araiz-identidad-y-dinamismo-cultural-pedro-morande&catid=147%3Abicentenario&Itemid=67

ORTEGA MARTÍNEZ, Luis. “La crisis de 1914-1924 y el sector fabril en Chile”, *Historia*. II/45. Julio-Diciembre 2012. pp. 433-454.

PALMA, Eric Eduardo. *Estado constitucional liberal católico en Chile (1812-1924). Nueva historia constitucional*. Santiago de Chile: Orión. 2011.

REBOLLEDO, Antonia. “La cultura”, *Chile. Crisis imperial e independencia. 1808-1830. Tomo I*. Lima: Fundación Mapfre. 2010. pp. 223-276.

SALAZAR, Gabriel. *Historia contemporánea de Chile I. Estado, legitimidad, ciudadanía*. Santiago de Chile: LOM. 1999.

SALAZAR, Gabriel y PINTO, Julio. *Historia contemporánea de Chile. V. Niñez y juventud*. Santiago de Chile: LOM. 2002.

SAN FRANCISCO, Alejandro. “La vida política”, *Chile. Crisis imperial e independencia. 1808-1830. Tomo I*. Joaquín Fernandois, Director. Lima: Fundación Mapfre. 2010. pp. 39-88.

SERRANO, Sol y JAKSIC, Iván. “El poder de las palabras: la iglesia y el estado liberal ante la difusión de la escritura en el Chile del siglo XIX”, *Historia*. 33. 2000. pp. 453-455

SERRANO, Sol. “La definición de lo público en un estado católico. El caso chileno 1819-1855”, *Estudios públicos*, 76, primavera 1999, pp. 211-232.

SILVA, Osvaldo. *Breve historia contemporánea de Chile*. México: Fondo de Cultura Económica. 1999.

_____. *Atlas de historia de Chile*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria. (Undécima edición). 2005.

SOCIEDAD BIBLIOGRÁFICA DE SANTIAGO. *La provincia eclesiástica chilena: erección de sus obispados y división en parroquias*. Friburgo: Herder. 1895.

STUVEN, Ana María. *La seducción de un orden. Las elites y la construcción de Chile en las polémicas culturales y políticas del siglo XIX*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica. 2000.

_____. “El “Primer Catolicismo Social” ante la cuestión social: un momento en el proceso de consolidación nacional”, *Teología y vida*. XLIX/3. 2008. pp. 483-497.

_____. “La vida política”, *Chile. La construcción nacional. 1830-1880. Tomo II*. Joaquín Fernandois, Director. Lima: Fundación Mapfre. 2013. pp. 33-84.

SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia de la ideas y de la cultura en Chile. Desde la Independencia hasta el Bicentenario*. Vol. I. Disponible en <http://www.ideasculturaenchile.cl/>

_____. *Historia de la ideas y de la cultura en Chile. Desde la Independencia hasta el Bicentenario*. Vol. II. Disponible en <http://www.ideasyculturaenchile.cl/>

_____. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile Tomo III El centenario y las vanguardias*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria. 2004. Disponible en <http://www.ideasyculturaenchile.cl/>

VALENZUELA, J. Samuel. “Orígenes y transformaciones del sistema de partidos en Chile”, *Estudios Públicos*. 58. Otoño, 1995. pp. 5-80.

ZAPIOLA, José. *Recuerdos de treinta años*. Santiago de Chile: ZIG-ZAG. 1974.

Historia de la música

ALZEDO, José Bernardo. *Filosofía elemental de la música ó sea la exégesis de las doctrinas conducentes a su mejor inteligencia*. Lima: Imprenta Liberal. 1869.

ARACENA INFANTA, Aníbal. “Música religiosa. Recuerdos de un músico”, *Zig-Zag*. 26 de Marzo de 1932. pp. 60-61.

BOMBI, Andrea. “En nombre del arte y de la Iglesia. Vicente Ripollés y la reforma ceciliana”, *Pasados presentes. Tradiciones historiográficas en la musicología europea (1870-1930)*. Valencia: Universitat de València. 2014. pp. 169-201.

BUSTOS, Raquel. “Enrique Soro”, *RMCh*, XXX/135. 1976. pp. 39-99.

_____. “Marta Canales Pizarro (1985-)”, *RMCh*, XXXVI/157. 1982. pp. 40-64.

_____. “Canales Pizarro, Marta”, *DMEH*. (Emilio Casares, Dir.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Vol. 2, 1999. p. 1007.

_____. *La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno*. Santiago de Chile: Ediciones UC. 2012.

CABRERA, Valeska. *La reforma de la música sacra en la Iglesia Católica chilena. Contexto histórico-social y práctica musical (1885-1940)*. Tesis presentada a la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile para obtener el grado de Magíster en Artes. Profesor guía: Dr. Alejandro Vera. 2009.

_____. “Persistencia de la colonia en la música de la Catedral de Santiago de Chile: las obras de José de Campderrós en el repertorio decimonónico”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Vol. 19. 2010. pp. 27-61.

_____. “La reforma de la música sacra en la Iglesia Católica chilena. Contexto histórico-social y práctica musical. 1885-1940”, *Neuma*. IV/1. 2012. pp. 70-117.

CARRERAS, Juan José. “El siglo XVIII musical desde la perspectiva catedralicia”, *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*. (Miguel Ángel Marín Ed.) Logroño: 2010. pp. 23-56.

CERONE, Pietro. *El Melopeo y el maestro*. Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, Nápoles, 1613.

CLARO VALDÉS, Samuel. *Catálogo del Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile*. Santiago de Chile: Editorial del Instituto de Extensión Musical. 1974.

_____. “José Zapiola, músico de la Catedral de Santiago”, *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*. XLI/88. 1974. pp. 221-235.

_____. “Las artes musicales y coreográficas en Chile”, *Cultura Chilena*. Santiago de Chile: Departamento de Ciencias Antropológicas y Arqueológicas. Facultad de Ciencias Humanas. Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones. Universidad de Chile. 1977.

_____. “Música catedralicia en Santiago durante el siglo pasado”, *RMCh.* XXXIII/148. 1979. pp. 7-36.

_____. “La vida musical en Chile durante el gobierno de don Bernardo O’Higgins”, *RMCh.* XXXIII/145. 1979. pp. 5-24.

_____. “Eliodoro Ortiz de Zárate”, *DMEH.* Vol. 8. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. 2002. pp. 260-261.

COMBE, Pierre. *Histoire de la restauration du chant grégorien d’après des documents inédits.* Solesmes: Abadía de Solesmes. 1969.

COMITÉ EDITORIAL. “Enrique Soro. Noticia biográfica”, *RMCh.* IV/30. 1948. pp. 7-8.

DALY, Kieran Anthony. *Catholic Church Music in Ireland, 1878-1903. The Cecilian Reform Movement.* Irlanda: Four Courts Press. 1995.

DUCHESNEAU, Claude. “Música sagrada, música de iglesia, música litúrgica: cambio de mentalidad”, *Por qué cantar en la liturgia.* Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica. 1989. pp. 48-58.

DYER, Joseph. “Roman Catholic Church Music”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Londres: Macmillan Publishers, Vol. 21, 2002. pp. 544-570.

ESTENSSORO, Juan Carlos. *Del paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo. 1532-1750.* (Trad. Gabriela Ramos). Lima: IFEA. 2003.

ESTEVE, Francisco. *Lo que debe ser el músico sagrado.* Barcelona: Eugenio Subirana y Edit. Y Lib. Pontificio. 1912.

FELLERER, Karl Gustav. *The History of Catholic Music.* Westport: Greenwood. 1961.

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael. y LÓPEZ, I. “Gregoriano, canto”, *DMEH*. (Emilio Casares, Dir.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Vol. 5. 1999. pp. 885-895.

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael. “La reforma del canto gregoriano en el entorno del Motu Proprio de Pío X”, *Revista de Musicología*, XXVII/1. 2004. pp. 43-75.

FERNÁNDEZ C. M. F., Juan. “Bibliografía”, *Tesoro Sacro-Musical*. XIV/2. 1930. p. 14.

GARBINI, Luigi. *Breve Historia de la Música Sacra*. Traducción: Pepa Linares. Madrid: Alianza Música. 2009.

GARRAT, James. *Palestrina and the german romantic imagination*. Cambridge: Cambridge University Press. 2002.

GEMBERO, María. “Reflejos de la música revolucionaria francesa en la España napoleónica (1808-1814): cantos y propaganda política en calles y salones”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Vols. 25-26. 2013. pp. 143-160.

GONZÁLEZ, Juan Pablo y ROLLE, Claudio. *Historia de la música popular chilena, 1890-1950*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica. 2004.

GUERRA, Cristián. “Entre el olvido y la ruina: En torno a la Canción Nacional Chilena de Manuel Robles”, *Resonancias*. 20. 2007. pp. 17-43.

_____. “José Zapiola como escritor y los inicios de la crítica musical y de la musicografía en Chile”, *RMCh*. LXII/209. 2008. pp. 28-49.

HAYBURN, Robert. *Papal legislation on Sacred Music 95 A. D. to 1977 A. D.* Collegeville, Minnesota: The Liturgical Press. 1979.

HUMERES, Carlos. “La Semana Santa y la Música”. *Marsyas.Revista Musical de la Sociedad Bach de Chile*. I/2. 1927. pp. 54-55.

IZQUIERDO, José Manuel. “Aproximación a una recuperación histórica: compositores excluidos, músicas perdidas, transiciones estilísticas y descripciones sinfónicas a comienzos del siglo XX”, *Resonancias*. 28. 2011. pp. 33-47.

_____. *El gran órgano de la catedral de Santiago de Chile. Música y modernidad en una ciudad republicana (1840-1860)*. Santiago de Chile: Ediciones UC. 2013.

_____ y ROJIC, LÍA. “Henry Lanza, ópera, modernidad y religiosidad en la construcción cultural de la república chilena temprana (1840-1860)”, *Neuma*. Vol. 6. 2013. pp. 9-29.

LÓPEZ-CALO, José. *La música en la Catedral de Palencia*. Palencia: Institución “Tello Téllez de Meneses”. 1980.

_____. “Cecilianismo”, *DMEH*, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, Vol. 3, 1999. pp. 459-462.

_____. *La música en la Catedral de Burgos. Documentario musical (VI)*. Vol. VIII. Burgos: Caja de ahorros del Círculo Católico. 1996.

_____. “Hilarión Eslava (1807-1878), precursor del Cecilianismo en España”, *Príncipe de Viana*. LXVII/238. 2006. pp. 577-608.

LOVATO, Antonio. “Il movimento Ceciliano e la storiografia musicale in Italia. Il contributo di Angelo de Santi”, *Musica e Storia*. XIII/2. 2005. pp. 251-278.

MARCHANT, Guillermo. “Acercádonos al Repertorio del Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile en la primera mitad del siglo XIX”, *RMCh*. LX/206. 2006. pp. 28-48.

_____. “La música en la Catedral de Santiago de Chile”, *Prácticas sociales de la música en Chile, 1810-1855. El advenimiento de la modernidad en la cultura del país*. Santiago de Chile: Ril Editores. 2013. pp. 141-163.

MARÍN, Miguel Ángel. *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)*. Kassel: Edition Reichenberger. 2002.

_____. “Contar la historia desde la periferia: Música y ciudad desde la musicología urbana”, *Neuma*. VII/2. 2014. pp. 10-30.

MARTÍNEZ, Jorge. “Valencia Courbis, Pedro”, (Emilio Casares, Dir.), *DMEH*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Vol. 10. 2002. p. 665.

MERINO, Luis. “La Sociedad Filarmónica de 1826 y los inicios de la actividad de conciertos públicos en la sociedad civil de Chile hacia 1830”, *RMCh*. LX/206. 2006. pp. 5-27.

_____. “Isidora Zegers y José Zapiola: convergencias y diferencias en el advenimiento de la modernidad en la sociedad civil del Chile republicano (1810-1855)”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Vol. 15. 2008. p. 41-73.

_____. “El surgimiento de la Sociedad Orfeón y el periódico *Las Bellas Artes*. Su contribución al desarrollo de la actividad musical y de la creación musical decimonónica en Chile”, *Neuma*. Vol. 2. 2009. pp.10-43.

_____, GUERRA, Cristián, TORRES, Rodrigo y MARCHANT, Guillermo. *Prácticas sociales de la música en Chile, 1810-1855. El advenimiento de la modernidad en la cultura del país*. Santiago de Chile: Ril Editores. 2013.

MISERACHS, Valentí. “La polifonía clásica, punto cardinal de la reforma del Motu Proprio de San Pío X”, *Revista de Musicología*. XXVII/1, 2004. pp. 257-272.

_____. “El Motu Proprio ‘Tra le Solecitudini’ de San Pío X. Historia y contenidos”, *Phase*. XLIV/259, 2004. pp. 9-28.

NAGORE, María. “Tradición y renovación en el movimiento de reforma de la música religiosa anterior al *Motu Proprio*”, *Revista de Musicología*, XVII/1. 2004. pp. 211-235.

NEWMAN, Chorus. *Partituras de canto gregoriano*. Disponible en <http://matematicas.unex.es/~sancho/gregoriano/gregoriano.pdf> Visitado 20 de agosto de 2015.

OTAÑO, Nemesio. *La música religiosa y la legislación eclesiástica. Principales documentos de la Santa Sede desde León IV (siglo IX) hasta nuestros días acerca de la música sagrada*. Barcelona: Musical Emporium. 1912.

PEÑA, Carmen. “Aníbal Aracena Infanta (1881-1951). Perfil de una infatigable trayectoria dedicada al “divino arte”. Período 1900-1930”, *Anales del Instituto de Chile*. XXXII. 2013. pp. 151-182.

PEREIRA SALAS, EUGENIO. *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria. 1941.

_____. “Los primeros años del Conservatorio Nacional de Música”, *RMCh*. V/35-36. 1949. pp. 13-22.

_____. “La música chilena en los primeros cincuenta años del siglo XX”, *RMCh*, VI/40. 1950. pp. 63-78.

_____. *Historia de la música en Chile*. Santiago de Chile: Publicaciones de la Universidad de Chile. 1957.

_____. *Biobibliografía musical de Chile desde los orígenes a 1886*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad de Chile. 1978.

PONS, André. *Droit ecclésiastique et Musique sacrée. T. III. Décadence et réforme du Chant liturgique*. Suiza: Editions de l'oeuvre St.-Augustin. 1960.

_____. *Droit ecclésiastique et Musique sacrée. T. IV. La Restauration de la Musique sacrée*. Suiza: Editions de l'oeuvre St.-Augustin. 1960.

_____. *Droit ecclésiastique et Musique sacrée. T. V. Le perfectionnement du Code juridique de la Musique sacrée*. Suiza: Editions de l'Oeuvre St.-Augustin, 1961.

RAMOS, José Miguel. “El corpus musical del la iglesia del Hospicio de Talca: una aproximación a la actividad musical de la ciudad antes del Concilio Vaticano II (1857-1916)”, *Neuma*. Año 3. 2011. pp. 34-57.

RONDÓN, Víctor e IZQUIERDO, José Manuel. “José Bernardo Alzedo (1788-1878) o la apoteosis de un músico pardo”, Proyecto *Alzedo sonando: investigación y edición de una obra sinfónico coral chilena del siglo 19*. Gobierno de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Fondo de la Música, línea de Fomento de la Música Nacional, folio 3, CL13301200875081, 2009. p. 3.

SAAVEDRA, Jorge y POBLETE, Mario. *Historia social de los teatros en Chile. Melipilla en el siglo XX*. Santiago de Chile: Chancacazo. 2012.

SALAS VIU, Vicente. *La creación musical en Chile 1900-1951*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile. [1951?].

SALINAS, Maximiliano. “¡Toquen flautas y tambores!: Una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX”, *RMCh*, LIV/193. 2000. pp. 45-82.

SANDOVAL, Luis. *Reseña histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación. 1849 á 1911*. Santiago de Chile: Imprenta Gutenberg. 1911.

SANTA CRUZ, Domingo. "El culto católico y la mala música", *Revista Marsyas*. I/11. 1928. pp. 409-414.

_____. "Mis recuerdos de la Sociedad Bach 1917-1933", *RMCh*. VI/40. 1950-1951. pp. 8-62.

_____. *Mi vida en la música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*. Raquel Bustos edición y revisión. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica. 2007.

SARGENT, Denise. "Nuevos aportes sobre José Bernardo Alzedo", *RMCh*. XXXVIII/162. 1984. pp. 5-45.

SCHNORR, Klemens. 2004. "El cambio de la edición oficial del canto gregoriano de la editorial Pustet/Ratisbona a la de Solesmes en la época del *Motu Proprio*", *Revista de Musicología*, XVII/1, pp. 197-209.

SERRANO, P. L. *Música religiosa o comentario teórico práctico del Motu Proprio*. Barcelona: Gustavo Gili Editor. 1906.

SOJO, Patricia. "Zubiaurre Urionabarrenechea, Valentín María", *DMEH*, (Emilio Casares, dir.) Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Vol. 10. 2002. pp. 1201-1204.

UZCÁTEGUI, Emilio. *Músicos chilenos contemporáneos (Datos biográficos e impresiones sobre sus obras)*. Santiago de Chile: Imprenta y Encuadernación América. 1919.

VERA, Alejandro. "La capilla musical de la Catedral de Santiago de Chile y sus vínculos con otras instituciones religiosas: nuevas perspectivas y fuentes musicales para su estudio (ca. 1780- ca. 1860)", *Resonancias*. N°14. 2004. pp. 13-28.

_____. “Musicología, historia y nacionalismo: escritos tradicionales y nuevas perspectivas sobre la música tradicional en Chile”, *Acta Musicológica*. 78/2. 2006. pp. 139-158.

_____. “En torno a un nuevo corpus musical conservado en la Iglesia de San Ignacio: música, religión y sociedad en Santiago (1856-1925)”, *RMCh*. LXI/208. 2007. pp. 5-36.

_____. “¿Decadencia o progreso? La música del siglo XVIII y el nacionalismo decimonónico”, *Latin American Music Review*, 31/1 (Spring/Summer). 2010. pp. 1-39.

_____. “La importación y recepción de la música sacra en el Chile decimonónico: el caso de la Catedral de Santiago”, *Anales del Instituto de Chile (Estudios)*. XXXII. 2013. pp. 75-124.

_____. “El fondo de música de la Catedral de Santiago: redescubriendo un antiguo corpus musical a partir de su re-catalogación”, *Neuma*. VI/2. 2013. pp. 10-27.

_____. “Music, eurocentrism and identity: The myth of the discovery of America in Chilean music history”, *Advances in Historical Studies*, 3/5. 2014. pp. 298-312.

_____ y CABRERA, Valeska. “De la orquesta Catedralicia al canto popular: la música religiosa durante el primer centenario de la república”, *Historia de la Iglesia en Chile, Los nuevos caminos: la Iglesia y el Estado*. (Marcial Sánchez, Dir.). Santiago de Chile: Editorial Universitaria. 2011. Tomo III. pp. 705-778.

WEINMANN, Carlos. *Historia de la música sagrada*. Traducción: Francisco Pérez de Viñaspre. Valencia: Boletín de la Asociación Ceciliana Española. 1916.

WATERHOUSE, John C. G. “Perosi, Lorenzo”, *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 3 Feb. 2015. <http://www.oxfordmusiconline.com.myaccess.library.utoronto.ca/subscriber/article/gr_ove/music/21357>.

WEBER, William. "Concert (ii)", *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web 10 Dec.

PUBLICACIONES PERIÓDICAS

ARZOBISPADO DE SANTIAGO. *Boletín Eclesiástico del Arzobispado de Santiago de Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes. Tomos I-XXI. (1830-1920)

La Revista Católica 1843-1940

Revista Música 1920-1924

Revista Zig-Zag 1905, 1909, 1910, 1911, 1912, 1913, 1955.

ENLACES A INTERNET

Allgemeiner Cäcilien-Verband für Deutschland. <http://www.acv-deutschland.de/witt/> Visitado 17 de Diciembre de 2015.

Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. <http://www.bcn.cl/bibliodigital/dhisto/acta> Visitado 4 de Agosto de 2015.

Biblioteca Musical Musicalion <http://www.musicalion.com/en/scores/sheet-music/10183/peter-griesbacher> Visitado 18/09/2014.

Diócesis de Vitoria. <http://www.diocesisvitoria.org/diocesis/historia/> Visitado 7 de noviembre de 2014.

Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile. <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-79375.html> Visitado 4 de agosto de 2015.

Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile. <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-79717.html>. Visitado 20 de diciembre de 2015.

Editorial Pustet. <https://www.pustet.de/shop/action/mymagazine/49700/firmengeschichte.html?aUrl=90008343> Visitado 17 de Diciembre de 2015.

Enciclopedia Católica Mercabá http://www.mercaba.org/PIO%20XI/divini_cultus_sanctitatem.htm Visitado 18 de Noviembre de 2013.

Enciclopedia Católica Mercabá http://www.mercaba.org/Pastoral/T/teologia_pastoral.htm Visitado 7 de febrero de 2013.

Enciclopedia Católica Mercabá http://www.mercaba.org/PIO%20XI/divini_cultus_sanctitatem.htm Visitado 18 de Noviembre de 2013.

Galería nacional, o, Colección de biografías i retratos de hombres celebres de Chile / escrita por los principales literatos del país ; dirigida y publicada por Narciso Desmadryl autor de los grabados i retratos ; Hermógenes de Irisarri, revisor de la redacción. Santiago : Impr. Chilena, 1854. 2 v., [57] h. de láms. DIBAM. <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-100026.html> Visitado 3 de Diciembre de 2015.

Gobierno de Chile. <http://www.gob.cl/emblemas-patrios/> Visitado 22 de Diciembre de 2015.

Historia Peruana. <http://cdn3.historiaperuana.com/wp-content/uploads/diosesis-iglesia-colonia.jpg>. Visitado 20 de Noviembre de 2015.

Instituto Nacional. <http://institutonacional.k12.cl/icore/viewcore/9118> Visitado 22 de Diciembre de 2015.

Japed, Gilad. [https://www.myheritage.com/FP/genealogy-search ppc. php?type &action=person&siteId=164184562&indId=1502268&origin=profile](https://www.myheritage.com/FP/genealogy-search_ppc.php?type=&action=person&siteId=164184562&indId=1502268&origin=profile) Visitado 25 de Septiembre de 2015.

Ministerio de Educación. <http://www.educarchile.cl/ech/pro/app/detalle?ID=187727> Visitado 29 de septiembre de 2015.

NEWMAN, Chorus. *Partituras de canto gregoriano*. Disponible en <http://matematicas.unex.es/~sancho/gregoriano/gregoriano.pdf> Visitado 20 de agosto de 2015.

Oxford University Press <http://www.Oxfordmusiconline.com.myaccess.library.utoronto.ca/subscriber/article/grove/music/21357>

Oxford University Press. http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05245?q=Mitterer&search=quick&pos=5&_start=1#firsthit Visitado 18/09/2014.

Real Academia Española www.rae.es Visitado 11-10-2013.

Santa Sede. http://www.vatican.va/holy_father/pius_xii/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_25121955_musicae-sacrae_sp.html Visitado 18 de Noviembre de 2013.

Scientific Electronic Library Online http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-71942008000200005&script=sci_arttext.

Subercaseaux, Bernardo. <http://www.ideasculturaenchile.cl/>

Universidad de Chile. <http://www.claridad.uchile.cl/index.php/CLR/article/view/9942/9992>. Fecha de acceso: 28 ene. 2015.

Universidad de Chile <http://www.claridad.uchile.cl/index.php/CLR/article/view/9942/9992>. Fecha de acceso: 28 ene. 2015.

Universidad de Chile. <<http://www.claridad.uchile.cl/index.php/CLR/article/view/9942/9992>>. Fecha de acceso: 28 ene. 2015.

Van der Vloed, Kees. <http://www.requiemsurvey.org/composers.php?id=1203> Visitado 18/09/2014

VIII. APÉNDICE

Doc 1. Municipalidad de Santiago. Proyecto de Ordenanza

Sesion extraordinaria del 14 de Diciembre.

Se abrió *presidida por el señor Intendente*, con asistencia de los señores alcaldes Vidal, Vijil i Dávila i de los señores rejidores Renjifo, Sazie, Lindsay, Guerrero, Tagle, Rodriguez, Cifuentes, Humeres, Martinez, Urzúa, Garcia de la Huerta i Campillo, Procurador Municipal, Contador Tesorero i Pro-secretario.

Aprobada el acta de la sesion del 12 del presente, se dió lectura al "Proyecto de Ordenanza" presentado por la comision nombrada en la sesion anterior para reglamentar el servicio de los templos, i atender á la seguridad de las personas que concurren á ellos. Puesto en disension jeneral, el señor rejidor Urzúa, conviniendo con la comision en la necesidad de dictar medidas útiles para evitar en los templos accidentes desgraciados, manifesto la duda que le asistia sobre la competencia de la Municipalidad para reglamentar cosas de la naturaleza del proyecto en cuestion; competencia que era necesario fijar préviamente ántes de entrar en su disension. Suplicó á la comision que manifestara á la sala los estudios que hubiera hecho sobre la materia. Preguntó asimismo, porque se hacian estensivas las disposiciones del proyecto á todos los templos comprendidos en el territorio Municipal de Santiago i no solo á la ciudad.

El señor rejidor Renjifo, uno de los miembros de la comision, contestó: que era incuestionable la competencia de la Municipalidad para dictar Ordenanzas ó reglamentos en todo aquello que tenga relacion con la seguridad, moralidad ó salubridad de las personas, como lo justifica la ley de 8 de Noviembre de 1854; i que teniendo presente las disposiciones de esa ley, era que la comision habia trabajado el proyecto que se discutia. Manifestó que su aprobacion *importaba la satisfaccion* de una necesidad sentida por toda la poblacion porque, al paso que impedia la repeticion de accidentes desastrosos, como el acaecido el 8 de diciembre, se evitaban enfermedades producidas, á juicio de los médicos, por el gran calor que reinaba en los templos á causa de la profusion de luces i de la mucha concurrencia; i al mismo tiempo se cerraba la puerta á las escenas inmorales que pudieran orijinarse con motivo de la apertura de las iglesias en la noche. Dijo tambien que, aunque la comision hablaba en jeneral de los templos comprendidos en el territorio municipal de Santiago, era una cosa sabida que los del campo no se abren al público sino para las necesidades mas premiosas del culto católico.

El señor rejidor Sazie fué de opinion que el punto que se cuestionaba no era muy claro; i receloso como estaba de que la corporacion no tenia facultad para dictar medidas que eran privativas talvez de otra autoridad, pidió que la *cuestion* se ventilara suficientemente, si era posible, por personas versadas en el derecho civil ó en los sagrados cánones; ó que se dictara la Ordenanza, i en forma de súplica se impetrara de la autoridad correspondiente que la hiciera cumplir.

El señor rejidor Martinez creyó que la Municipalidad estaba en su derecho, porque la ley encomienda á la accion de la autoridad civil la parte material del individuo, por decirlo así, i que de esto cabalmente se trataba en la Ordenanza, dejando al clero el cuidado de la parte espiritual. Concluyó opinando que era inaceptable la idea del señor rejidor Sazie.

El señor Intendente dijo: que por el carácter que tenia la discusion, se tomaba en cuenta que en la sala habia duda sobre la competencia de la Municipalidad para dictar reglamentos *ú ordenanzas de la naturaleza de* la presente. Que en su sentir, el artículo 27 de la ley de 8 de Noviembre de 1854, era terminante pues allí se hablaba se lugares públicos, i tales eran los templos; i en el inciso 61 se espresa asi: "A las Municipalidades, como cuerpos administrativos, les corresponde proveer por medio de Ordenanzas ó Reglamentos, á la seguridad de las personas i propiedades contra los accidentes calamitosos, como incendios, anegaciones, edificios ruinosos, ect". Pidió, en suma, que para que la sala se ilustrase suficientemente, ántes de pronunciarse sobre este negocio, se sirviese el Procurador Municipal emitir su opinion.

El señor Procurador espuso: que como era esta una cuestion completamente nueva, creia no encontrarse preparado para pronunciarse de una manera jeneral. Que en el curso del debate, se permitiria hacer las observaciones que encontrase oportunas haciendo un estudio de la cuestion.

Votado el proyecto en jeneral fué aprobado unánimemente.

Puesto en disension particular, se dió lectura al artículo 1º, que dice asi:

Art 1º. Los templos comprendidos en el territorio de la Municipalidad de Santiago, no podrán abrirse *al público ántes de salir ni* despues de ponerse el sol.

El señor rejidor Garcia de la Huerta observó á la sala que habia en la iglesia ciertas prácticas que no *podian llevarse á cabo* sino de noche, como lo previene el ritual, cuales eran por ejemplo los maitines i fiestas de pascua; que aunque no eran obligaciones de precepto para los fieles, no creia por esto que se tuviera el derecho de

impedirles asistir á ellas. Creyó pues que la Ordenanza en su artículo 1º era despótica, i restringia hasta cierto punto la libertad individual.

El señor rejidor Rodriguez citó á la sala una sinodal del obispo Alday i otra del obispo Carrasco mandando observar lo dispuesto por el Consilio de Lima; en ámbas se prohíbe la apertura de las iglesias de noche. Creyó que este argumento era suficiente para terminar la disension de este asunto.

El señor rejidor Renjifo observó *que la concurrencia de noche* en los templos era perniciosísima, i que lo que se trataba de reglamentar por el artículo 1º de la Ordenanza en cuestion, era una medida consumada en todo el mundo católico, en Roma mismo. Observó que habia preceptos de rigurosa observancia para los fieles, todo los cuales pueden llevarse á efecto de dia; i otros, como los citados por el señor rejidor Garcia de la Huerta, que no lo son sino para los ministros del altar. A estos últimos no se les prohíbe su celebracion i pueden hacerlo á puerta cerrada. Pero á la satisfaccion de un deséo solo, no es posible que se posponga la necesidad imperiosa de cerrar los templos para poner fin á desgracias ó accidentes.

El señor Procurador pensó que la Municipalidad no puede dictar lo que se propone en el artículo 1º de la Ordenanza; porque cree que carece de la facultad necesaria, i vá á entrar en un terreno vedado; se vá á operar invasion de facultades, esto no es ni justo ni conveniente. No debe alegarse ni la moralidad ni la necesidad de dictar providencias, porque no hay ley que apoye semejante procedimiento. Concluyó pidiendo que, en vista de la gravedad del asunto, se dejara al artículo para 2ª discusion. Asi se acordó.

Art. 2º Una vez abierto un templo, lo estaran todas sus puertas, quedando las hojas de estas perfectamente adheridas i aseguradas á las paredes contiguas, de una manera sólida, por medio de cerraduras de llave

Se puso en discusion el artículo 3º i despues de un corto debate entre los señores rejidores Renjifo, Garcia de la Huerta, Lindsay, i el Procurador, orijinado por la redaccion de él, quedó para 2ª discusion.

Los artículos 4º y 5º fueron aprobados por unanimidad i sin disension; con lo cual siendo la hora avanzada

Se levantó la sesion.

Vidal

Agustin H Prieto pro secretario

Sesion extraordinaria del 18 de Diciembre de 1863

Presidio el señor Intendente i asistieron los señores alcaldes Vidal i Dávila i los señores rejidores Renjifo, Sazié, Lindsay, Tagle, Guerrero, Rodriguez, Urzúa, Martinez i Garcia de la Huerta, Cntador, Tesorero, Procurador Municipal i Secretario.

Aprobada el acta de la sesion del 16 del presente se dió cuenta: [...]

2º Continuó el debate del proyecto de Ordenanza sobre policia de los templos.

En disension el art. 4º.

El señor Procurador pidió que se suprimiera porque creía imposible que la autoridad pudiera clasificar las funciones de gran concurrencia; que dependia muchas veces de cualquier circunstancia difícil de preveer, como era el sermon de un sacerdote distinguido, i otras de este jénero; i finalmente porque era hasta cierto punto vejatorio que la policia interviniera en el número de personas que podian entrar en una iglesia.

El señor rejidor Renjifo sostuvo la utilidad de la disposicion creyó que la autoridad local tenia todos los medios necesarios para conocer qué funciones de iglesia podrian atraer gran concurrencia; i que si la seguridad de ella exijia que no asistiese al templo mayor número de personas que las que puede contener era necesario prohibir la entrada. El artículo quedó para 2ª disension.

Al tratarse del artículo 10 el señor Procurador pidió algunas esplicaciones que le fueron suministradas por el señor Renjifo. Quedó para 2ª discusion como tambien el articulo 11.

En 2ª discusion el artículo 1º

El señor rejidor Renjifo usando de la palabra dijo: que á su juicio era indisputable la competencia del Cabildo para ordenar la clausura de las iglesias de noche: que la autoridad civil había dictaminado sobre objetos análogos, como ser prohibicion de tocar campanas en ciertos tiempos i á ciertas horas. Que las leyes de la Novísima Recopilacion reglamentaban las rogativas, el modo de conducirse en el templo, i hasta prescribian que se abusara del púlpito; que en caso que fuera de la sola competencia de la autoridad eclesiástica, las disposiciones canónicas ordenaban que los tmplos no se abrieran de noche, i por lo tanto era necesario que se hiciera cumplir las leyes de la iglesia.

El señor procurador se opuso al artículo creyendo que las leyes citadas por el señor Renjifo solo probaban que, la buena armonia que habia reinado siempre entre la monarquia Española i la Santa Sede, habia dado orijen a invasion de ámbas autoridades en los dominios de la otra, sin reclamo de ninguna, que no podia impedirse que los

fieles rindieran culto en ciertas horas del día, i que la seguridad personal de los concurrentes la consultarian ellos mismos, cuando se aumentase la ilustracion del pueblo.

El señor Renjifo replicando agregó: que hasta habia razones de moralidad pública para ordenar la clausura de los templos, porque en algunos casos servían de pretesto para graves abusos.

El señor Procurador usando nuevamente de la palabra creyó que no bastaban razones de moralidad para justificar la competencia del Cabildo. Continuó un largo debate en que tomó parte el señor rejidor Sazie, i siendo avanzada la hora se levantó la sesion queando con la palabra el señor rejidor Lindsay.

Bascuñan Guerrero

R. Cerda secretario.

Doc. 2. Solicitud de aumento del cuadrante de la maza decimal para la capilla de música realizada por el Cabildo Eclesiástico al gobierno en 1835¹³¹³

Sor. Mntro. Entre los homenajes de veneracion y de culto, q.^e tributa el Cristianismo a la Deidad Spma, tuvo siempre en las Sagradas Letras un encarecim.^{to} particular al par de los sacrificios la musica en los templos del Sor, en q.^e cantándole sus alabanzas, resuene la melodía de las voces alternadas con la de los corazones fieles: Las Cathedrales, q.^e son las primeras Yglesias [de] los Estados merecieron consideraciones muy singulares de los mandatarios Spmos en esta clase de obsequio al Exmo. Ser: son ellas en donde parece, q.^e se concentra el culto por lo mismo q.^e esta ala immediacion de los primeros Xefes. Ala Ntra. se arreglò un quadrante ahora un siglo asignando la cantidad de dos mil treientos ochenta y quatro p. p.^a este ramo de gastos: V. S. conoce muy bien, q.^e p.^a en aquellos tiempos en q.^e los instrumentos y voces científicas eran raras a proporción del pequeño Pueblo, parece haber sido la asignación bastante. En el dia, en q.^e auna qualquier solemnidad particular concurre mayor variedad, y numero de instrum.^{tos} con voces de mejor conuinacion quedan ya en desayre las de primera atención. El Gov.^o ha visto la q.^e acaba de celebrarse en el Aniversario de nuestra regeneracion política, y ha debido notar precisam.^{te} desdecir el ornato del templo a este respecto a los vivas, aclamaciones del pueblo, y a los esmeros de suntuosidad en q.^e se empeña la corte: ruboriza Sor. Mntro el pequeño tren de musica, q.^e acompaña alas alabanzas mas gratas, y nunca bien encarecidas tributadas alos cielos por el beneficio de nuestra libertad política. Poseido el Cabildo Ecco. en la idea de q.^e sus sentimientos coincidirán precisam.^{te} con los tan religiosos del Spmo. Gov.^o en q.^e reside el Patronato, y [derecho] de proteccion a las Yglesias, se ha resuelto poner en consideracion del Sor Mntro el defecto tan notable, y tan advertido del Publico, con q.^e se presenta nuestra musica aun en las festividades mas principales, suplicándole se digne elevarlo ala de su Ex.^a a efecto de q.^e se sirva decretar al quadrante de la maza Decimal un aumento competente p.^a la dotación de plazas, q.^e son necesarias ala Capilla de musica.

D.^s gue. a V. S. José Miguel Solar, Diego Ant.^o Elizondo, Julian Navarro, José Alejo Eyzaguirre, Dom.^o Ant.^o Izquierdo, José Xavier Garro, José Gregorio Meneses, Dor.

¹³¹³ ACSC. Oficios despachados. Vol. 2. 1833-1844. f. 22. N° 175. 15 de febrero de 1835.

Juan Fran.^{co} Meneses, Bernardino Bilbao. Secret.^o Sor. Mntro. Del Interior D.ⁿ Joaquin Tocornal”.

Doc. 3 Nota del Gobierno al Arzobispo Vicuña sobre la llegada de los músicos franceses (1840)¹³¹⁴

Han llegado á esta Capital cuatro profesores de música de los que, como expuse á V. S. Y. en comunicación anterior, había el Gobierno hecho venir de Europa para el servicio de la Capilla de esta Santa Yglesia Catedral.

Dichos profesores son D. Henrique Lanza contratado para ejercer el destino de maestro de capilla y además el de Bariton ó voz media. D. Benjamin Caruel esta contratado para servir el oficio de tenor. D. Henrique Maffei que debe servir el de bajo y canto llano. D. Augusto Juan Arnaude que debe servir el de organista.

Yncluyo á V. S. Y. una copia autorizada de la contrata que se ha celebrado con cada uno de ellos en la cual se detallan mui pormenor las obligaciones que ha contraído cada uno para el mejor desempeño de su oficio y el sueldo que debe percibir.

Desde que han llegado á esta Capital les ha puesto el Gobierno á las órdenes del prebendado que hace oficio de Chantre, encargando á este verbalmente, tome las disposiciones convenientes para que desde luego sirvan sus destinos en atencion á que el sueldo les esta corriendo desde el 1º de Agosto último.

El Presidente de la República espera que V. S. Y. con vista de las contratas expedirá las ordenes convenientes para que, entrando inmediatamente estos profesores al servicio en los mismos términos en que se han obligado, se logren las piadosas intenciones que se propuso S. E. cuando dispuso entrar en nuevos gastos y traer profesores desde Europa, consultando al decoro y, majestad del culto y sobre todo á la necesidad primera que habia de que existiese un maestro de Capilla que enseñase ex profeso y constantemente á los que sucesivamente han de cantar para no vernos en la continua precision de traer periódicamente profesores de afuera. El Encargado de Negocios de la Republica en

¹³¹⁴ ACSC. LCR. Vol. 2. 1786-1843. f. 56. 10 de Febrero de 1840.

Francia asegura al Gobierno en sus comunicaciones que en este maestro de Capilla hace el País una adquisición importantísima por su profunda pericia en su arte. Dos encargos me ordena el Presidente hacer á V. S. Y. que juzga del mayor interes. El primero es que al entrar al servicio estos profesores, se les obligue á llenar sus deberes con la mayor estrictez y severidad, sin disimularles falta alguna bajo ningun pretesto. De los primeros entables que se formen, dependen la exactitud ó mal servicio sucesivos. El mal ejemplo de los antiguos músicos a quienes se toleraba indebidamente á pretesto de no haber otros y que habian llevado su insolencia hasta el estremo: los malos consejos que naturalmente han de recibir estos nuevos: la natural disposicion de los extranjeros á despreciarnos, producirian un efecto funestísimo si V. S. Y. por sí y por medio del Chantre, no pusiese una barrera inexpugnable en su infatigable zelo y actividad para obligarlos á cumplir hasta con el mínimo de sus deberes.

El segundo encargo és que sin tardanza se reunan en el Colejio Seminario ocho niños dispuestos á recibir lecciones de música, y canto y que con arreglo al plan de estudios y á las distribuciones del mismo Colejio, señale V. S. Y. las horas en que debe darles diariamente lecciones el maestro de Capilla, quedando al zelo del Rector y de V. S. Y. el velar sobre la buena enseñanza y aprovechamiento de los alumnos. Dios gue. a V. S. Y. Mariano de Egaña. Al mui Reverendo Arzobispo electo de Santiago.

Doc. 4 Contratas de los Cantores de la Yglesia Catedral celebradas en Francia (1839)¹³¹⁵

Entre el Encargado de negocios de Chile D.ⁿ F.^{co} Xavier Rosales (a nombre del Gobierno de Chile) de una parte, y D.ⁿ Henrique Lanza de la otra, ha sido convenido que el segundo se compromete a pasar a Chile, a desempeñar en la iglesia catedral de Santiago capital de la Republica, el destino de maestre de capilla, y de bariton, bajo las condiciones siguientes.

¹³¹⁵ ANC. Ministerio de Justicia. Vol. 63. fs. 222-231.

1° El gobierno de Chile pagara por año al S.^{or} Lanza el sueldo de un mil cien pesos en moneda corriente de plata u oro, y esta suma se dividira en doce porciones iguales pagaderas cada una el 1° de cada mes.

2° El S.^{or} Lanza principiara a ganar su sueldo a partir del 1° de agosto del presente año, ó desde el momento que el Encargado de negocios le prevenga que el buque que debe transportarle a Chile se halle pronto para dar la vela; siendo obligado el S.^{or} Lanza a transportarse sin demora, y a su propia costa al puerto de Burdeos.

3° El Encargado de negocios se obliga a dar pasage gratis al s.^{or} Lanza, a su Sra. Esposa y a una criada, bien sea en la fragata Chile, ó en cualquier otro buque que se dirija a Valparaiso.

4° A la llegada a Valparaiso, le seran pagadas por el Gobierno los sueldos que haya ganado el S.^{or} Lanza desde el dia que dio principio este contrato, el cual se anotara por el Encargado de Negocios de Chile al pie de el, ó por el consul de Chile en Burdeos.

5° El presente convenio tendra fuerza y valor por el termino de seis años, tanto por parte del Gob.^o de Chile, como por parte del S.^{or} Lanza, principiando estos a contarse desde el primero de proximo agosto ó antes, si se verifica el embarque del S.^{or} Lanza para Chile, como esta dicho en el articulo segundo.

6° Si por un accidente desgraciado el S.^{or} Lanza se inhabilita de poder cantar, por enfermedad personal, la cual debe ser suficientemente testimoniada por los medicos de Santiago, el presente convenio queda de ningun valor y el Gobierno de Chile se obliga a entregar al S.^{or} Lanza la suma de trescientos pesos que serviran para pagar su pasage de regreso a Europa, pero es condicion indispensable para poder recibir esta suma, que el regreso a Europa sea efectivo.

7° El S.^{or} Lanza se obliga a enseñar gratuita y constantemente musica y canto a seis u ocho jovenes ó niños de coro para el servicio de la Yglesia catedral.

8º El S.^{or} Lanza se obliga a asistir y cantar diariamente en la misa mayor que se dice en la catedral;

En los domingos y dias de precepto de misa cantara en la tercia y misa mayor;
Los sabados a la tarde debe cantar en maitines ó visperas.

Hay mas diez ó doce funciones de iglesia en el año ó fiestas extraordinarias, en las cuales tiene obligacion de cantar igualmente.

9º La obligacion del S.^{or} Lanza es de cantar unicamente en la iglesia catedral de Santiago, según lo prescripto en el articulo anterior.

10º El S.^{or} Lanza podra disponer con entera libertad del tiempo que le quedara desocupado, despues de haber desempeñado sus obligaciones en la Yglesia catedral, y ocuparse en dar lecciones particulares de canto ó musica, dar conciertos publicos ó privados, y cantar en honras ó funerales de particulares; los emolumentos que gane le pertenecen exclusivamente.

El presente convenio es hecho de buena fe entre los abajo firmados, y para constancia de las obligaciones respectivas de cada uno firmamos tres de un tenor, uno que debiera remitirse al Gobierno de Chile, otro que quedara archivado en la legacion de Chile en Francia, y el otro se entregara al S.^{or} Lanza.

Fecho en Paris a 23 dias del mes de mayo de mil ochocientos treinta y nueve.

Fran.^{co} Xavier Rosales

Henry Lanza

[Contrato de Enrique Maffei, f. 225]

Entre el Encargado de Negocios de Chile D.ⁿ F.^{co} Xavier Rosales (a nombre del Gobierno de Chile) de una parte, y D.ⁿ Henrique Maffei de la otra, habido convenido que el segundo se compromete a sar a Chile a desempeñar en la iglesia catedral de

Santiago capital de la Republica, el destino de cantar llano ó Basso tailles, bajo las condiciones siguientes

1° El gobierno de Chile pagara por año al S.^{or} Maffei el sueldo de cuatrocientos cincuenta pesos en moneda corriente de plata u oro, y esta suma se dividira en doce porciones iguales pagaderas cada una el 1° de cada mes.

2° El S.^{or} Maffey principiara a ganar su sueldo a partir del 1° de agosto del presente año, ó desde el momento que el Encargado de Negocios le prevenga que el buque que debe transportarle a Chile, se halle pronto para dar la vela, siendo obligado el S.^{or} Maffei a transportarse sin demora al puerto de Burdeos, y a su propia costa.

3° El Encargado de negocios se obliga a dar pasage gratis al S.^{or} Maffey, bien sea en la fragata Chile, ó en cualquier otro buque que se dirija a Valparaiso.

4° A la llegada a Valparaiso, le seran pagados por el Gob.^o los sueldos que haya ganado el S.^{or} Maffey, desde el dia que dio principio este contrato, el cual se anotara al pie de el por el Encargado de Negocios de Chile, ó por el Consul de Chile en Burdeos.

5° El presente convenio tendra fuerza y valor por el termino de seis años principiando estos a contarse desde el 1° del proximo agosto, ó antes, si se verifica el embarque del S.^{or} Maffey para Chile, como esta dicho en el articulo segundo.

6° Si por un accidente desgraciado el S.^{or} Maffey se inhabilita de poder cantar por enfermedad personal, la cual dene ser suficiente testimoniada por los medicos de Santiago, el presente convenio queda de ningun valor, y el Gobierno de Chile se obliga a entregar al S.^{or} Maffey la suma de trescientos pesos que serviran para pagar su pasage de regreso a Europa, pero es condicion indispensable para poder recibir este dinero, que el regreso a Europa sea efectivo.

7° El S.^{or} Maffey se obliga a asistir y cantar diariamente en la misa mayor que se dice en la catedral.

En los domingos y dias de precepto de misa cantara en la tercia y misa mayor.

Los sabados a la tarde debe cantar en maitines ó visperas.

Hay a mas diez ó doce funciones de iglesia en el año ó fiestas extraordinarias en las cuales tiene obligacion de cantar igualmente.

8º La obligacion del S.^{or} Maffey es de cantar unicamente en la iglesia catedral de Santiago según lo prescripto en el articulo anterior.

9º El S.^{or} Maffey podra disponer con entera libertad del tiempo que le quedara desocupado, despues de haber desempeñado sus obligaciones en la iglesia catedral, y ocuparse en dar lecciones particulares de canto ó musica, dar conciertos publicos ó privados, y cantar en honras ó funerales de particulares, los emolumentos que gane, le pertenecen exclusivamente.

El presente convenio es hecho de buena fé entre los abajo firmados, y para constancia de las obligaciones respectivas de cada uno firmamos tres de un tenor; uno que debera remitirse al Gobierno de Chile; otro que quedara archivado en la legacion de Chile en Francia, y el otro se entregara al S.^{or} Maffey.

Fecho en Paris à 23 dias del mes de mayo de mil ochocientos treinta y nueve.

Vale cuatrocientos cincuenta pesos

Sueldo anual convenido fha ut supra

Enrico Maffei

Fran.^{co} Xavier Rosales.

[Contrato de Benjamin Caruel. f. 227]

Entre el Encargado de Negocios de Chile D.ⁿ F.^{co} Xavier Rosales (a nombre del Gobierno de Chile) de una parte, y S.^{or} Binj.ⁱⁿ Caruel de la otra, ha sido convenido que

el segundo se compromete a pasar a Chile a desempeñar en la Yglesia catedral de Santiago capital de la Republica el destino de cantar llano. Tenor. Las condiciones siguientes.

1º El Gobierno de Chile pagara por año al S.^{or} Caruel el sueldo de cuatrocientos cincuenta p.^s en moneda corriente de plata u oro, y esta suma se dividirá en doce porciones iguales pagaderas cada una el 1º de cada mes.

2º el S.^{or} Caruel principiara a ganar su sueldo a partir del 1º de agosto del presente año, o desde el momento que el Encargado de Negocios le prevenga que el buque que debe transportarle a Chile, se halle pronto para dar la vela, siendo obligado el S.^{or} Caruel a transportarse sin demora al puerto de Burdeos y a su propia costa.

3º el Encargado de Negocios se obliga a dar los pasages gratis al S.^{or} Caruel bien sea en la fragata Chile, ó en cualquier otro buque que se dirija a Valparaiso.

4º a la llegada a Valparaiso, le seran pagados por el gobierno los dias que dio principio este contrato, el cual se anotara al pie de el por el Encargado de Negocios de Chile, ó por el Consul de Chile en Burdeos.

5º el presente convenio tendra fuerza y valor por el termino de seis años, principiando estos a contarse desde el 1º del proximo agosto, ó antes, si se verifica el embarque del S.^{or} Caruel para Chile, como esta dicho en el articulo segundo.

6º si por un accidente desgraciado el S.^{or} Caruel se inhabilita de poder cantar por enfermedad personal la cual debe ser suficientemente testimoniada por los medicos de Santiago, el presente convenio queda de ningun valor, y el Gobierno de Chile se obliga a entregar al S.^{or} Caruel la suma de trescientos pesos que serviran para pagar su pasage de regreso a Europa, pero es condicion indispensable para poder recibir este dinero, que el regreso a Europa sea efectivo.

7º el S.^{or} Caruel se obliga a asistir y cantar diariamente en la misa mayor que se dice en la catedral.

En los Domingos y dias de precepto de misa cantada en la tercia y misa mayor.

Los Sabados a latarde debe cantar en maitines ó visperas, hay a mas diez ó doce funciones de iglesia en el año ó fiestas extraordinarias en las cuales tiene obligacion de cantar igualmente.

8º la obligacion del S.^{or} Caruel es de cantar unicamente en la iglesia catedral de Santiago según lo prescripto en el articulo anterior.

9º el S.^{or} Caruel podra disponer con entera libertad del tiempo que quedara desocupado, despues de haber desempeñado sus obligaciones en la iglesia catedral y ocuparse en dar lecciones particulares de canto o musica, dar conciertos publicos ó privados y cantar en honras ó funerales de particulares; los emolumentos que gane, le pertenecen exclusivamente.

El presente convenio es hecho de buena fé entre los abajo firmados, y para constancia de las obligaciones respectivas de cada uno firmamos tres de un tenor; uno que debiera remitirse al Gobierno de Chile; otro que quedara archivado en la legacion de Chile en Francia, y el otro se entregara al S.^{or} Caruel.

Fecho en Paris a 5 [oct] 1839

Francisco Xavier Rosales

Caruel

[Contrato de Augusto Juan Arnaud. f. 230]

Entre el Encargado de Negocios de Chile D.ⁿ F.^o Xavier Rosales (a nombre del Gobierno de Chile) de una parte, y D.ⁿ Augusto Juan Arnaud de la otra, ha sido convenido que el segundo se compromete a pasar a Chile, a desempeñar en la Yglesia Catedral de Santiago, capital de la Republica, el destino de Organista bajo las condiciones següentes [sic]

1° El Gobierno de Chile pagara por años al S.^{or} Arnaude el sueldo de cuatrocientos cincuenta pesos, en moneda corriente de plata u oro, y esta suma se dividira en doce porciones iguales pagaderas cada una, el 1° de cada mes.

2° El S.^{or} Arnaude principiara a ganar su sueldo a partir del 20 de Setiembre del presente año.

3° El Encargado de Negocios se obliga a dar pasage gratis al S.^{or} Arnaude, en cualquier buque que se dirija a Valparaiso.

4° A la llegada a Valparaiso, le seran pagados por el Gobierno los sueldos que haya ganado, el S.^{or} Arnaude desde el dia que dio principio este contrato.

5° El presente convenio tendra fuerza y valor por el termino de seis años, tanto por parte del Gobierno de Chile, como por parte del S.^{or} Arnaude, principiando estos a contarse desde el 20 de Setiembre corriente.

6° Si por un accidente desgraciado el S.^{or} Arnaude se inhabilita de poder tocar por enfermedad personal, la cual debe ser suficientemente testimoniada por los medicos de Santiago el presente convenio queda de ningun valor y el Gobierno de Chile se obliga a entregar al S.^{or} Arnaude la suma de trecientos pesos que serviran para pagar su pasage de regreso a Europa, pero es condicion indispensable para poder recibir esta suma, que el regreso a Europa sea efectivo.

7° El S.^{or} Arnaude tiene que asistir diariamente a la Catedral a tocar el Organo en la [hora] de prima, tercia, y en la misa mayor, en algunos dias son dos las misas.

Tambien tiene que asistir de diez o doce funciones solemnes del año que hay, a visperas y maitines, independientemente de la asistencia todos los sabados a la tarde a tocar visperas o maitines.

Los Domingos, y fiestas de precepto de misa tocara el Organo para acompañar a los demas cantores.

8° La obligacion del S.^{or} Arnaude es de tocar el Organo unicamente en la Yglesia catedral de Santiago, según lo prescripto en el articulo anterior.

9° El S.^{or} Arnaude podra disponer en entera libertad del tiempo que le quedara desocupado despues de haber desempeñado sus obligaciones en la Yglesia Catedral, y ocuparse en dar lecciones particulares de musica, dar conciertos publicos o privados, y tocar organo, en honras o funerales de particulares, todos los emolumentos que gane le pertenecen exclusivamente.

El presente convenio es hecho de buena fe entre los abajo firmados, y para constancia, de las obligaciones respectivas de cada una, firmamos tres de un tenor, uno que debiera remitirse al Gobierno de Chile, otro que quedara archivado en la Legacion de Chile en Francia, y otro se entregara al S.^{or} Arnaude.

Fecho en Burdeos, a 20 dias del mes de Setiembre de mil ochocientos treinta y nueve.

F.^{co} Xavier Rosales

Aug.^{te} Arnaude

Doc. 5 Carta de los capitulares al arzobispo Manuel Vicuña planteando dudas respecto a los contratos de los músicos europeos¹³¹⁶

El Cabildo Ecco. ha recibido una nota 10 del actual en q.^e V. S. Y. le transcribe una comunicacion del Sor. Mntro del Justicia 30 del pasado, acompañandole en copia la contrata del Mtro. De Capilla, Organista, y Cantores, q.^e ha hecho traer el Spmo Gov.^o p.^a esta Sta. Yg.^a Cathedral: todo con el objeto de q.^e entren immediatam.^{te} a servir sus destinos, y se logren las piadosas intenciones de su Ex.^a Como V. S. Y. al final de su

¹³¹⁶ ACSC. Oficios despachados. Vol. 2. 1833-1844. f. 48. N°269. 15 de Febrero de 1840. Finalmente, la última duda alude a una práctica que era común en la Iglesia Católica en la época: musicalizar con gran pompa hasta el *Gloria*, razón por la que muchas veces las personas creían que la función llegaba hasta ahí. Con esta duda vemos que esto también se realizaba en la recién erigida Catedral Metropolitana de Santiago.

referida nota dice a la corporacion q.^e si se ofrecen algunas dificultades sobre este negocio, las exponga, hace presente las q.^e ahora ha encontrado.

Primera. Si el aumento, q.^e se nota en los sueldos de las nuevas estipulaciones respecto de las asignaciones antiguas, sale de los quatro Novenos beneficiales, de donde se ha pagado hasta hoy todo el costo de la Capilla de musica de esta Yglesia.

Segunda. Reteniendose los Cantores, q.^e tenia la Yglesia con los nuevam.^{te} contratados, resulta un numero mayor respecto de los q.^e se asignan en el quadrante, y no sabe el Cabildo si quedan unos y otros; ó se espulsan algunos, y quales? Ó se pagan todos, y de donde?

Tercera. Si no estando en aptitud de desempeñar sus oficios los q.^e han llegado, como lo han espuesto el Organista, y el Tenor ¿q.^e provicencia se tomarà en este caso?

Quarta. Si habiendo en la Yglesia, como efectivamente las hay otras funciones, q.^e las diez, ó doce señaladas en las contratas ¿Quién desempeña en este caso la musica, y el canto?

Quinta. Contrayendose en las nuevas estipulaciones la obligacion de los contratados a desempeñar sus destinos unicamente en la Yglesia, se halla esta con un vacio en las q.^e se hacen fuera de ella, como Letanias, Procesiones, y otras determinadas por los Sres. Obispos en decretos particulares, q.^e están vigentes ¿Quién llena este hueco?

Sexta. Esta misma duda ocurre en las funciones extraordinarias, como Te Deum, Misas de gracia, etc, si no fuera de las señaladas en las contratas.

Septima. Habiendose ordenado por el Sor Dignidad, q.^e sirve la chantría, el cumplimiento de lo pactado por los obligados, no se ha podido conseguir hasta ahora, sino unicamente en la Fiesta de la Purificacion, y Misa de gracia por la victoria de Yungai solo hasta terminar la Gloria de la Misa, quedando deslucida la funcion restante ¿Qué se hará p.^a el pago del sueldo por el tiempo pasado con esta falta, y q.^e deberá hacerse en los succivo, si se repite?

El Cabildo espera de V. S. Y. se sirva señalarle la senda por donde ha de marchar en lo sucesivo respecto de las dudas espuestas.

Doc. 6 Se forma una comisión para tramitar la destitución del maestro Henry Lanza¹³¹⁷

El Cabildo Ecco. notando continuas inasistencias del Maestro de Capilla D. Enrrique Lanza al cumplimiento de sus deberes, le ha reconvenido muchas veces sin la menor enmienda. En tales circunstancias habría tomado medidas para deshacerse de un empleado que no llena sus compromisos, pero advirtiendo que ecciste una contrata autorizada p.^r el Supremo Gobierno ha tenido á bien esta Corporacion nombrar una comision de su seno compuesta del S.^r D.^r D. Casimiro Albano y S.^r D.^r D. Juan Franc.^{co} Meneses afin de que instruyendo suficientem.^{te} a V.S en el particular se proceda como fuere conveniente. La Corporacion ofrece a V. S las consideracion.^s del mayor aprecio. D.^s gue. á V. S. Jose Alejo Eyzaguirre, Jose Miguel Solar, Julian Navarro, Bernardino Bilbao, Pedro MARin, Jose Fuente Orrego, Juan Ant.^o Bausa, Juan Jose O..., Pascual Solis de Ovando Secretario. Al S.^r Mntro de Just.^a Culto e instruccion publica D. Man.^l Montt.

Doc. 7 Carta del Cabildo catedralicio solicitando al Ministro de Justicia la destitución del maestro de capilla (1843)¹³¹⁸

D. Enrique Lanza contratado en Francia de orden Suprema para Maestro de Capilla de esta Santa Yglesia Metropolitana, manifestó muy desde los principios que a pesar de sus conocimientos profesionales y de sus aptitudes fisicas asi para la direccion de la orquesta como p.^a la ejecusion en el canto, no seria apropiado para el destino de que se encargó por su ninguna eccactitud en el desempeño de sus funciones; faltas repetidas y notable descuido en la custodia y arreglo del archivo de musica de la Yg.^a y en la enseñanza de los Seises una de las obligacion.^s que le fueron mas encarecidas y en la que se tiene mas interes, pues de su cumplimiento puede el que tengamos profesores habiles para lo sucesivo sin necesidad de buscarlos fuera de la Republica. Mientras el

¹³¹⁷ ACSC. Oficios despachados. Vol. 2. 1833-1844. f. 81v. N°405. 21 de Agosto de 1843

¹³¹⁸ ACSC. Oficios despachados. Vol. 2. 1833-1844. fs. 81v-83. N°406. 28 de Agosto de 1843.

tiempo há ido corriendo, el Maestro de Capilla parece que ha hecho un empeño en probar que p.^r muy mal que se hubiere augurado de el luego de su ingreso, se habian quedado muy atrás los pronosticos; repetidas cada vez mas las faltas, los papeles de la Yg.^a en tal desor.ⁿ que por esta causa el Cabildo no há comprado otros, a pesar de necesitarlos la capilla, temiendo justam.^{te} su perdida poco menos que segura; pero en lo que se há notado principalm.^{te} un verdadero abandono es en la enseñanza de los Seises que la Yglesia paga con este solo objeto, quienes examinad.^s por el S.^r prebendado Puente á virtud de encargo especial de esta Corporacion, há resultado que en tanto tiempo á cargo del Maestro de Capilla, apenas tienen un conocimiento muy limitado de los principios mas faciles de la musica todo por la negligencia suma de este empleado, de q.^e los mismos dicipulos, han dado repetidas quejas. El Cabildo no puede decir á V. S. cuantos arvitrios se han tomado para hacer entrar al dicho Lanza en el llano de sus deberes, ni cuantos y cuan repetid.^s los desengaños que se han tocado los que hacen justam.^{te} perder toda esperanza de reforma. El S.^r Maestre Escuela en el tiempo que estuvo encargado de la chantria no cesó de reconvenir, y dar cuenta al Cabildo, ni este de tomar cuantas providencias se estimaron convenientes, todas [...] presto. El actual S.^r Chantre há puesto el mismo cuydado; y por sus indicacio.^s se han dado providencias mas eficaces y costosas sin otro resultado que haber espuesto el mismo S.^r Chantre por escrito y de palabra que en su concepto no puede hacerse carrera con D. Enrique Lanza en calidad de Maestro de Capilla. Esta Corporacion pudiera todabia agregar otros hechos, pero estima suficiente lo dicho para que el Supremo Gov.^o se persuada de los motivos que la mueven para tener mas tiempo en el servicio de la Yg.^a a un Empleado que no há correspondido ni correspondera a la confianza q.^e se hizo en sus aptitud.^s y probidad; y habiendo sido el, colocado de ord.ⁿ Suprema y contratado de la misma lo hace presente á S. S. para que poniendolo todo en conocimiento del Señor Presidente de la Republica se dicten las providencias que conoscan a declarar la disolucion dela contrata, y la consiguiente destitucion del espresado D. Enrique, ó se resuelva lo que parezca mas arreglado y conforme. D.^s gue. a V. S. Jose Alejo Eyzaguirre, Jose Miguel Solar, Julian Navarro, Juan Fran.^{co} Meneses, Bernardino Bilbao, Pedro Marin, Jose Vicente Orrego, Juan Ant.^o Bauza, Juan Jose Uriori; Frn.^{co} Puente. Al Señor Ministro de Just.^a é instrucc.ⁿ publica. Pascual Solis de Ovando Secretario.

Doc. 8 Carta del cabildo al arzobispo Valdivieso en apoyo de la destitución del maestro de capilla (1846)¹³¹⁹

Yllmo Señor. El Cabildo evacuando el informe que le corresponde con respecto al actual decreto de S. Y. del 22 del corriente sobre si era ya llegado el caso de destituir sin mas tramite al Maestro de Capilla D. Enrrique Lanza dice: que los cargos que resultan del expediente acompañado contra dicho Lanza y los puntos considerados del Decreto ultimo de S.Y. dan merito bastante para proceder sin mas tramite a su destitucion pues todas son causales justificadas de la mala conducta e insubordinacion de este empleado, y la falta de respeto á los superiores. Asi es que esta Corporacion es de parecer q.º S. Y. en conformidad de lo que previene el Reglamento en el artº 4º Cap.1º puede decretar la destitucion de D. E. Lanza de la Maestria de Capilla como unica medida para reprimir su altanería y quitar ese motivo de escandalo para los demas emplead.º subalternos de la Yglesia. Es cuanto el C. puede informar en el particular. Sant.º Se.º^{bre} 28 de 1846. Jose Alejo Eyzaguirre, J.º Mig.º¹ Solar, Juan Fran.º^{co} Meneses, Pedro Marin, Pedro Reyes, Juan Jose Uriori, J.º Mig.º¹ Aristegui, Man.º¹ Valdes, P. Solis de Ovando Sº.

Doc. 9 Carta del arzobispo Valdivieso comunicando el proyecto de adquisición de un órgano para la catedral¹³²⁰

La experiencia ha acreditado lo difícil que es conservar una orquesta mediocre en la Santa Yglesia Metropolitana; pues a pesar de que en ella se emplea una no pequeña suma los sueldos por si son incapaces de prestar el aliciente bastante para que hayan buenos artistas y cumplido servicio. Las ideas que nos ha suministrado el Venerable Dean y cabildo, y noticias profesionales que hemos adquirido del Señor Chantre nos han determinado á proceder la compra en Europa de un magnifico órgano capaz de remplazar con ventajas á la orquesta, y proporcionar una musica mas analoga al objeto á quien se consagra. Para hacer esta adquisicion era necesario suspender por algun tiempo la provicion de la mayor parte de las plazas de músicos y cantores reduciendo la capilla á solo aquellas personas que sean absolutamente indispensables para el servicio ordinario; pagando en las fiestas solemnes operarios de fuera como hacen las demas Yglecias. Mas este sacrificio aun cuando no fuera compensado con las

¹³¹⁹ ACSC. Oficios despachados. Vol. 3. 1844-1852. f. 33. Nº81. 28 de Septiembre de 1846.

¹³²⁰ ACSC. LCR. Vol. 4. 1844-1848. f. 80. 19 de Octubre de 1846.

mejoras que facilita era cuasi inevitable atendido el estado en que se halla el personal de la capilla.

Hemos dado cuenta al Supremo Gobierno de nuestro pensamiento; y mientras obtenemos las providencias que son de su reso[lucion] nos ha parecido ponerlo en conocimiento del Venerable Dean y Cabildo, para que por ahora se suspenda todo procedimiento en el arreglo de la Capilla, tomándose solamente aquellas medidas provisorias que exijan las necesidades del momento.

Dios guarde á V. S: S.

Rafael Valentin Valdivieso

Arz. Electo.

Doc. 10 Carta de José Bernardo Alzedo proponiendo a José Zapiola como su sucesor en la capilla de música¹³²¹

Yllmo y Rmo Sor Arzobispo. José Bernardo Alzedo por la dignacion de V. S. Yllma. Maestro de Capilla de esta S.ta Yg.a Metropolitana, respetuosamente ante V. S. Yllma espongo: Que, debiendo trasladarme a la Capital del Perú por motivos imprescindibles, solicito de la bondad de V. S. Yllma. me conceda seis meses de licencia contados desde el primer dia de Febrero; admitiendo al mismo tiempo por mi personero y substituto durante mi ausencia al profesor Don José Zapiola, cuyos conocimientos profesionales y conocida circunspeccion, me inspiran la confianza de conservar escrupulosamente el orden establecido en la Capilla.

A este respecto, Señor, me propongo guardando la debida formalidad, entregar las piezas contenidas en el Archivo, por cuatro inventarios: 1º el de la musica antigua, formulado por Don Enrique Lanza en su entrega de lo perteneciente a la Capilla: 2º de las piezas que V. S. Yllma. hizo venir de Europa: 3º de lo que se ha aumentado desde la venida del grande Organo, conforme al decreto de ejecutarse todo con canto con el

¹³²¹ AHAS. FG. Vol. 112. (Solicitudes particulares 1815-1873). Folio 223. 30 de diciembre de 1864.

acompañamiento de solo este instrumento; y 4º de la musica legada por el finado organista Dn Damian Donaires para el Archivo de esta Sta. Yglesia.

En vista de lo espuesto espero de la bondadosa jenerosidad de V. S. Yllma. i Rma. se sirva concederme la licencia que humildemente deajo espresado.

[La respuesta fue:]

Yllmo y Rmo Sor.

José B. Alzedo.

Santiago y Diciembre 30 de 1864

Ynforme el Venerable Dean y Cabildo.

El Arzobispo de Sant.

Yllmo Señor:

El Cabildo evacuando el informe que V. S. Yllma. le ordena en el decreto que antecede, espone a Ylma: que por su parte no hai inconveniente para acceder a la solicitud del Maestro de Capilla.

Sala Capitular, Enero 5 de 1864.

Man.l Valdes MAn.l de la C Briseño Casimiro Vargas Miguel Sevilla Sec.to”.

Doc. 11 Nombramiento de Tulio Eduardo Hempel como organista (1860)¹³²²

En sesion de 26 de junio último nombramos Organista primero de esta Yglesia á D. Tulio Hempel, por fallecimiento de D. Enrique Owell. Pero el Cabildo hace presente á Y. S. que, consultando las utilidades de la Yglesia y animado del deseo que tiene de ver los fondos destinados á la capilla de Música, empleados en su primitivo y determinado objeto, y que hoi se hallan distraidos de él, tan solo mientras la Yglesia reembolsa la cantidad que invirtió en la compra del órgano mayor, ha juzgado oportuno que la renta del primer organista sea unicamente de seis cientos pesos anuales, quedando no obstante con las mismas cargas que tuvo su antecesor. Al dictar estas medidas hemos tenido presente que, estando al tenor de los decretos espedidos por el Ylmo. Señor Arzobispo,

¹³²² AHAS. FG. Vol. 414. Oficios del Cabildo Eclesiástico (1859-1871). N°655. 5 de Julio de 1860.

la renta que se asignó á D. Enrique Owell fué personal mientras sirviera á la Yglesia, y de ninguna manera aneja al destino de primer organista.

Creemos que Y. S. en virtud de lo espuesto se dignará aprobar esta determinacion del Cabildo.

Dios gue. Y. S.

Doc. 12 Contrato entre la Municipalidad de Santiago y el empresario Tulio Eduardo Hempel por el comodato del Teatro Municipal (1863)¹³²³

Sesion extraordinaria del 10 de Abril. Se abrió presidida por el señor Intendente, con asistencia del señor Alcalde Vidal, i de los señores rejidores Sazie, Ovalle, Lindsay, Guerrero, Seco, Martinez, Urzua i Garcia de la Huerta (que hizo de secretario), Tesorero, Procurador Municipal, Director de Obras públicas e Inspector de Policia.

Aprobada el acta de la sesion del 7 de Abril se dio cuenta:

[...]

2° De un informe de la comision encargada de arreglar las bases para el contrato del Teatro Municipal. Opina porque, siendo todos los articulos de que consta iguales á los que han rejido en épocas anteriores, la Municipalidad puede aprobarlos.

Se pusieron en discusion las bases del contrato, i se aprobaron en los términos que mas adelante se espresan.

Concluida la discusion el señor Intendente hizo presente, que notaba la falta de un articulo que se habia consignado en los últimos contratos, referentes á imponer á la Empresa la obligacion de contratar para la Orquesta del teatro á los alumnos del Conservatorio que, segun el director del establecimiento, se encuentran en estado de tocar en ella. Agregó tambien que esta obligacion era en beneficio mismo de los empresarios, porque los sueldos que se pagan á estos alumnos son muy módicos; siendo por otra parte un estimulo i un premio para los alumnos que mas se distinguieren. Dijo tambien, que ya teniamos una experiencia muy satisfactoria de lo que acababa de exponer en los dos últimos años; i concluyó haciendo indicacion para que se agregase en el presente contrato, los mismos artículos que existian en los anteriores sobre esta materia.

Suscitóse con este motivo un largo debate, en el que se objetó por el señor rejidor Lindsay que tal obligacion impuesta á la Empresa podia traer graves dificultades,

¹³²³ ANC. Cabildo & Municipalidad de Santiago (1544-1934). Vol. 197. fs. 84-90. 10 de Abril de 1863.

pues obligándose á esta á colocar en su orquesta alumnos del Conservatorio que, aunque muy aventajados no son del todo profesores; i que necesitándose ensayar las óperas con alguna rapidez, estos músicos no podían cumplir debidamente, viéndose así la Empresa muy embarazada para poder satisfacer al público, cuyo buen gusto pide espectáculos variados i muy buenos. Concluyó haciendo ver la notable inconsecuencia de imponer á la Empresa ciertos profesores, al paso que nada se le obliga respecto á los artistas que forman la compañía; i que adoptando tal procedimiento, se excluye á los verdaderos profesores para dar lugar á otros que todavía no lo son.

El señor alcalde Vidal propuso entonces como un medio de conciliar estos diversos pareceres el que se fijase el número de ocho alumnos del Conservatorio para ser colocados en la Orquesta; eligiéndose como en las contrataciones anteriores, de acuerdo con el director del establecimiento.

El señor Lindsay usó nuevamente de la palabra i reforzando su argumentación anterior, concluyó haciendo indicación para que se pronunciase la sala sobre si los artistas que deben componer las compañías deben ser buenos ó malos.

Como posterior á la indicación del señor alcalde Vidal, se votó primero, i fué aprobada en sentido afirmativo por unanimidad.

Votada en seguida la del señor alcalde Vidal, fué aprobada por 6 votos contra 4.

En seguida se hizo indicación por el señor rejidor Sazie, para que se agregasen al presente contrato los artículos de los dos anteriores, que fijan el personal de la Orquesta. Se acordó también transcribir al señor Intendente el contrato sin esperar la aprobación del acta, para que se proceda á hacer extender la respectiva escritura pública.

"Bases de contrato del Teatro Municipal aprobadas por la I. Municipalidad".

Artículo 1°. La Municipalidad de Santiago da en comodato á Tulio Hempel i C.a, i bajo una garantía mancomunada que se edificará con arreglo á la ley, el Teatro Municipal, con todo lo que le pertenece, incluso el café, por el término de tres años que se contarán desde el 12 de Abril de 1863.

Se exceptúan de la concesión anterior: 1° los palcos del Presidente de la República i de la Municipalidad, con sus respectivos departamentos i entradas especiales: 2° los palcos que la Municipalidad tiene enajenados, cuyos dueños tienen derecho á usar de ellos sin más gravamen que el pago de las entradas en todas las funciones ordinarias y extraordinarias, i en cualquiera otra clase de espectáculos que se den en el teatro; ménos en las funciones que tengan lugar á beneficio de los artistas, las

cuales no podrán pasar de doce en cada temporada, ni tampoco en las que se den á favor de la beneficencia ó utilidad pública, en cuyos casos, si los dueños quisieran hacer uso de sus localidades pagarán el palco i las entradas.

Art. 2º La Municipalidad dá tambien en la misma forma todo cuanto posee en el teatro, i lo que en adelante introdujere para su mejor servicio.

Art. 3º La Empresa se obliga á pagar mensualmente en la Tesoreria Municipal el valor de las planillas de gaz que se consume en el teatro, pagando á razon de seis pesos por cada mil pies cúbicos de gaz consumido.

Art. 4º No le será permitido á la Empresa hacer en el teatro trabajo alguno de carpinteria, o cualquier otro en que necesite hacer uso de fuego i que acarree peligro de incendio; pudiéndolo verificar solamente en los talleres que tiene la Municipalidad en la calle de Breton, i que tambien se ceden á la Empresa en la misma forma que el teatro.

Art. 5º En el teatro no podrán habitar otras personas que los Directores, sus doméstico, i los sirvientes del teatro; i ninguno podrá hacer uso de fuego sino en los pisos bajos i enladrillados.

Art. 6º La empresa es obligada á dar habitacion al empleado que la Municipalidad paga con el título de "guarda del teatro" i á cumplir las disposiciones i órdenes del señor rejidor inspector del establecimiento en lo relativo á la conservacion i seguridad del edificio.

Art. 7º No podrá la empresa hacer alteracion alguna en el edificio del teatro, en subdependencias, ni en los talleres sin espreso i prévio consentimiento de la Municipalidad, quedando sujeta, si contraviniere á esta disposicion, á pagar el doble de lo que cueste restituir las cosas á su antiguo estado.

8º La Municipalidad no abona mejora alguna que se haga en el teatro, ya sea necesaria, útil, ó voluntaria, debiendo quedar á beneficio de ella las que se hicieren.

9º La Municipalidad permitirá á la empresa la reforma del piso de la platea del teatro, para dar lugar á mayor concurrencia, debiéndose hacer el trabajo en virtud del plano aprobado por la Municipalidad, i bajo la inmediata inspeccion del Director de obras públicas.

10º A la Empresa le es prohibido destinar el teatro á reuniones que tengan un fin político, i en jeneral, á cualesquiera otros objetos que no sean espectáculos teatrales, bailes de todas clases, conciertos i otros análogos.

11° La Empresa se obliga á pagar el trastejado anual del edificio, i así mismo el blanqueo de las murallas interiores que lo están actualmente, haciéndose estos trabajos bajo la inspeccion del Director de obras públicas.

Se obliga tambien la empresa al pago de las contribuciones existentes que correspondan al establecimiento (al teatro)

12° Queda obligada la Empresa á dejar comunicado el teatro con el café en las noches de funcion, dejando abiertas las puertas de los pasadizos del primer orden de palcos.

13° La Empresa se compromete á funcionar con compañías dramáticas, líricas ó de zarzuela, por espacio de seis meses durante cada año. Para funcionar con compañías de otra naturaleza, es necesario la aprobacion de la Municipalidad.

14° No será lícito á la Empresa alterar los précios de entrada ni aposentaduras, sin prévio acuerdo de la Municipalidad.

Los precios que por noche podrá cobrarse por los espectáculos dramáticos i de zarzuela, son los siguientes:

Por cada palco.....	4
Por entrada jeneral....	50
Por id. a la galeria con asiento...	40
Por sillones de platea.....	60
Por lunetas de id.	50
Para los espectáculos líricos	
Por cada palco.....	5
Por entrada jeneral.....	75
Por id. a galeria con asiento..	50
Por sillones de platea.....	75
por lunetas de id.....	50

Art 15° Estan exentos del pago de entrada: 1° S. E. el Presidente de la República, su familia, los edecanes i oficiales de su escolta que lo acompañan cuando concurre al teatro. 2° El señor Intendente de la Provincia , los miembros de la Ilustre Municipalidad, Procurador Municipal, Tesorero, Secretario, Director de obras públicas, Inspector de policía, ayudantes del señor Intendente i Jefes de la Guardia Municipal.

16° La Empresa facilitará á la Municipalidad una vez en cada año, sin gravámen alguno, i en cualquier mes que no sea el de Setiembre, ni en días jueves, domingo ó

fiestas de guarda, el teatro con todos sus útiles, vestuario, decoraciones, orquesta i compañía, para la funcion anual que la corporacion destina á los establecimientos de beneficencia

17° Pondra igualmente á disposicion de la Municipalidad, sin cargo alguno para ella, la platea, proscenio i palcos para la distribucion anual de premios á la instruccion primaria, con tal que se le avise con tres dias de anticipacion, i sin que esta obligacion pueda ser por mas de una vez en cada año.

18° La Empresa se compromete á respetar la consecion hecha por la Municipalidad á la Sociedad de Beneficencia de señoras para que den una funcion en cualquier dia del mes de Agosto, con tal que no sea domingo, jueves o dia de guarda.

19° La Municipalidad, por medio de la comision que designe, procederá á entregar el teatro á la empresa con todo lo que le pertenece, por medio de un inventario detallado, del cual se sacará cópia, que firmarán la comision i la empresa. Uno de estos ejemplares quedará en poder de esta última; i el otro se pasara á la Tesoreria Municipal.

20° Concluido el término de este contrato, la empresa devolverá el teatro por el mismo inventario que lo recibió, debiendo restituir los objetos que faltaren ó hubieren sido deteriorados; i abonara por precio de tasacion aquellas prendas deterioradas ó perdidas, tal como hayan sido apreciadas en el inventario.

No se entenderá por deterioro el que sufran los objetos i principalmente el vestuario por el uso natural ó lejítimo que se haga de ellos, con tal que su deterioro no impida hacer uso decente del objeto deteriorado.

La calificacion de si un objeto está ó nó en disposicion de servir ó en uso regular ó decente, se hará por peritos nombrados por las partes.

21° Existiendo en la roperia del teatro muchas piezas del antiguo vestuario que no pueden servir á su uso por el estado de vejez en que se encuentran, podrá la empresa, de acuerdo con el señor rejidor inspector del teatro, hacer en ellas las reformas indispensables i que crea oportunas, para ponerlas en estado de servir.

22° La Municipalidad cede á favor de la empresa, por el tiempo que dure este contrato, los palcos que la corporacion vaya rescatando de los que tiene enajenados; i la empresa podrá disponer de ellos en la misma forma que los palcos libres.

23° Si la empresa faltare á cualquiera de las obligaciones que le impone el presente contrato, fuera de las responsabilidades especiales que pudieran tener lugar segun las cláusulas anteriores, responderá por los perjuicios que se irroguen á la

Municipalidad; i esta con el acuerdo de los dos tercios de los miembros presentes, podrá poner término al contrato.

24° La Municipalidad concede á la empresa un beneficio, á mas de los doce fijados para los artistas, con el objeto de invertir su producto en pagar los gastos de viaje de las compañías á la capital.

25° La Municipalidad exonera á la Empresa de la obligacion de pagar la guardia que concurre al teatro

26° Si no conviniere á los intereses de la Empresa continuar sus trabajos en el teatro, podrá devolverlo á la Municipalidad, avisando con tres meses de anticipacion.

Art. 27° La Empresa no podrá transferir su derecho á persona alguna.

28° Si la compañía que funcionare en el teatro fuese lírica, la empresa será obligada á poner una orquesta compuesta de los siguientes instrumentos: 6 primeros violines, 5 segundos violines, 2 violas, 3 contrabajos, 2 flautas, 4 clarinetes, 1 fagot, 2 trompas, 2 pistones, 3 trombones, 1 oficleide, 1 timbal.

29° En espectáculos de cualquiera otra especie, la orquesta se compondrá del número de profesores que exija la naturaleza del espectáculo, estando obligado á admitir en su seno el empresario, á los alumnos del Conservatorio Nacional de Música, que, á juicio del Sr. Intendente se encuentren con las aptitudes necesarias para ello, siempre que su número no exceda de ocho.

30° La Empresa facilitará gratuitamente á la Municipalidad el teatro, una vez en cada año, desde el 24 de Setiembre hasta el 31 de Octubre, con tal que no sea en día de funcion ordinaria, para que pueda darse en él un bailes ó banquete oficial. .

Se levantó la sesion

Bascuñán Guerrero.

M. García de la Huerta

Rejidor

Secretario accidental.

Doc. 13 Respuesta de Valdivieso a una consulta sobre liturgia¹³²⁴

Los rubricistas establecen como regla jeneral que deben cantarse por el coro el Yntroito, Kirie Eleyson, Gloria in exelcis, Gradual, Aleluya, Tracto i Sequentia, Credo, Ofertorio, Sanctus, Agnus Dei, Communio i todo lo que se debe responder al celebrante. Herdt sostiene que nada puede omitirse de lo que debe cantarse en la Misa, apoyado en algunos decretos de la Sagrada Congregacion i principalmente en uno de once de Setiembre de mil ochocientos cuarenta i siete que aunque habla la respuesta de la Congregacion explícitamente del tañido del órgano, según el tenor de la pregunta implícitamente comprende el canto. Por lo ménos el Capítulo del Ceremonial a que se refiere es explícito en orden a la obligacion de cantarse por el coro en las Misas solemnes las partes arriba espresadas.

Supuesto el canto de las partes de la Misa, i por lo que toca al canto de motetes en idioma vulgar el mencionado Herdt juzga ilícito dicho canto cuando esta espuesto el Santísimo Sacramento i en la celebracion solemne de la Misa. Cita para ello muchos decretos de la Congregacion i entre ellos parece mas esplicito el de doce de Marzo de mil seiscientos treinta i nueve que mando al Obispo el que prohiba aun a Regulares semejantes canciones.

Parece que la duda que V.V.S.S. nos manifiestan en su comunicacion de treinta de Julio ultimo puede reputarse resuelta ya por la Sagrada Congregacion de Ritos; i que al menos el espíritu de la Santa Yglesia es que no se omita el canto por el coro de lo que debe cantarse en la Misa solemne, ni intra *Missarium Solemnia* se canten motetes en idioma vulgar.

Dios gue. a V.V.S.S.

Rafael Valentin Arz de Sant°.

¹³²⁴ ACSC. LCR. Vol. 11. 1872-1976. f. 138. N°3559. 4 de Agosto de 1874.

Doc. 14. Solicitud para obtener copias de música en el Archivo de la Capilla Real de Madrid (1851)¹³²⁵

Exmo. Señor.

El Encargado de Negocios de la República de Chile en esta Corte con fecha 17 del actual me ha manifestado que ha recibido encargo de su Gobierno para procurarse copias de las mejores piezas de musica sagrada, de autores españoles, con el objeto de dotar la Santa Yglesia Catedral de Santiago de Chile; y con este motivo me ha hecho presente un deseo de adquirir copias de algunas de las obras de este genero que existen en el archivo de la Real Capilla.

De Real orden lo digo á V. E. para su conocimiento y á fin de que se sirva manifestarme si es ó no del Real agrado de S. M. el permitir que saquen las copias que pide el anunciado Encargado de Negocios de Chile.

Dios guarde á V. E. m. a.

Palacio 24 de Julio de 1851

El Marques a Miraflores

Al Sr. Ministro de Estado

E. S.

He dado cuenta a la Reina N. S.^a de la com.^{on} que V. S. se ha servido dirigirme con fha del 24 de este mes, relativa á la adquisicion que el Encargado de negocios de la Republ.^{ca} de Chile en esta C.^{ta} desea hacer por encargo de su Gobierno, de las mejores obras de musica sagrada de autores españoles, con el obgeto de dotar la Yglesia Catedral de Santiago de Chile; y S. M. se ha dignado conceder su Real Permiso para que se saquen las copias de musica que parescan conven.^{tes} al ef.^{to} de las obras de este

¹³²⁵ AGP. Fondo de Real Capilla. f. 1115. "Reinado de la Sra. D^a Isabel II Real Capilla 28 de Julio de 1851 Real permiso p.^a sacar copias de la musica sagrada, al encargado de negocios de la República de Chile".

genero que existen en el Archivo de su R.¹ Capilla. Lo que comunico á V. E. de órden de S. M. para su intelig.^a y demas ef.^{tos}.

La Reina N.^a S.^a se ha servido conceder su R.¹ Permiso al Encargado de negocios de la república de Chile en esta C.^{ta} para que saque copias que le pareciere de algunas de las obras de música sagrada que existen en el archivo de Su R.¹ Capilla, con el obgeto de dotar la iglesia Catedral de Santiago de dha Republica. De Real orden lo comunico á V. E. p.^a su intelig.^a y ef.^{tos} consig.^{tes}.”

Doc. 15. Músicos españoles recomendados por Lorenzo Betolaza (1847)¹³²⁶

[...] como igualmente de las noticias q.^e ha mandado desde España el Padre Betolaza de la buena disposición en que se encuentran de venirse al Pais un organista y un joven sacerdote cantor muy capaz en su profecion, tiene el honor la corporacion de contestar á S. Y. que [define] en todo a su pareser.

Como la capilla de musica de la Yglesia se halla sumamente necesitada de operarios es de grande importancia aprovecharse de las indicaciones del mencionado Betolaza, y comicionar al mismo, ya que de tan buena disposicion se ofrece para hacer las propuestas, quien asimismo puede instruirles del servicio de la Yglesia. Por lo que respecta al cantor se le puede ofrecer el sueldo de cuatrocientos sinquenta p.^s que ganaba D.ⁿ Rafael Gonzalez, y en cuanto al organista que sin perjuicio de comunicar la noticia a los otros encargados de buscar un profesor en este ramo como lo indica S. Y. para el mas facil despacho podia sin embargo ofresersele desde luego el sueldo de una onza de oro mensual para la plasa de segundo organista del mismo modo que la servia el Religioso Betolaza.

¹³²⁶ ACSC. CO. Libro 1. f. 43. Nº 205. 17 de Diciembre de 1847.

Doc. 16. Carta de Valdivieso a su agente en Londres respecto a la búsqueda de organista (1849)¹³²⁷

Mi apreciado Señor. En vista de la favorecida de V. fha 26 de Febrero último que solo me entregaron ayer, y de la del Señor Yrrazabal que me adjunta y devuelvo digo a V. que siento que este Señor por su delicadeza se haya limitado a hacer un papel tan pasivo en el negocio. V. no ignora q.e tanto el relijioso Betolaza como nuestro representante en Londres iban sujetos a la determinacion del Sor Yrarrázabal, y que por lo mismo esperábamos que el despues de instruirse de las circunstancias de todos los que se presentasen elejiría de entre varios el que mas ventaja ofreciera. Cuando el me anunció el aviso del relijioso Betolaza le repetí, que no tubiese miramiento alguno; que nadie podia determinar de un modo definitivo en el negocio del encargo sino el, como se lo habia prevenido desde mi primera carta, y así que solo reputase como una propuesta la del dicho Betolaza, y las del apoderado de V. Aun mas conformandome con el parecer del dicho Señor Yrarrázabal convenia con él en que no debía hacerse el contrato con el organista hasta que no estubiese prócsima la venida del Órgano. Todo esto se lo decia en carta mia fha 28 de julio de 1848 cuatro meses antes q.e el escribiera la suya. Como quiere q.e sea yo siento que ahora no tengamos mas q.e conformarnos con la eleccion hecha p.r el relijioso Betolaza, y que nos privemos de los sugetos que podian haberse conseguido en Ytalia o Ynglaterra. Sin embargo podia el Sor Reid si se presenta alguno darnos aviso de sus cualidades, para en caso necesario acudir a él, pues aunque está aquí el q.e recomienda el Sor Betolaza, ignoramos de lo q.e sea capas, y ningun contrato tenemos aun celebrado; por q.e el dicho Betolaza no tenia facultad para contratar. Doi á V. muchas gracias por el interes q.e tome en nuestros encargos, y me lo repito.

Doc. 17. Carta de Betolaza a Valdivieso comunicando el envío de un organista y un cantor (1848)¹³²⁸

Guernica 21 de marzo de 1848

Ylmo Sor Arzobispo

¹³²⁷ AHAS. FG. Cartas del prelado 1849-1850. Vol. 282. f. 12 (19). 1 de Marzo de 1849.

¹³²⁸ AHAS. FG. Cartas al Sr. Arzobispo 1848-1850. N°18. 21 de marzo de 1848.

Recibí la muy apreciada de su S. Ylma de fha 28 de Diciembre ultimo, autorizandome en ella para poder contratar al Sor D.ⁿ Santiago Goyescoechea religioso exclaustado de la Merced en nombre de esa S. Iglesia Metropolitana y para el servicio de la misma capilla para la voz de tenor; a fin de cumplir con el encargo hice presente al interesado sus obligaciones, su sueldo anual pagadero mensualmente, y que la contrata se habia seis [años] y en caso que conviniese con la propuesta se viniese al pueblo inmediato de mi residencia á hacer la escritura: el cual habiéndose convenido hayer se vino y se estendió la escritura en los mismos terminos y condiciones que S. S. Yltma me ordenaba por seis años.

Su salida para esa debe verificar á mediados ó fines de Junio por via de Buenos Aires atravesando la cordillera pre[...] que en todo noviembre se presentará á V. S. S. Yltma. si dá paso la cordillera.

Suponiendo que el Grande Órgano no puede colocarse en un par de años, D.ⁿ Teodoro Ledezma (por quien escribí [a] S. S. Yltma. hace ánimo de pasar á esa en compañía del arriba espresado D.ⁿ Santiago, sin convenio de parte de alguna, pero con el ánimo de desempeñar el destino que S. S. Yltma. tubiese á bien [darle]: y creo que atendiendo á su mérito elevado en la facultad convendria mas bien el de asistir á tocar el órgano en las [ocas]iones que asiste la capilla, asistiendo á todo lo demas D.ⁿ Da[...]rin, y de este modo podia informarse muy bien de su capacidad [y] conducta. S. S. Yltma. y el V. Cabildo Ecco; para cuando llegue [el] tiempo de dar la plaza del Grande Organo; pero no por eso [pararé] de informarme bien de algun Ecco. que pueda presentarse y pueda llenar los deseos de S. S. Ylma. y demas que se interesen en un objeto tan interesante: de dos ecclesiasticos que yo cono[cia] podian ser a proposito para ese destino, de los cuales hize alguna relacion á S. S. Ylma, el uno de ellos murió y el otro que aun vive de edad de setenta años esta sirviendo un beneficio perteneciente al organista, aun no le he hecho presente el encargo que S. S. Yltma me hace en su apreciada; por quanto la co[nstrucci]on del organo da tiempo para no apresurar: y ver si se proporciona otro mas a proposito.

Es quanto por ahora puedo comunicar á S. S. Ylma quedándome gustoso de hacer cuanto puedo por cumplir los deseos de S. S. Ylma. Y. B. M. S. S. Y.

Doc. 18. Contrato celebrado entre fray Lorenzo Betolaza y fray Santiago Landeta en la ciudad de Bilbao, España (1855)¹³²⁹.

En la Villa de Bilbao à dies i seis de Junio de mil ochocientos cincuenta i cinco, ante mi el escribano de su Majestad publico del número de ella, parecieron de la una parte el reverendo Padre Frai Lorenzo Betolaza, i de la otra el Padre Frai Santiago de Landeta, ambos residentes en la misma, el primero como encargado especial i en representacion del venerable Cavildo Eclesiastico de la Yglesia de Santiago de Chile en el Reino de Perú, i dijeron: que ambos relatantes habian acordado i convenido en que el segundo pasaria á dicho Santiago, á servir i desempeñar en aquella Iglesia el empleo titulado en la capilla de música, primer Tenor principal, con la dotacion de cuatrocientos i cincuenta pesos anualmente, i bajo de las ciscunstancias i condiciones siguientes. 1ª Que el citado Padre Frai Santiago de Landeta se obliga á marchar al citado Santiago, á Servir i desempeñar el empleo titulado de la Capilla de Música primer Tenor principal, con la dotacion de cuatrocientos i cincuenta pesos anualmente, pagaderos mensualmente, debiendo cantar la voz de contralto, cuando se le encargue; cuyo servicio lo hará por el término de seis años, no escluyendo el goce de los emolumentos que se acostumbra dar en aquella Yglesia á los cantores en algunas festividades. 2ª Los trabajos anexos al empleo del servicio á que se constituye Landeta, se reducen á cantar en las misas de los domingos i jueves del año, dias festivos actuales i suprimidos, i las festividades peculiares de aquella Yglesia, en las salves de los sábados, vísperas solemnes i Maitines, en los dias que se canten Oficios Divinos i nocturnos de Semana Santa, recibimiento i funerales de Prelados i Prebendados, procesiones solemnes i fiestas extraordinarias que ocurran, como mas por menos se expresa en el Reglamento de música, á cuyas prescripciones, Estatutos de la Yglesia i ordenes de los superiores queda desde ahora sujeto. Con cuyas condiciones i circunstancias se obliga al citado Padre Frai Santiago de Landeta, á hacer el servicio i desempeño del referido empleo en la Capilla de Música, primer Tenor principal, con la dotacion de los cuatrocientos i cincuenta pesos anuales, pagaderos mensualmente, i emolumentos que se acostumbran, cantando la voz de contralto, cuando se le ordene por el Venerable Cabildo Eclesiástico en su Yglesia de Santiago de Chile, i á que en ninguna manera irá ni saldrá del cumplimiento, que por las citadas condiciones se constituye, sujetando a ello sus bienes

¹³²⁹ ACSC. LCR Vol. 7 (1854-1858). f. 63.

habidos i por haber. Hallandose presente en este acto el citado Padre Frai Lorenzo Betolaza, enterado á su satisfaccion, del contexto de esta escritura de obligacion, que Landeta hace en favor del Venerable Cabildo Eclesiastico de Santiago de Chile, la acepta en su nombre en todas sus partes, segun i en los terminos que en dichas condiciones se espresa, sujetando asimismo para el puntual pago de la dotacion, los bienes presentes i futuros de quien representa. Y ambas partes con el objeto de que se les haga guardar i cumplir lo contenido en esta escritura, como si fuese sentencia definitiva, consentida i pasada en autoridad de cosa juzgada, que por tal lo reciben, confieren poder á las Justicias i Jueces de Su Majestad competentes, á cuya jurisdiccion i juzgado se someten, renunciando las leyes, fueros i privilejios que en cualquiera manera les puedan favorecer. En testimonio de lo cual asi lo otorgan ante mi el nombrado escribano, siendo testigos Don Francisco de Lizada, Don Manuel de Alday i Don Francisco de Ayala, vecinos de esta misma Villa, i los Señores otorgantes, á quienes doi fe conozco, firmaron con los mismos. Frai Lorenzo Betolaza. Frai Santiago Landeta. Francisco de Lozaola. Francisco de Ayala. Manuel de Alday. Ante mi Calisto de Aurnategui. Corresponde con la escritura matriz de su razon que queda en el registro del corriente año en el número noventa i tres; en cuya fé con la remision necesaria, i de que fui presente á su otorgamiento lo signo i firmo en esta segunda hoja, dia de su fecha. Calisto de Aurnategui. (Hai un signo).

Es copia exacta del orijinal remitido por de España por el relijioso frai Lorenzo Betolaza i que existe en el Archivo de esta Secretaria.

Santiago Dbre. 20 de 1855.

Doc. 19. Carta entregada por el cabildo catedralicio a Santiago Goyascoechea antes de su regreso a España (1856)¹³³⁰

Nos el V. Dean y Cabildo de esta S. Y. Metropolitana de Santiago de Chile.

Atestamos por las presentes y p.^a los fines que convenga, que el presbítero D. Santiago Goyascoechea, de la provincia española de Viscaya ha desempeñado cumplidamente y á satisfaccion de esta Corporacion, durante seis años, la plaza de tenor en la capilla de cantores de esta S. Yglesia, á lo que se comprometió por contrata celebrada en veinte de marzo de 1848 en la Anteiglesia de Luno en dicha provincia de Viscaya. Al dar este atestado, este Cabildo siente la separacion de dicho presbitero que quiere regresarse á su patria y se complace en acreditar su buena comportacion en el tiempo que ha servido á esta Yglesia principalm.^{te} por el exacto cumplim.^{to} de su compromiso. Dado en la Sala Capitular de esta S. Yglesia á 8 de Enero de 1856.

Doc. 20. Carta de Valdivieso al Cabildo Eclesiástico respecto al nombramiento de organista y maestro de capilla (1876)¹³³¹

Arzobispado de Santiago. Santiago de Chile y maio 15 de 1876. Cumplido el tiempo de la licencia que se dio al Maestro de Capilla para no servir su empleo manifestó que ya necesitaba dejarlo y renunciaba de él; mas me encuentre embarazado para librar providencia sobre la admision de la tal renuncia porque entonces habia probabilidad de que se presentara un organista competente que reemplazara a Don Tulio Hempel si se le hacia Maestro de Capilla; pues para este evento grave era el inconveniente de nombrar un interino que al fin vendria a convertirse en propietario aun cuando no fuera tan idoneo como se deseara. En efecto se habia asegurado eclesiastico empleado en la capilla real de España con la supresion de esta apoteceria venirse a servir en la Yglesia Metropolitana. Este sujeto bajo de primera clase y organista muy distinguido segun buenos informes recibidos se puso en comunicacion con el presbitero Don Manuel Arrieta y este le instruo de todas las noticias convenientes sobre los empleos que podria ejercer aqui y sus proventos. Se dijo tambien por otro eclesiastico venido de España que otro organista seglar pretendia venir y el presbitero Bichi insinuo que un romano aprovechado organista queria tambien venir. Estas expectativas han mantenido las cosas en el estado que se encuentran sin proveer la renuncia de Don Jose Zapiola; pero

¹³³⁰ ACSC. Oficios despachados. Vol. 4. 1852-1862. fs. 45-45v. N° 501. 8 de Enero de 1856.

¹³³¹ AHAS. FG. Vol. 415. Oficios del Cabildo Eclesiástico (1872-1883). N°527. 15 de Mayo de 1876.

despues de extravios de cartas y otros acontecimientos la capilla fue restablecida en España y naturalmente se refaio el empleado, que habia pensado venir. Tampoco vino el otro español y el italiano se fue al Ecuador; de modo que resolví no dar mas esperas y pedi al Economo que me procurase el espediente sobre renuncia de la maestria de capilla para resolverla, y en estas circunstancias cuasi simultaneamente recibí la comunicacion de V. V. S. S. fecha 2 deAbril y se me presentó el presbitero Bichi con Don Fabio de Petry que era el recomendado suyo italiano que despues de estar algun tiempo en el Ecuador se habia trasladado a esta ciudad. Mas la renuncia de Don Jose Zapiola se habia extraviado y ha sido necesario que la reproduzca y ya esta admitida por decreto del 12 del corriente mes. El Señor Dignidad encargado de servir la chantria me ha dicho que precariamente desempeña [como] el oficio de segundo organista y que por otras ocupaciones envia sustitutos que no se espiden debidamente. Para remediar este mal y para probar la aptitud del arriba enunciado Depetris me ha parecido nombrarle segundo organista por ahora reservando por ahora hacer el nombramiento de Maestro de Capilla. Este estado de cosas puede ser de poca duracion si se ve que hai personas idoneas para proveer los empleos de una manera estable.

Dios guarde a V. V. S. S. Rafael Valentin Arzobispo de Santiago. Al Venerable Dean y Cabildo del aYlgesia Metropolitana

Es copia del orijinal a que me refiero

Santiago y maio 16 de 1876

Doc. 21. Solicitud de aumento de sueldo de Manuel Arrieta en Santander¹³³²

Cabildo de 13 de Dcbre. de 1852

Habiendose reunido los Sres. Cap.^s en la forma de costumbre acordaron lo siguiente:

¹³³² AHDS. Actas del Cabildo Eclesiástico. 1852. f 62v.

Se presentó un memorial de Man.¹ Arrieta, asistente al Coro y auxiliar en el Salmo y bajo de Capilla, suplicando que se le aumente el sueldo por ser poco los tres reales que se le dan, q en atencion á no hallarse presente el Sr. Mayordomo de Fab.^a se determinó suspender su resolucion p.^a el sig.^{te} Cabildo.

Doc. 22. Posesión del cargo de sochantre por Manuel Arrieta en Vitoria¹³³³

Dn Tomas de Tejada, Presbitero, Canónigo de la Santa Yglesia Catedral de Vitoria y Secretario Capitular del Ylmo Cabildo de la misma.

Certifico: Que D. Manuel de Arrieta, Presbitero, Beneficiado Sochantre de la Santa Yglesia Catedral de Zamora, tomó posesion el dia veinte y cuatro de los corrientes de igual Beneficio de Sochantre en esta Santa Yglesia quieta y pacificamente para el que ha sido presentado por S. M. (Q. D. G.) y en virtud del título de colacion, canónica institucion y Mandamiento de posesion y pedido á su favor por el Sr. Lic.º D. Rafael Antonio Viejo, Dignidad de Arcipreste, Gobernador, Provisor y Vicario General de esta Diócesis en ausencia del Ylmo Señor Obispo. Y para que lo haga constar donde convenga, le doy este certificado á su instancia, visado y sellado por el Señor Presidente en Vitoria á treinta y uno de Enero de mil ochocientos sesenta y tres.

Doc. 23. Edicto para la provisión de la plaza de Vice-Sochantre en la Catedral de Palencia (1854)¹³³⁴

Nos el Obispo, Dean y Cabildo de la Santa Iglesia catedral de Palencia.

Hacemos saber: que hemos acordado proveer una plaza de Vice-Sochantre para el servicio del coro de esta Santa Iglesia con la dotacion anual de cuatrocientos ducados, que percibirá según el Gobierno pague el presupuesto de Fábrica. En su virtud todos los que quisieren oponerse á la dicha plaza, no pasando de cuarenta años de edad, comparezcan ante Nos ó nuestro infrascrito Secretario Capitular en el término de treinta

¹³³³ AHDZ. Correspondencia del Ilustre Cabildo (Cartas y Oficios) 1853-1865. Legajo 122. s/f. 31 de enero de 1863.

¹³³⁴ ACP. *Edicto para la provision de la plaza de Vice-Sochantre de la Catedral de Palencia con término de treinta días que concluyen el dia diez y seis de Julio.* 16/06/1854.

días, que corren desde la data de este nuestro edicto, y que podremos prorogar [sic] á nuestra voluntad; los eclesiásticos presentarán el título de ordenacion y testimoniales de sus respectivos ordinarios, y los que no lo sean los documentos legales de sus méritos, y un certificado del párroco y alcalde de su residencia, en que acrediten su buena conducta, y todos acompañarán el memorial con su fé de bautismo: y pasado el expresado término, serán examinados por los jueces, que al efecto nombraremos, para calificar su voz, que ha de tener de estension desde *Sol* grave hasta *Re* agudo, é instrucción necesaria para regir el coro, habiendo de ser preferido el que en igualdad de circunstancias sea apto para desempeñar el bajo de Capilla: y el que fuere nombrado por Nos, se obligará á cumplir las cargas anejas á dicha plaza.

Dado en Palencia y nuestro Cabildo á diez y seis de Junio de mil ochocientos cincuenta y cuatro.

Gerónimo, Obispo de Palencia

Juan José Almonacid, Deán

Por acuerdo del Illmo. Señor Obispo, Dean y Cabildo de esta Santa Iglesia,

Francisco Alonso Escribano,

Presbítero, Secretario.

EDICTO para la provision de la plaza de Vice-Sochantre de la Catedral de Palencia con término de treinta días que concluyen el día diez y seis de Julio.

Doc. 24. Iglesia Metropolitana [disposición relativa al empleo de sochantre] (1868)¹³³⁵

Santiago, i Octubre 30 de 1868= Con lo informado por el Venerable Dean i Cabildo de la Iglesia Metropolitana, i considerando, primero: que la esperiencia ha hecho ver

¹³³⁵ ACSC. LCR Vol. 10 (1867-1871). S/N, f. 91. 30 de Octubre de 1868. Publicado en *BE*. Tomo IV (1867-1868). p. 257.

que es difícil conseguir que haya quien pueda soportar largo tiempo la carga que impone el oficio de Sochantre en la Iglesia Metropolitana, tal como al presente se hace el servicio del Coro por ese empleado, no obstante que se han hecho diversos encargos a Europa para contratar alguno que quisiera aceptar ese destino. Segundo: que la principal dificultad, según nos ha expuesto el actual Sochantre, nace de la asistencia diaria, sin interrupción, a horas fijas i poco cómodas para eclesiásticos, a que se les obliga, i que para remediar este inconveniente se necesitaba hacer alternar en el servicio diario al primero con el segundo Sochantre; lo que demanda una alteración en los sueldos con que están al presente dotados ambos oficios, por decreto de seis de Marzo de mil ochocientos cincuenta. Tercero: que con el fallecimiento del organista, que se había contratado para el grande órgano, ha podido hacerse una economía de doscientos pesos anuales, con el que lo ha reemplazado, pues solo se le pagan seiscientos pesos, en lugar de los ochocientos que se daban a su antecesor en cumplimiento de su contrata, con lo cual hai como aumentar las dotaciones de los Sochantres, sin dejar por eso de haber siempre un fondo sobrante con que acabar de hacer el reembolso de los gastos, que ocasionó a la fábrica de la Iglesia la adquisición y colocación del grande órgano en la manera i forma en que de acuerdo con el Supremo decreto de diez i seis de diciembre de mil ochocientos cuarenta i seis, se dispuso por el nuestro de seis de marzo de mil ochocientos cincuenta ya citado, ordenamos: Primero, en lo de adelante gozará, el primer Sochantre cuatrocientos ochenta pesos de renta anual, i el segundo trescientos sesenta pesos también anuales en lugar de los cuatrocientos que asignó al primero, y doscientos cuarenta que asignó al segundo el citado decreto de seis de marzo de mil ochocientos cincuenta. Segundo, se alternaran por semanas el primer Sochantre con el segundo en el servicio diario de Coro i altar, debiendo reemplazarse mutuamente el uno por el otro, en todos los casos en que por enfermedad, ausencia, vacancia del oficio o cualquiera otra causa, el que esté de turno no ejerza su oficio; sin perjuicio de la responsabilidad i multas en que incurra el que, sin causa justificada, deja de prestar el servicio en su respectivo turno; pues la sustitución del otro Sochantre, solo tiene por objeto que no sufra el servicio de la Iglesia. Tercero, siempre que el Sochantre de turno no pueda asistir a la Iglesia o resuelva dejar de hacerlo, está obligado a ponerlo en noticia del otro Sochantre oportunamente, de modo que alcance a suplir la falta; i si aquel omitiese este aviso, incurrirá en multa doble de la

que esté asignada a la inasistencia, fuera de las otras responsabilidades i pena a que haya lugar. Cuarto. Deberán acudir a la Iglesia a desempeñar su oficio los dos Sochantres Primero i Segundo en todas las fiestas de primera clase i las que se celebren ordinaria o extraordinariamente con aparato i solemnidad exterior, equivalente a primera clase en todas las funciones en que hai procesion publica, en todas las visperas i maitines cantados solemnemente, en el triduo de la Semana Mayor, en las octavas de Corpus Christi i de la Inmaculada Concepcion de la Virgen Santisima, en cualquier funcion extraordinaria que el Dean o Cabildo crean necesaria la asistencia de ambos Sochantres, i en los otros casos que los estatutos de la Iglesia lo dispongan. Quinto. El primer Sochantre tiene la inspeccion especial sobre los seises o niños de Coro, cuidando de que aprendan el canto, se adiestren en su oficio, i lo desempeñen bien, i de que guarden la moderacion i regularidad en su porte, cual conviene al oficio de sirvientes del Señor en su Santo templo.

Tómese razon i comuniquese = El Arzobispo de Santiago = Astorga secretario.

Doc. 25. Cartas enviadas al Cabildo Metropolitano de Santiago por José Zapiola y Manuel Arrieta, con motivo de su polémica (1871)¹³³⁶

[Carta enviada por el maestro de capilla José Zapiola al Cabildo Metropolitano]

V^{ble} C^{do} Ec^{co}.

Hace cuatro o cinco meses se recibió a mérito como seise al niño N. Cerda.

Como al probar la voz no se puede juzgar con certidumbre de la capacidad i absolutamente de la aplicación i conducta, he visto hace tiempo que su capacidad es nula i su desaplicacion incorregible, lo que antes de ahora he puesto en conocimiento del Señor Chantre.

¹³³⁶ ACSC. LCR Vol. 10 (1867-1871). N° 259. 29 de Agosto de 1871.

Jamas ha sido exacto en asistir a la clase que hago para los seises, escojiendo para ellos los dias mas cómodos; pero de dos meses a esta parte soi burlado por él cuantas veces le doi aviso como a los otros: poniendo estas faltas en conocimiento de su madre, sin el menor resultado.

Tomé el recurso, a que de ordinario ocurro [sic] con los demas, que es arrodillarlos en el Coro grande cuando tengo asistencia; pero como esto no es diariamente, no he avanzado mas por este medio.

He recurrido al advitrio [sic] de ordenarle ultimamente que sufriera este castigo en el coro donde se oficia la misa diaria, por tres a cuatro dias, durante dicha misa, i fuera de la vista del público.

El domingo ultimo durante la misa mayor el seise Macilla me dio un recado de parte del 1^{er} Sochantre diciendome que no tenia que hacer con los seises en el Coro [subrayado del original] i que si queria arrodillarlos lo hiciera en el Coro grande o en mi casa.

Dado el caso de que el señor Sochantre tuviera derecho para mandarme ese recado deo a la consideracion de V. Y. el efecto, que hará, dado como fue en presencia de los otros seises i en el estado de insubordinacion, nunca vista [sic] en que están desde hace tiempo.

Hacerlos arrodillarse en el Coro grande es completamente ineficaz, como he tenido el [poder] de demostrarlo a V. Y.; i decirme que aplique este castigo en mi casa, no lo comparto desde que el individuo de que se trata [no] asiste a ella.

El Sochantre parece no se ha hecho cargo de sus facultades ni de las mias, que son de los Maestro de Capilla en todo el mundo de ser los jefes inmediatos de la Capilla que se compone de todos los empleados comprendidos los Sochantres.

En este caso me permitiré citar algunas palabras de un decreto del R. Y. Arzobispo i otras de mi titulo de Maestro de Capilla propietario.

Por decreto de marzo de 1850 se ordena: “En lo adelante constará la [capilla] de Coro amas del Maestro de Capilla, dos Sochantres, primero i segundo, dos organistas, tambien primero i segundo, seis seises, etc. [Es]cusado preguntar a V. Y. quién es el jefe inmediato de estos empleados?

El título de Maestro de Capilla dice: “Y mandamos seais habido i tenido por tal: Maestro de Capilla de la Yglesia Metropolitana de Santiago de Chile i que se os guarden todas las prerrogativas, franquicias i libertades que por razon del dicho oficio os deben ser guardas [sic] i os pertenecen en cualquiera manera”, etc.

En vez pasada [el primer sochantre] pretendió que el segundo organista debia, según su aviso, desempeñar parte de sus obligaciones, i asistir o no a la Yglesia según sus advertencias. Me opuse a esta pretencion. Qué necesario que, según el organista, el señor Chantre le hiciera comprender los límites de sus deberes.

Hace dos meses me decia tambien que estaba facultado para despedir a los seises: es decir que este señor, según él, puede hacer lo que no puede el Maestro de Capilla sin consentimiento del V^{ble} C^{do}, sobre todo, con los seises a sueldo.

Pido, pues, a V. Y. se sirva declarar si nó puedo aplicar el indispensable i lijero correctivo indicado sin atropellar las facultades que el Sochantre se atribuye.

Jose Zapiola

[A continuación José Zapiola agrega una idea que parece haber olvidado antes:]

Por el reglamento de Coro i por repetidas órdenes del Señor Chantre para que se cumpla, tiene la obligacion el Sochantre de pasarme a fin de mes las fallas de los seises. Hasta ahora no lo ha hecho una sola vez i ya verá V. Y. los resultados que esta falta debe producir. Vale. Jose Zapiola.

[Respuesta de Manuel Arrieta]

Señor Chantre.

Evacuando el informe pedido por V. S. sobre la presentacion que encontra mia ha hecho el Señor maestro de capilla de esta Yglesia Metropolitana, voi á esponer lo siguiente. Para llegar el caso que dio origen al sentimiento del Señor maestro de capilla, i á la presentacion que ha elevado; hace notar que el seis Cerda quien impuso el castigo de que luego habla es incorregible por su desaplicacion. No asevero lo contrario; pero, si debo decir que estraño esa desmesurada desaplicacion, cuando es uno de los que llegan mas temprano á la catedral para ayudar las misas ántes de ocuparse en el canto.

El suceso á que acabo de referirme como antecedente de presentacion sobre que informo, tuvo lugar del modo siguiente. El lunes veintiuno de Agosto último, hallandome cantando el introito de la misa mayor, el seis Mancilla hizo ponerse de rodillas i con los brazos en cruz á Cerda sin hacerme ántes la mas pequeña advertencia. Cuando subí al coro chico estrañé semejante procedimiento, como era natura, pregunté el significado de aquel mandato, y me contestó Mancilla que el maestro de capilla le habia ordenado que impusiese tal castigo por toda la semana; y me añadió que si no le imponia que á él le castigaria y que yo nada tenia que hacer en el asunto estando yo de por medio la orden del Señor maestro de capilla. Por de la paz nada repliqué, y la pena se llevó á efecto por toda la semana incluso el sábado, con la circunstancia agravante de que estando tres dias Cerda acolitando misa á la hora de la mayor, Mancilla hizo bajar del coro á otro que sustituyese á Cerda para que éste fuese á sufrir su castigo. Dejo á la consideracion de V. S. el apreciar este hecho en todos sus resultados. Por de pronto se conoce que el maestro de capilla ha pasado sobre mí para castigar á un niño que está en aquellos momentos bajo mi especial inspeccion.

El decreto del mui Reverendo Señor Arzobispo de treinta de Octubre de mil ochocientos sesenta i ocho dice en su artículo 5º “El primer Subchantre tiene la inspeccion especial de los seises ó niños de Coro”. Aun supuesta pues, la autoridad superior del maestro de capilla en aquellos momentos, que no la supongo, el buen órden y los respetos debidos á mi oficio exijian que el mandato del castigo se me hubiese comunicado primeramente amí, y que yó lo hiciese ejecutar. Con lo hecho, no solo ha faltado el Señor maestro de capilla á las consideraciones que debió guardarme como Subchantre y como sacerdote,

sino que ha dado márgen á que los niños de coro me falten el respeto, no solo con el hecho de valerse de uno de ellos para castigar á otro sin previo aviso mio, sino lo que es peor, con la respuesta harto descomedida, de que yó no tenia que intervenir en los castigos impuestos por el maestro de capilla en actos en que ellos estan bajo mi inspeccion especial y por faltas cometidas fuera de la Yglesia.

Si el Señor maestro de capilla juzga ineficaz el penar á los niños en su casa ó en el coro mayor, siendo así que en este coro presencian el castigo los cantores ¿cuanta mayor será la ineficacia castigandolos en el coro pequeño donde hay ménos quienes vean al penado? Concluida la semana i el castigo, dije á Mancilla que por entónces habia sufrido en silencio tal desatencion, como lo podrá asegurar el segundo organista que estaba presente, pero que no estaba dispuesto á que se repitiese. Mancilla lo comunicó al maestro de capilla, i es de admirar que éste Señor se quejo del mal efecto que mis palabras producirán en el ánimo de sus subalternos, siendo así que su mandato anterior es causa eficazísima de la altanería é insubordinacion que hace nacer en los seises que están bajo mi especial inspeccion y en prueba de ello en uno de esos dias que Cerda estaba sufriendo el castigo, salió Mancilla del coro sin prévio aviso mio, i lo presencié el Señor Tulio que estaba tocando el órgano, lo que nunca habia hecho ni Mancilla ni ningun seis estando yó en el coro.

Hace notar el Señor Maestro de Capilla la nunca vista insubordinacion que desde hace tiempo se hallan los seises. Mas, creo que esa insubordinacion se debe muy especialmente al mismo Maestro de Capilla, porque á consecuencia de las órdenes, Mancilla y los dos Flores, se han acostumbrado á desobedecerme. Muchas veces, y con especialidad en las procesiones, les ha exigido que canten la primera voz en las letanias [...] Tanto para que el canto salga mas armonioso, imitando al canto de fabordon, como porqué vários Señores capitulares asi lo querian, y los seises han reusado el hacerlo, prevalidos de que el Maestro de Capilla les ha prohibido que levanten la voz; he conocido siempre y conozco cual es mi situacion desde que tengo el honor de estar desempeñando mi destino en esta iglesia, y esto ha sido la causa de haber disimulado al Maestro de Capilla semejantes cosas. Pero V.Y. comprendera que si en esas ocasiones que yo estoy dirijiendo el canto, me veo contrariado por las órdenes del Maestro de Capilla, i tengo que ceder antes la voluntad de éste Señor desobedeciendome los niños,

¿como quiere que haya en ellos sumicion? Sostiene ademas el Señor Maestro de Capilla que en todo el mundo los jefes inmediatos de la capilla, incluso los subchantres, son los Maestros de Capilla, y que entre nosotros el decreto del Señor Arzobispo de mil ochocientos cincuenta dice espresamente que la Capilla de Coro constará en lo delante de dos Subchantres, dos organistas S^a. Por lo que hace á la proposicion jeneral de que los Maestros de Capilla son los jefes inmediatos de los Subchantres en todo el mundo; parece que el Señor Maestro de Capilla conociese poco el mundo: en Francia, España, Portugal, Rio de Janeiro i Buenos Aires, que forman una parte del mundo, no sucede así, a pesar de ser en su mayor parte eclesiasticos los Maestros de Capilla, i en realidad, que conviene esa separacion. Porque puede suceder muy bien y de hecho sucede con frecuencia que un Maestro de Capilla sea excelente compositor de música i no saber el canto llano, el trasporte de los tonos, el réjimen del coro de abajo, la cuerda coral para el salmeo [etc] y vise versa, saber el Subchantre el canto llano [etc] suponiendo que tenga voz de Subchantre, y no servir para cantar en la capilla de música, por no entenderla; como sucede jeneralmente hasta en Europa. Ademas para ser Subchantre, se necesita entender latin, saber rezar el oficio divino, distinguir los ritos, conocer en que dias se debe cantar con el tono feriado [etc] y no se comprende sin saber todas estas cosas como pudiesen estar los Subchantres bajo la inmediata inspeccion de los Maestro de Capilla, sin esponerse á que un dia, por ejemplo de la Inmaculada Concepcion, se les ordenase cantar la misa de requiem: porque señor Chantre, á esa i todabia á aberraciones mas monstruosas puede conducir la ignorancia. ¡Cuantas veces he tenido que entonar muy particularmente, en las vísperas solemnes, a la que el coro de arriba no hacia siendo su deber hacerlo!

La voz que podrian desempeñar los Subchantres en la capilla de música para que éstos pudiesen estar bajo la inmediata inspeccion de los Señores Maestros de Capilla, teniendo los Subchantres, alguna plaza de cantor en la capilla, es la de bajo de Capilla, V. S. sabe muy [bien] que la capilla de aquí tiene dos bajos, y que yo no desempeño plaza de cantor en la capilla de música: tambien podia acontecer estando los Subchantres bajo la inmediata inspeccion de los Maestros de Capilla, que éstos mandasen a los organistas que tocasen en los tonos de los tenores, ó contraltos, por ejemplo, para el salmeo i los himnos, y de aquí resultaria que la cuerda coral ó de salmeo, é himnos andaria trastornar lo mismo que los seises, porque no podrian cantar

en aquella cuerda de tenor ó contralto, y el Subchantre tendria que callar tambien, por no ser aquel tono, el tono de la voz de Subchantre: equivaldria aquerer hacer desempeñar al Señor Galarce que es el primer bajo, el papel del Señor Zubicueta; que el primer tenor: ó a este el de aquel, lo que seria imposible, aunque en esta Catedral se canta el salmeo un tono mas alto que en las de Europa.

Ami modo de entender las palabras del muy Reverendo Señor Arzobispo que esta el Señor Maestro de Capilla estan muy distantes de significar lo que éste Señor les hace decir: pues el muy Reverendo Señor Arzobispo, que conoce el mundo mas que el Señor Maestro de Capilla por la razon que ha corrido mas que él, sabe mejor que el Señor Maestro de Capilla, i mejor que yo, las consecuencias que traeria i lo que se podia esperar si los Subchantres estuviesen bajo la inmediata inspeccion de los Señores Maestro de Capilla que no supiesen ni el latin ni el reso [etc] pero es muy facil salir de esta duda consultando al mismo Reverendo Señor Arzobispo, cuyo decreto de 1850 cita el Señor Maestro de Capilla; pues yo no he acostumbrado nunca ni acostumbro, ni acostumbrare jamas, con la ayuda de Dios separarme de los mandatos i consejos de mis prelados i superiores: en ese mismo decreto que cita el Señor Maestro de Capilla se halla en el primer tomo del boletin eclesiastico articulo 4º pajina 363 los dias de asistencia que tienen los cantores de capilla, i ni siquiera nombra para nada á los Subchantres, i esta es una prueba clara i evidente de que el Señor Maestro de Capilla entiende a su modo el referido decreto del muy Reverendo Señor Arzobispo.

Sino temiese molestar la atencion de V. S. añadiría que en las catedrales de España, en los dias de primera clase y en los que se celebran con aparato de ella, se cantan las tercias á fabordon con asistencia, al coro bajo de los músicos de capilla acompañando el canto de ellas y de las antifonas con los bajones, contrabajos ó figles, i a pesar de ser los Maestros de Capilla sacerdotes, aun esos casos, el jefe inmediato i director de todos ellos, es el Subchantre, i lo mismo sucede cuando se cantan en el coro bajo las vísperas á fabordon, y en las antífonas que empiesan el 17 de Diciembre de cada año i concluyen el 23 del mismo mes, entonando el mas digno el primer dia la antífona O sapientia.

Para que los Subchantres estuviesen bajo la inmediata inspeccion de los Maestros de Capilla parece que primeramente debian estar los Señores Chantres bajo la inspeccion

inmediata de aquellos Señores, pero entiendalo el Señor Maestro de Capilla que los jefes inmediatos de los Subchantres son los Señores Chantres, i tan cierto es esto, que en Europa hasta la silla en que sientan en el coro aquellos, es la que esta junta á los pies de estos Señores, i creo que el nombre mismo de Subchantre indica lo suficiente quien es el jefe inmediato de éstos en el coro; y aunque el Señor Maestro de Capilla afirme varias veces que los jefes inmediatos de los Subchantres son los Maestros de Capilla en todo el mundo remito a V. S. uno de los autores mas notable de canto llano y que ha tenido en Europa gran aceptacion para que vea V. S. en la nota que pone a la página 56 todo lo contrario de lo que afirma el Señor Maestro de Capilla, y el Señor Chantre comprenderá muy bien que ese método se ha escrito en algun punto que forma tambien parte del mundo.

Siento no haber podido saber nada del titulo que dice tiene el Señor Maestro de Capilla, pero jamas me he opuesto á las prerrogativas, franquicias i libertades que por razon de Maestro de Capilla se le deben. En cuanto amis atribuciones, como subchantre, no necesito ser enceñado por el Señor Maestro de Capilla, lo creo incompetente.

Lo que hubo en el suceso del organista a que se refiere el Señor Maestro de Capilla; fue lo siguiente: habiendome preguntado el organista cuales eran los dias de asistencia, le contesto que todos los dias tenia que tocar a prima tercia a misa [Mayor] menos en los dias de semidoble a prima, y que en los que suelen [ser] rezadas las horas: me suplicó que el no entendia cuales eran los dias de semidoble y de inasistencia y que cuando llegase alguno de esos dias le hiciese favor de avisarle no tenia ni tengo inconveniente en decirselo, para que no hiciese ni haga su viaje a la Catedral inutilmente y le añadí diciendo que cuando tocase para acompañar al canto llano y los himnos tuviese cuidado de seguir al tono del Subchantre, le dí para esto algunos apuntes de acompañamiento, i le dije que cuando tuviese que acompañar en la capilla de música se sujetase a las órdenes del Señor Maestro de Capilla: previniendole sobre todo, que se viese con el Señor Chantre i que éste Señor le diria lo que tenia que hacer; i V. S. recordará que nos presentamos con este mismo objeto en su presencia ¿A quien he podido yó ofender con este proceder tan noble i caritativo?

Al leer que “según yo puedo despedir á los seises i que él no puede hacer sin consentimiento del Venerable Cabildo” he necesitado toda la calma i serenidad de mi espíritu para no contestarle como merece: no lo hago por el respeto que V. S. me inspira. Un dia me faltó el respeto Mancilla i lo puse inmediatamente en conocimiento de V. S. y me dijo que si otra vez volvía a repetirla que lo despidiese: le dije al Señor Maestro de Capilla la falta que cometió Mancilla y la órden que tenía del Señor Chantre si otra vez la volvía a repetir. Ahora V. S. comprendera si por haber tenido yó una atención con el Señor Maestro [de] Capilla, he faltado excediendome en mis atribuciones.

Otra de las inculpaciones que me hace es de no pasar apunte de las fallas de los seises: me alegro de que recurra al testimonio de V. S. porque nadie mejor que el Señor Chantre sabe que cuando ha habido inasistencia de los seises he pasado a V. S. el oportuno apunte de las fallas y estas se han apuntado cuando al Señor Chantre le ha parecido conveniente; y recuerdo que el Señor Maestro de Capilla ha firmado en alguna nómina despues de apuntar las fallas con V. S. y conmigo; como se podra ver revisando las nóminas en la mayordomia.

Save muy bien V. S. que no he omitido medio alguno para que los seises sean asistentes i cumplan bien sus obligaciones, save tambien que muchas veces les he llamado a la presencia del Señor Chantre i los consejos que les he dado en su presencia, i por último no ignora V. S. que en cuanto al cumplimiento de mis obligaciones como Subchantre he obrado siempre según las órdenes que he recibido del Señor Chantre.

Exacto cumplidor de mis deberes hasta el punto de poner a peligro mi salud i aun mi vida, seguire adelante en mi noble marcha afrontando con decoro i dignidad sacerdotal todas las contradicciones que se opongan a mi buen proceder: digo con decoro i dignidad sacerdotal, porque estoi resuelto a no dejarme difamar de nadie como lo ha hecho el señor Maestro de Capilla con las acusaciones poco decorosas que ha presentado contra mí al V. Cabildo sin motivo, ni justicia, ni razon.

Sencible me es haber entrado en esplicaiones que, mirence como quiera, siempre son odiosas; pero el informe pedido por V. S. me ha hecho una necesidad el darlas.

Suplicando a V. S., así como se han leído ante el Venerable Cabildo las acusaciones que contra mí ha presentado el Señor Maestro de Capilla, que se lea también esta mi defensa ante el mismo Venerable Cabildo.

Es justicia lo que pido á V. S., Señor Chantre.

Santiago, Setiembre 15 de 1871.

Manuel de Arrieta.

Doc. 26. Carta enviada al cabildo por Manuel Arrieta (1871)¹³³⁷

Venerable Dean i Cabildo

El Presbitero Manuel de Arrieta i Aspe, actual Subchantre 1º de esta Santa Iglesia Metropolitana hago presente, que aun por delicadeza debiera dejar desde luego el puesto que hasta el dia he venido desempeñando con dignidad, para no volver a ser victima de acusaciones infundadas, los respetos i deferencia que devo a nuestro Illmo y Rmo. Prelado que me confirió este cargo, me harán continuar en él, si el Venerable Cabildo se digna atender, como lo espero, a las indicaciones siguientes.

1ª Se me eximirá de pasar las listas de fallas de los seises al Maestro de Capilla desde que el haberse negado la puntualidad con que he desempeñado hasta hoy con este requisito que ordena el reglamento i con el mandato del Señor Chantre, ha dado origen a barias desabencias que no se ocultan al Venerable Cabildo.

2ª Se me dará un certificado firmado por el Sor. Chantre i con el visto bueno del Sor. Pricidente [sic] de Coro ó del que haga sus veces, i sellado con el respectivo sello del Venerable Dean i Cabildo, que acredite haber cumplido yo con exactitud, puntualidad i esmero desde que tome posesion de mi destino todas las obligaciones i cargas anejas al puesto que desempeño a satisfaccion i contentamiento del Venerable Cabildo.

3ª Se me dara estendido por quien corresponda el titulo de prime[r] Subchantre que hasta el dia no se me ha dado.

Yo espero atendida la ilustrada rectitud i justificacion del Venerable Cabildo que aceptará favorablemente todas mis indicaciones.

Santiago, 9 de Noviembre de 1871

Manuel de Arrieta i Aspe

¹³³⁷ ACSC. LCR Vol. 10 (1867-1871). S/N, f. 267. 9 de Noviembre de 1871.

Doc. 26. Queja de los cantores por tener que realizar los deberes de los sochantres (1873)¹³³⁸

Señor Maestro de Capilla

Los que suscriben, cantores del Coro Alto de esta Santa Yglesia suplican a V. se sirva hacer presente a S. S. Y. y R. lo siguiente:

En la catedral es practica establecida, como lo es en todas partes, que cuando el Coro Alto no debe cantar los *Tractos* correspondientes a la fiesta que se celebra; lo hagan los sochantres, eceptuando el *post comunio*, que siempre es de obligacion de estos empleados.

Cuando los señores Arrieta y Guallotini entraron de sochantres, encontraron, como es de órden, esta práctica establecida, y con la que cumplian los anteriores sochantres. Pidieron permiso para no cumplir con este deber los domingos y dias de guarda por tener que asistir a sus capellanias.

El señor Chantre o el V. C. les concedió este permiso; trasladando este servicio a nosotros; pero solo en los días indicados. Estos señores sin embargo, estendieron este permiso no solo a los dias para que habían pedido dispensa, sino también para toda función solemne o nó.

Varias veces hemos reclamado a V. sobre esta nueva obligacion que se nos impuso; no por falta de voluntad si no por sernos imposible desempeñarla debidamente desde que ninguno de nosotros sabe latin ni canto llano, que son de rigor en estos casos. Esto nos hace cometer errores graves que desdicen de la seriedad del culto y llaman sobre nosotros la atencion de los fieles a esas faltas notables.

A esto se agrega que los dos señores que ahora son sochantres no se encuentran en el caso de que nosotros desempeñemos las obligaciones que a ellos solo pertenecen; pues siendo dos y uno de ellos seglar, con la ventaja que nosotros no tenemos de alternarse en el servicio, les es mui facil cumplir con esta obligacion, alternativamente, a lo que se

¹³³⁸ AHAS. FG. Vol. 112-113. Solicitudes particulares (1815-1873). N°377. 23 de Junio de 1873.

agrega que a los actuales sochantres se les ha disminuido en la mitad el trabajo de sus antecesores.

Hai otros inconvenientes que V: sabe y que esperamos haga V. presente a S. S. Y. y R. en obsequio de la justicia y del buen servicio de la Yglesia.

Manuel Jesus Zubicueta; Ramon Galarce; Francisco Valderrama; Antonio Silva; Juan A. Becerra; Miguel Carrasco.

[Carta de José Zapiola]

Señor Ymo y Rmo.

Es completamene exacto lo que dice la anterior solicitud; pero debo agregar lo siguiente:

Viniendo inmediatamente despues del Credo el Ofertorio; i despues del Agnus Dei el postcomunio; es mui fatigoso para los cantores del Coro Alto tenerlos que cantar, como es natural, por una sola voz i sin el ausilio de instrumento alguno; lo cual por otros motivos seria imposible i sin ejemplo.

José Zapiola

[Respuesta de Valdivieso]

Estando expresamente dispuesto en nuestro decreto de treinta de octubre de mil ochocientos sesenta i ocho, por el cual se aumentó la renta de los sochantres que uno de ellos, por lo menos, alternativamente deba prestar su servicio diario de canto en el facistol, no solo en el coro sino en lo relativo al altar i que ambos deben desempeñar estos officios en las fiestas de primera clase i en las que se celebren ordinaria o extraordinariamente con aparato i solemnidad exterior equivalente a dicha primera clase; i considerando que no solo no pueden ser exonerados de esta obligacion sino que faltando a ella el modo de suplir su falta que la necesidad ha solido sugerir haciendo que

en el coro alto se cante lo que debía hacerse en el facistol con canto llano, no solo les impone un deber que no tienen los cantores; porque solo estan obligados a saber el canto figurado, sino que ignorando tambien el latin los espone como lo hace notar el Maestro de Capilla, a cometer hierros en la pronunciación que desdican mucho de la gravedad del acto religioso, escríbase al Venerable Dean i Cabildo para que haga cumplir a los expresados sochantres en la forma que están obligados el deber de cantar en el facistol, cuando no lo hacen en el coro alto, el introito, ofertorio, postcomunion, el gradual cuando no se canta por la Capilla en canto figurado. Tómese razón i hágase saber al Maestro de Capilla.

El arzobispo de Santiago

Doc. 27. Carta de Manuel Arrieta a Joaquín Larrain Gandarillas (1884)¹³³⁹

Ylmo Señor Obispo de Martyropolis i Vicario Capitular Dr. Don Joaquin Larrain Gandarillas

Ochandiano Setiembre 2 de 1884

Ylmo Señor:

Desde que me despedi de S. S. Y. no ha pasado ningun dia sin que le haya tenido presente en mis oraciones, porque la paternal acogida i los seguidos favores que V. S. S. Y. se ha dignado dispensarme no se vorrarán jamas de mi reconocido corazon, i por tanto dispenseme S. S. Y. que como un hijo á su padre le haga la relacion siguiente.

El dia 12 de Abril, ó sea el dia del sabado santo, me desembarqué en Burdeos al dia siguiente despues de decir la misa en la parroquia de San Pedro, fui a la catedral con animo de recibir la bendicion papal, pero apenas entre a la sacristia, me encontré con un amigo mio que estaba allí de Sochantre, me comprometió para que yo dirijiese el coro

¹³³⁹ AHAS. FG. Vol. 162. Cartas al Sr. Arzobispo 1883-1886. f. 94. 2 de Septiembre de 1884.

de cantores i músicos i no tube mas remedio que acceder a ello. Se cantó la misa con 16 tenores, 4 bajos, estos eran Sacerdotes i a la vez hacían de Sochantres, 36 niños de coro ó seises, que presentaron el coro dos hermanos de las escuelas cristianas i acompañamiento de organo. Se ejecuto una de las misas que se cantan en esa nuestra Catedral, el Credo se cantó a coros , tomo parte el pueblo en el canto del credo, i que efecto tan grandioso hacia, Ylmo. Señor; ¿cuando estableceremos, Señor Obispo, nosotros esta costumbre laudable en Chile entonando asi el venerado compendio de nuestra fe?

El 16 de Abril dije misa en Lurdes; el 20 llegué á mi pueblo natal á la hora de misa mayor, directamente fui á la parroquia donde me bautizaron, celebré yo la misa cantada, se rebistieron dos hermanos míos sacerdotes, uno de diacono i el otro de subdiacono, despues de Evangelio diriji yo al pueblo una corta platica, al fin de la misa se cantó un solemne te Deum i despues tube el consuelo de dirijirme á mi casa paterna i alli le di un tierno abrazo á mi querido i anciano padre, á quien le encontré a pesar de sus 76 años mas sano i robusto que yo, á Dios gracias.

Sabiendo yo que á tres leguas de este pueblo, en el grandioso establecimiento de Zaldivar estaba el mejor especialista de España para las enfermedades de la piedra, calculos p.^a i que es hijo de mi pueblo i amigo mio, me dirijí á Zaldívar á mediados de Mayo i me hizo la operacion con mucha facilidad. Estube alli hasta ultimos de Agosto i sigo mui bien á Dios gracias, de la enfermedad que sufría i que me tenia acobardado enteramente.

A primeros de Julio llegó tambien al mismo establecimiento el E. C de Toledo i me preguntó con mucho interes por su S. Y. i por los asuntos de la Yglesia en Chile, pero hace poco hemos sabido con sorpresa que a consecuencia de los grandes disgustos que tubo con el gobierno sobre los cementerios de Madrid le encontraron muerto al E. C. de Toledo en su palacio de la corte, en todas partes, Ylmo Señor, la misma cosa, guerra á Jesus.

Con sorpresa agradable me encontré que las [...] me escribia á Vitoria el s.r Don José Ramon Astorga, en el acto le contesté i desde entonces estamos en comunicacion, de

acuerdo con él muchos pasos he dado, Ylmo Señor para encontrar en España Sacerdotes cantores i que tengan las que yo deseo que tubiesen para Chile i aunque los ai i mui buenos, muchos señores Obispos de España no dan [dimisionar] para ausentarse de sus diocesis á los sacerdotes que balgan algo, i hasta ahora solo uno de los sochantres de toledo me ha dado alguna esperanza para cuando se ordene de presbitero, porque es joven i todavia no esta ordenado mas que de diacono.

Cuando me despedi del S.r Provicario D.n Jorge Montes, me indico si podia llevar á Chile los estautos de la catedral de Toledo, he hecho las diligencias conducentes para obtenerlos i el Venerable cabildo de Sevilla ha contestado, que aquella corporacion dara con gusto copia de los estatutos de la catedral, siempre que el venerable cabildo de Santiago de Chile le pida por medio de un memorial, que es la costumbre que tiene establecida.

Tambien he ablado largamente con uno de los mejores compositores relijiosos de España, que es hijo de Vizcaya, D.ⁿ Valentin M^a de Zubiaurre maestro i director de la Real Capilla de S. M., sobre la musica relijiosa i de las cualidades que debe tener para el gusto de Chile, i sin comprometerme en nada, le he dado una copia de las piezas que yo desearia poseiese el archivo de nuestra catedral de Chile, i quedó el S.^r Zubiaurre que en todo el mes de octubre se trasladaria a Madrid i desde alli me escribiria despues de ponerse de acuerdo, con otros buenos musicos, el coste que podian tener las referidas composiciones, con saber lo que dice el S.^r Zubiaurre nada se [per]dera, pero yo como deseo lo mejor para Chile, creo Ylmo. Señor, que en Italia se haria mejor el encargo.

Aunque estamos de acuerdo para irnos juntos á Ytalia el S.^r Astorga y yo, creo será mui dificil por que el colera esta haciendo grandisimos estragos en Ytalia, sobre todo en Napoles, tambien ha abido algunos casos en España, mui distante de estas provincias. Si el S.^r D.ⁿ Ramon desiste del viaje á Roma, yo pasaré á Madrid i compraré á mi cuenta alguna musica i procuraré embarcarme para primeros de Enero en Lisboa para estar en Santiago en todo el mes de Febrero, pero si en atencion á circunstancias inesperadas no pudiera yo estar en esa epoca en Chile, desde ahora, Ylmo Señor, le ruego me conceda algun tiempo mas el permiso que de acuerdo con el venerable cabildo me concedieron, aunque mi deseo es estar en esa cuanto antes.

Dispenseme, Ylmo Señor, la franqueza con que le hago la relacion de algunas cosas de mi viaje i sabe que puede disponer de este su reconocido ministro mas yndigno de Jesus, que le desea largos años de vida para el bien de su grey.

Manuel de Arrieta.

Doc. 28. Carta de Valentín María de Zubiaurre a Manuel Arrieta (1884)¹³⁴⁰

S^r. Dⁿ. Manuel de Arrieta

Muy S^r. mio consecuente con lo que hablamos respecto de las obras musicales que deseaba V. tuviese la Catedral de Santiago de Chile, he reunido tan pronto llegue á esta á 4 amigos compositores, todos ellos, y primeros premios en esta carrera, y hechas las debidas esplicaciones y bien enterados de las condiciones y cualidades que deberian tener las obras para que fuesen del gusto de Chile, para el caso de que el Ylmo. S^r. Obispo y Venerable Cabildo de Santiago quisiesen adquirirlas, se ha convenido en el precio de cada obra, asi como en lo que costarian las copias, advirtiendole que aqui no se usa papel de hilo como V. desearia y que habia que encargar á la fábrica, lo que haria subir algo mas el precio del papel aunque no creo que seria gran cosa.

Adjunto van pues los precios acordados asi como el precio de las copias que se lo remito.

Tambien quieren los compositores, dado el caso de que, el Ylmo S^r. Obispo del Venerable Cabildo de Santiago de Chile aceptasen los precios, que se nombrase aqui una persona á quien se debia de entregar las obras compuestas con las indicadas condiciones de estilo, melodico bueno y grato al oido conforme hablamos V. y yo, y que al mismo tiempo esta misma persona nombrada para recibir las obras, abonase su importe al entregar dichas obras, segun se hiciera la entrega. Si bajo las adjuntas condiciones quiere V. que se escriban algunas obras como muestra, no hay

¹³⁴⁰ AHAS. FG. Vol. 162. Cartas al Sr. Arzobispo 1883-1886. s/n. 25 de Septiembre de 1884.

inconveniente, en cuyo caso no tiene V. mas que indicarme cuales han de ser estas obras.

Mucho me alegraré que disfrute V. de buena salud, asi como su hermano D.ⁿ Cirilo, á quien saludaré en mi nombre y el de mi familia, e interin tenga el gusto de tener noticias tuyas, sabe V. que á sus órdenes queda suyo affmo. S. S. Q. B. S. M.

Valentin Zubiaurre

Doc. 29. Presupuesto entregado por Valentín María Zubiaurre a Manuel Arrieta¹³⁴¹

Precios de las composiciones			
Cantidad	Composición	Precio [en pesos]	Folios
18	Misas	40	720
22	Graduales	4	88
3	Sequencias	16	48
2	Stabat Mater	20	40
3	Te Deum	25	75
4	Domine ad adjuvandum	6	24
2	Responsorios de Navidad	16	32
1	Responsorio (Recepción de Jefe Supremo)	16	16
1	Antífona (Recepción de Prelado)	10	10
4	Motetes para procesión de Corpus	8	32
[¿16?]	Id. Para Jubileo Circular	8	128
30	Letanías	6	180
9	Salves y Alma Redemptoris	12	108
11	Cantadas para el mes de Mayo	12	132
7	Himnos para id. id.	16	112
[...]	Himno de Domingo de Ramos	12	12
Suma 1757			
9	Lamentaciones	16	144
3	Misereres	16	48
3	Cristus factus est	6	18
1	Antifona del Lavatorio (Jueves Santo)	8	8
1	Oficio de la mañana (Viernes Santo)	30	30
4	Ynvitorios de difuntos	30	120
12	Lecciones de id.	15	180
4	Misas de id.	50	200
1	Subvenite	8	8

¹³⁴¹ AHAS. FG. Vol. 162. Cartas al Sr. Arzobispo 1883-1886. s/n. 25 de Septiembre de 1884.

3	Responsorios de id.	8	24
1	Ne recorderis	8	8
1	Libera me	10	10
1	Exequis aliennium Pontificis	8	8
3	Trisagios	10	30
181 Total pesos f.s. 2593			
Copias 2 partituras y 6 papeles de Canto			
18 Misas		216	
22 Graduales		44	
3 Secuencias		15	
2 Stabat Mater		16	
3 Te Deum		27	
4 Domine ad adjuvandum		8	
2 Responsorios de Navidad		10	
1 Responsorio (Jefe Supremo)		5	
1 Antífona (Recepción de Prelado)		4	
4 Motetes de Corpus		12	
16 id. de Jubileo Circular		48	
30 Letanías		90	
9 Salves y Alma		27	
11 Cantadas para Mayo		22	
7 Himnos para id.		30	
1 Himno de Domingo de Ramos		3	
Suma pesos 577			
Suma anterior 577			
9 Lamentaciones		45	
3 Misereres		15	
3 Cristus factus est		6	
1 Antifona de Jueves Santo		3	
1 Oficio de Viernes Santo		10	
4 Invitatorio de difuntos		25	
12 lecciones de id.		60	
4 Misas de id.		60	
1 Subvenite		4	
3 Responsorios		12	
1 Ne recorderis		4	
1 Libera me		6	
1 Exequiis alienium Pontificis		4	
3 Trisagios		16	
Total de copias 847			
Resumen:			
Precio total de las composiciones 2595			
Id. id. de las Copias 847			
Total en pesos f.s. 3440			

Doc. 30. Obras pertenecientes a Manuel Arrieta conservadas en la Biblioteca del Seminario Pontificio Mayor de Vitoria, España¹³⁴².

	Autor	Título Libro	Título Obra	Plantilla Vocal	Plantilla Instrumental	Formato	Estado	Observaciones
1	Bataglia, Setimio	Miserere concertado a tres voces por Settimio Battaglia. Maestro [de] Capilla de la Basilica Liberiana de Roma. Año 1886	Miserere á tres voci concertato/Posto in música da Settimio Battaglia/ Maestro della Patriarcale Basilica Liberiana/ Anno 1886	T1 T2 B	Ac	Partitura	Completo	Tiene indicaciones con lápiz rojo
2		Dos Credos/á tres voces/por Settimio Battaglia, dedicados al Maestro de Capilla de la Metropolitana/ de Santiago de Chile, el dia 10 de/ Enero de 1885	Nº1/ Credo/ a tres voci/ posto in musica da Settimio Battaglia maestro di Cappela/ Donato al Merito dell'Onorevole Sig.r D. Emmanuele Arrieta Maestro/ di Cappella nella Metropolitana di S. Giacomo del Chili/ il 10 Gennaio 1885	T1 T2 B	Ac	Partitura	Completo	En la portada dice "García" con lápiz grafito. Tiene un un número 3.

¹³⁴² Obras conservadas en el Seminario Pontificio Mayor de Vitoria, España. Las abreviaturas fueron tomadas del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, y corresponden a: T=Tenor; B=Bajo; Co=Coro; Ac= a capela; órg=Órgano; vn= Violín; va=Viola; fl=Flauta; clr=Clarín; tpt=Trompeta; bd=Bombardino; vc=Violonchelo; cb=Contrabajo. *DMEH*. (Emilio Casares, Dir.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Vol. 1, 1999. pp XXXV-XLVI.

			NºII [Credo]					
3		Semana Santa de Battaglia,/á voces solas,/ El canto para la adoración de la Santa Cruz,/ tres lamentaciones, christus factus i Miserere para el Viernes Santo	Improperi/ a 3 Voci/ Per la Messa di Venerdì S./ Posti in musica da Settimio Battaglia/ Maestro della Patriarcale Basilica Liberiana Lamentazioni/a 3 voci concertate/Pel Venerdì Santo/ Christus factus est/ a 3 Voci Pieno/Per il Venerdì S. Miserere /a / Tre Voci Concertato [Nº3]	T1 T2 B	Ac	Partitura	Completo	
4		Semana Santa de Battaglia/ á voces solas/ Gloria laus, para el domingo de Ramos/ las tres lamentaciones, Christus/ factus, i Miserere, para/ Miércoles Santo	Gloria Laus Lamentazioni/a 3 voci concertate/ Pel Mercoledì Santo Christus factus est/a/ 3 Voci Pieno/ Per il Mercoledì S. Miserere/ a/ Tre Voci Concertato [Nº1]	T1 T2 B	Ac	Partitura	Completo	Tiene un número 19 en la portada
5	Bataglia y	Messa funebre/	Messa Funebre Concertata	T1 T2 B		Partes	Falta la parte	Sin empastar.

	Casciolini	concertata/á 3 voces e coro/dei Maestri/ Casciolini e Battaglia	a 3 Voci e Coro dei Maestri/ Casciolini e Battaglia				de órgano	Corresponden a las partes vocales de la Misa indicada en el N°6
6	Bataglia-Casciolini	Misa fúnebre/de Casciolini a tres voces, concer/tada por Battaglia	Messa/Per i fedeli Defonti/ a Tre Voci Concertata	T1 T2 B	órg	Partitura	Completo	Tiene un número 26 en la portada. Tiene escrito “y Abad” después del título Indica: “Yl Pieno del Maestro Casciolini” y “Y Concerti del M° Battaglia”
7	Bataglia	Semana Santa de/Battaglia, á voces solas/el canto del lavatorio, tres lamen-/taciones, christus factus i Miserere/ para el Jueves Santo	Mandatum novum/a 3 Voci/ Per la Lavanda dei piedi Lamentazioni/ a 3 voci concertate/ Pel Giovedi Santo Christus factus est/a/ 3 Voci Pieno/ Pero il	T1 T2 B	Ac	Partitura	Completo	Tiene un N°18 en la portada Se trata del mismo Miserere indicado en el N°1

			Giovedì S. Miserere/a/ Tres voci Concertato/ [Nº2 en la parte superior derecha]					
8	Bataglia		Nº5/Litanie a 3 Voci/Concertate a Basso/Del Sig.r Maestro Battaglia	B Co	órg	Partitura	Completo	Indica "Proprietá di Nicola Seghetti"
9	Staffolini y Bataglia	Antifona Posui adjutorium/para la toma de posesion del/ presidente de la Republica, i tam/bien para la recepcion del prelado,/por Staffolini,i Battaglia	Antifona "Posui adiutorium super/potentem/Concertata a Basso e Coro/Musica Mº Cav.e Archimede Staffolini/Prof.re d'organo nell Ynsigne Basilica/Lauretana	T1 T2 B	órg	Partitura	Completo	Tiene un número 35 en la portada Dice "Garcia" en la portada, con lápiz grafito
			Sacerdos et Pontifex/A due Voci/Posto in musica da Settimio Battaglia Maestro di Cappella della Patriarcale/Basilica Liberiana/Anno 1885	T B	órg	Partitura	Completo	
10	Staffolini	Nº14/Misa a tres voces/i Coro, por Staffolini	Nº14/Misa concertada/á/ tres voces i coro/por/Staffolini	T1 T2 B	órg	Partitura	Completo	Tiene un número 11 en la portada Tiene etiqueta de encuadernació n Barcelona

								Credo a capela
11	Staffolini	Tres Misas N°11, 12, 13, sin Gloria ni/Credo, concertadas a dos i tres/voces, con acompañamiento de/órgano por Staffolini	N°11/ Piccola Messa concertata/ a tre Voci col Coro/ Musica del M° Archimede Staffolini/Prof.re d'Organo nell'Ynsigne/Basilica Lauretana N°12/ Piccola messa concertata/a due Voci col Coro/ Musica del M° Archimede Staffolini/ Prof.re d'Organo nell'Ynsigne/Basilica Lauretana N°13/Piccola messa a due Voci col Coro/ Musica del M° Archimede Staffolini/ Prof.re d'Organo nell'Ynsigne/Basilica Lauretana	T1 T2 B T B T B	órg órg órg	Partitura	Completo	Tiene un número 12 en la portada Dice "Caballero" con lápiz grafito La Misa N°11 indica la propiedad de Manuel Arrieta en el costado inferior derecho
12	Bonfichi	"Misa de Requiem"/Concertada con orquesta i acompañamiento de órgano para dos/tenores i dos bajos, por		T1 T2 B1 B2	vn1 vn2 fl1 fl2 clr tpt bd órg vc cb	Partitura	Completo	Señala propiedad de Manuel Arrieta

		Bonfichi/Maestro -Capilla de la Santa Casa de Loreto						
13		Graduales i Ofertorios/para varias festividades i el Pater Noster de Lambillote	Oculi omnium/Graduale/Yn Solemnitate Corporis Christi Sacerdotes Domini/Offertorio Graduale/per la 1ª messa del S. Natale/Del Mº Pietro Terziani Graduale e Sequenza/Per le Feste di Pasqua di Resurrezione/a 3 Voci piena/ órgano Graduale e Sequenza/por la Domenica di Pentecoste/a tre Voci Concertata del Sig.r Mº Giuseppe Clementi Sequenza/Per la Domenica di Pentecoste a Tre Voci Concertata/ del M.tro G. Clementi	S T T B S T B S T B S T B	órg órg Ac órg órg órg	Partitura Parte Partitura Partitura	Completo	Las partituras indican “Proprietá di Nicola Seghetti” Indica con lápiz grafito: “con un b i en llave de sol

			Offertorio/Confirma hoc Deus/A tre Voci Concertato per il giorno di Pentecoste/Del Mtro. Pietro Terziani	S T B	órg	Partitura		poniendo el 1º el tenor”
			Graduale/Per la Natività “Concezione” ed altre Feste di /Maria Santissima/ Partitura	T B	órg	Partitura		
			Ave Maria/Offertorio Per la Festa del SS. Nome di Maria/ Partitura	B	órg	Partitura		
			Propter veritatem/Graduale per la Festa delle S.S. Vergini e martiri/ a Basso solo	B	órg			
			Filie Regum/ Offertorio per il Comune delle S.S. Vergini/nella Messa Loquebar/a Basso solo	B	órg			
			Venite Filii a Tenori e Basso/Del Sig.r Maestro G. Capocci/ Partitura	T B	órg			
			Pater Noster	A T B	órg			L. Lambillote

								escrito con lápiz grafito en la esquina superior derecha
14	Casciolini	Misa a tres voces/por Casciolini	Messa/a tre voci piena/del Maestro/Claudio Casciolini	T1 T2 B	órg	Partitura	Completo	Tiene un N° 4 Escrito “Varios” con lápiz grafito bajo el título
15	Casciolini	Misa a tres voces/por Casciolini	Messa/a tre voci piena/del Maestro/Claudio Casciolini	T1 T2 B	órg	Partitura	Completo	Es una copia de la misa anterior. No tiene número grande en la portada.
16	Casciolini	Misa de Requiem/a tres voces por el Maestro/Casciolini	Messa di Requiem/a tre voci/Del Maestro C. Casciolini	T T B	órg	Partitura	Completo	Tiene escritas las entonaciones en canto llano. Escritura homofónica
17	Staffolini		N°14/Misa concertada/á/tres voces i coro/por/Staffolini	T1 T2 B	órg	Partitura	Completo	Falta la portada del libro
18	Staffolini		N°2 Messa Concertata/a tre voci e Coro/con accompagnamento di varii istrumenti/ed Organo/Musica del M° Cav° Archimede Staffolini	T1 T2 B	vn 1 vn 2 va fn 1 y 2 clr 1 y 2 tpt 1 y 2	Partitura	Completo	Falta la portada de este libro

					bd vc cb órg			
19	Staffolini		Coro Popolare/nel Credo/Nº2/Messa in (Sib) a 3 voci/Per due Tenori e Basso con Coro/Musica del Mº Archimede Staffolini/Prof.re d'Organo nell'Ynsigne/Basilica Lauretana	T1 T2 B	vn 1 vn 2 fn 1 fn 2 clr 1 clr2 tpt 1 tpt 2 bd vc cb	Partes	Completo	Hay una copia del coro popular, completa El credo es a capela
20	Staffolini		Messa Nº6 (in la) a 3 voci col Coro	T1 T2 B	vc cb bd tpt 2 tpt 1 vn 1 vn 2 fn 1 y 2 clr 1 y 2 en la	Partes	Completo	Indica "coro popular nel Credo"
21	Staffolini		Messa Nº5 (in Do) Concertata a 3 Voci col Coro/del Mº Cav.re Archimede Staffolini	T1 T2 B	vc cb vn 1 y 2 fn 1 y 2 clro 1 y 2 tpt 1 y 2	Partes	Completo	

					bd			
22	Staffolini		Nº1 Messa Concertata/a tre voci e Coro con accompagnamento di/varii strumenti/ed Organo/Musica del Mº Cav.e Archimede Staffolini	T1 T2 B	vn1 y 2 va fn 1 y 2 clr 1 y 2 tpt 1 y 2 bd vc cb órg	Partitura	Completo	La parte del Credo “Et incarnatus” es a capela, solamente voz de bajo [o pueblo]
23	Staffolini	Dos Responsorios para/los Maitines de Navidad/concertados a tres voces i acompaña/miento de órgano por el Maestro/Archimede de Staffolini	Responsorio/Per il Mattutino del S. Natale/Musica del Mº Cav.e Archimede Staffolini/Prof.re d’Organo nell’Ynsigne Basilica/Lauretana	T 1 T2 B	órg	Partitura	Completo	Tiene un Nº34 en la portada
24	Staffolini	Cuatro “Salve Reginas”/Concertadas, dos a dos voces i /dos a tres voces, por el Maestro/Archimede de Staffolini	Due Salve Regina/a due voci, e Coro con accompagnamento d’Organo/Del Mº Cav.e Archimede Staffolini Nº2 Salve Regine/Concertate a tre voci e Coro/Musica del Mº Cav.e A. Staffolini	T B T1 T2 B	órg órg	Partitura Partitura	Completo Completo	Escrito “Varios” con lápiz grafito

			Nº3 Salve Regina a 3 voces y Coro	T1 T2 B	órg	Partitura	Completo	
			Nº4 Salve Regina	T1 T2 B	órg	Partitura	Completo	
25	Staffolini	Dos "Responsorios"/ para los Maitines de Navidad/ concertadas a tres voces y acompañamiento de órgano por el Maestro/ Archimede Staffolini/	Responsorios/Per il Mattutino del S. Natale/ Musica del Mº Cav.e Archimede Staffolini/Prof.re d'Organo nell'Ynsigne Basilica/Lauretana	T1 T2 B	órg	Partitura	Completo	Escrito "Jimeno"
26	Staffolini		Salve Regina/Concertata a tres voces y Coro/con acompañamiento de varios instrumentos/ed Organo/Musica del Mº Cav.e Archimede Staffolini	T1 T2 B	vn 1 y 2 va fn 1 y 2 clr 1 y 2 tpt 1 y 2 bd vc cb órg	Partitura	Completo	
27	Staffolini		Salve Regina/Concertata a 3 voces y Coro/con acompañamiento del Cuarteto d'Archi due Flauti/due Clarini due Trombe Bombardone ed /Organo/ Musica del Mº	T1 T2 B	vn 1 y 2 va fn 1 y 2 clr 1 y 2 tpt 1 y 2 bd vc	Partitura	Completo	

			Cav.e Archimede Staffolini		cb órg			
28	Staffolini		Salve Regina/Concertata a 3 Voci e Coro/Musica del M° Cav.e Archimede Staffolini	T1 T2 B	órg	Partitura	Completo	Es la misma obra del N°26, con reducción al órgano
29	Staffolini	Dies i seis cantadas/para la S.S. Virgen/ por/ Sttafolini [sic]	N3 Mottetti per la SS Vergine/Coro per Ten.ri e Bas.si/Musica del M° Cav.re Archimede Staffolini Mottetto N°1 Mottetto N°2 Mottetto N°3 N°12 Mottetti per la SS. Vergine/Concertati a 3 Voci e Coro /Musica del M° Cav.e Archimede Staffolini Mottetto N°1 al Mottetto N°12	T B T B Aperto con tpt T B T1 T2 B	órg órg órg órg	Partitura	Completo	Tiene un número 40 en la portada Indica que es propiedad de Manuel Arrieta en el costado inferior izquierdo Es diferente al motete N° 1 anterior
30	Staffolini		Ave Maris Stella/Concertata a 3 voci col Coro/Musica del M° Cav.e Archimede Staffolini/Prof.re d'Organo	T1 T2 B	órg	Partitura	Completo	Indica que es propiedad de Manuel Arrieta en el costado

			nell'Ynsigne Basilica Lauretana					inferior izquierdo
31	Staffolini	Dos "Alma Redemp/toris Mater" por el Maestro/ de Capilla de la Santa Casa/ de Loreto Archimede Staffolini	Nº2 Alma Redemptoris/Concertate a tre voci e Coro/Musica del Mº Cav.e Archimede Staffolini Nº1 Nº2	T1 T2 B T1 T2 B	órg órg	Partitura	Completo	
32	Staffolini		Nº12/Mottetti della SS. Vergine Concerta/ti a tre voci e coro con /accompagnamento di vari Strumenti ed Organo/Musica del Mº Cav.re Archimede Staffolini Mottetto Nº1 al Mottetto Nº12	T1 T2 B	vn 1 y 2 va fn 1 y 2 clr 1 y 2 tpt 1 y 2 bd vc cb órg	Partitura	Completo	
33	Staffolini		Ave Maris Stella/Concertata a tre voci col Coro/Con	T1 T2 B	vn 1 y 2 va fn 1 y 2	Partitura	Completo	Indica propiedad de Manuel

			accompagnamento d'organo e di varii/strumenti orchestrali/Musica del M° Cav.e Archimede Staffolini/Prof.re d'Organo nell'Ynsigne Basilica Lauretana		clr 1 y 2 tpt 1 y 2 bd vc cb órg			Arrieta
34	Staffolini	Te Deum N°2/á dos voces concertado/por Archimede Staffolini	Te Deum N°2/Concertato a due voci e Coro/Musica del M° Cav.re Archimede Staffolini/Prof.re d'Organo nell'Ynsigne Basilica Lauretana	T B	órg	Partitura	Completo	Hojas muy afectadas por la humedad
35	Staffolini	Te Deum N°1/Concertado á tres voces/por Archimede Staffolini	Te Deum N°1/Concertato a tre voci col Coro/Con accompagnamento d'organo e di/varii strumenti Orchestrali/Musica del M° Cav.e Archimede Staffolini/Prof.re d'Organo nell'Ynsigne Basilica/Lauretana	T1 T2 B	vn 1 y 2 va fn 1 y 2 clr 1 y 2 tpt 1 y 2 bd vc cb órg	Partitura	Completo	Indica propiedad de Manuel Arrieta
36	Staffolini		Salve Regina/Concertata a tre voci e Coro/con accompagnamento di varii strumenti/ed Organo/Musica del M° Cav.e Archimede Staffolini	T1 T2 B	vn 1 y 2 va fn 1 y 2 clr 1 y 2 tpt 1 y 2 bd vc	Partitura	Completo	

					cb órg			
37	Staffolini		Salve Regina/Concertata a 3 Voci e Coro/con acompañamiento del Quarteto d'Archi due Flauti/due Clarini due Trombe Bombardone ed /Organo/Musica del M ^o Cav.re Archimede Staffolini	T1 T2 B	vn 1 y 2 va fn 1 y 2 clr 1 y 2 tpt 1 y 2 bd vc cb órg	Partitura	Completo	
38	Staffolini		Salve Regina/Concertata a 3 Voci e Coro/Musica del M ^o Cav.e Archimede Staffolini	T1 T2 B	órg	Partitura	Completo	Corresponde a la reducción para órgano de la partitura indicada en el nº37
39	Staffolini	Miércoles Santo/Tres Lamentaciones/A tres voces Del Ma/estro Staffolini/1890	Mercoledì Santo/Prima Lamentazione/Concertata a 3 voci e Coro/senza acompañamiento/Musica del M ^o Cav.e Archimede Staffolini Lamentazione 2 ^a Lamentazione 3 ^a	T1 T2 B	Ac	Partitura	Completo	
40	Staffolini		Yntroito/per la 3 ^a Festa di Pasqua di/Resurrezione concertato/a 3 voci e Coro/Musica del M ^o Cav.Archimede Staffolini	T1 T2 B	órg	Partitura	Completo	
41	Staffolini		Yntroito/per la 3 ^a Festa di	T1 T2 B		partes	Incompletas	Son las partes

			Pasqua di/Resurrezione concertato/a 3 voci e Coro/Musica del M° Cav.Archimede Staffolini				[Falta la parte de órgano]	de la obra anterior
42	Staffolini		Yntroito/per la Seconda festa di Pasqua/di resurrezione/Concertato a Tenore e Basso/col Coro/Musica del M° Cav.e Archimede Staffolini/	T1 T2 B	órg	Partitura	Completo	Debajo del título se agrega con lápiz rojo: “Este introito sirve para el día del Sr. Santiago, patron de las Españas i America, con la letra de la tinta colorada”
43	Staffolini			T1 T2 B		Partes	Falta la parte de órgano	Son las partes de la obra anterior
44	Staffolini		Yntroito/per la Solennità dell’Assunzione di Maria SS/Corale con Duettino per due Tenore/con accompagnamento del Quartetto d’Archi due Flauti/due Clarini due Trombe Bombardone ed Organo/Musica del M° Cav.e Archimede Staffolini	T1 T2 B	vn 1 y 2 va fn 1 y 2 clr 1 y 2 tpt 1 y 2 bd vc cb órg	Partitura	Completo	

45	Staffolini		Yntroito/ per la Domenica di Resurrezione/Concertato a Tenore e Coro/Musica del M° Cav.e Archimede Staffolini	T1 T2 B	órg	Partitura	Completo	Tiene añadido un texto en algunos compases con lápiz rojo
46			Graduale e Sequenza Per le Feste di Pasqua di Resurrezione/a 3 Voci Piena	T1 T2 B		Partes		Se trata de hojas sueltas
47	Staffolini		Yntroito/per l'Assunta Corale/con duettino per due Tenori/Musica del M° Cav.e Archimede Staffolini	T1 T2 B	órg	Partitura	Completo	
48	Staffolini		Offertorio/per la Festa de S. Vincenzo di Paola/Corale/con Accompagnamento del Quarteto d'Archi due Flauti/due Clarini due Trombe Bombardone ed Organo/Musica del M° Cav. Archimede Staffolini	T1 T2 B	vn 1 y 2 va fn 1 y 2 clr 1 y 2 tpt 1 y 2 bd vc cb órg	Partitura	Completo	
49	Staffolini		Offertorio/Per la festa di S. Vincenzo di Paola/Musica del M. Cav.e Archimede Staffolini	T1 T2 B	órg	Partitura	Completo	Es la reducción para órgano de la obra anterior
50	Staffolini		Graduale/per la Festa di S. Vincenzo di Paola/Corale con Concertino per	T1 T2 B	vn 1 y 2 va fn 1 y 2	Partitura	Completo	

			Tenore/con accompagnamento del Quartetto d'Archi due Flauti/due Clarini due Trombe Bombardone ed Organo/Musica del M ^o Cav.e Archimede Staffolini		clr 1 y 2 tpt 1 y 2 bd vc cb órg			
51	Staffolini		Graduale/per la Festa di S. Vincenzo di Paola/Musica del M ^o Cav.e Archimede Staffolini	T1 T2 B	órg	Partitura	Completo	Es la reducción de órgano de la obra anterior
52	Staffolini		Yntroito/per la Solennità di S. Giacomo Apostolo/Concertato a 3 voci e Coro/con Accompagnamento del Quartetto d'Archi due Flauti/due Clarini due Trombe Bombardone ed Organo/Musica del M ^o Cav.e Archimede Staffolini	T1 T2 B	vn 1 y 2 va fn 1 y 2 clr 1 y 2 tpt 1 y 2 bd vc cb órg	Partitura	Completo	
53	Staffolini		Yntroito/per S. Giacomo Apostolo/Concertato a 3 voci e Coro/Musica del M ^o Cav.e Archimede Staffolini	T1 T2 B	órg	Partitura	Completo	Es la reducción de la obra para orquesta
54	Staffolini		Yntroito/per la Domenica di Pentecoste/Concertato a 3 voci e coro/Con	T1 T2 B	vn 1 y 2 va fn 1 y 2	Partitura	Completo	

			accompagnamento del Quartetto d'Archi due Flauti/due Clarini due Trombe Bombardone ed/Organo/Musica del M° Cav.e Archimede Staffolini		clr 1 y 2 tpt 1 y 2 bd vc cb órg			
55	Staffolini		Yntroito/per la Domenica di Pentecoste/Concertato a 3 voci e Coro/Musica del M° Cav.e Archimede staffolini	T1 T2 B	órg	Partitura	Completo	Es la reducción al órgano de la partitura par orquesta
56	Staffolini		Yntroito/per la Concezione di Maria SS/Concertato a 3 Voci e Coro con accompagnamento del/Quartetto d'Archi due Flauti due Clarini due/Trombe Bombardone ed Organo/Musica del M° Cav.e Archimede Staffolini	T1 T2 B	vn 1 y 2 va fn 1 y 2 clr 1 y 2 tpt 1 y 2 bd vc cb órg	Partitura	Completo	
57	Staffolini		Yntroito/per la Solennità dell'Ymacola/ta Concezione/Concertato a 3 voci e coro/Musica del M° Cav.e Archimede Staffolini	T1 T2 B	órg	Partitura	Completo	Reducción a órgano de la obra anterior
58	Staffolini	“Ynvitatorio” de/difuntos a tres voces	Ynvitatorio pel Mattutino/de Morti/Concertato a Tenore	T1 T2 B	órg	Partitura	Completo	

		con/certadas por el Maestro/Archimede de Staffolini	e Basso col Coro/Musica del M° Cav.e Archimede Staffolini					
59	Staffolini	Misa de Requiem/á tres voces i coro/sin acompañamiento	Messa di Requiem/a 3 voci e Coro/Musica del M° Cav.e Archimede Staffolini	T1 T2 B	Ac	Partitura	Completo	
60	Staffolini	Tres lecciones de Difuntos/á tres voces i coro/sin acompañamiento	Mattutino de Defunto/primo Notturmo/Lezione Prima/Corale senza accompagnamento/Musica del M° Cav.e Archimede Staffolini Lezione Seconda Lezione Terza	T1 T2 B	Ac	Partitura	Completo	Tiene un número 27 en la portada
61	Staffolini	“Cuatro Responsorios”/de difuntos para los funerales/de los Obispos diocesanos a tres/voces concertadas i con acompaña/miento de órgano por /Staffolini	4 Assoluzioni Concertate per/la morte dei Pontifici o Vescovi/Musica del M° Cav.e Archimede Staffolini/Prof.re d’Organo nell’Ynsigne/Basilica Lauretana	T1 T2 B	órg	Partitura	Completo	Indica propiedad de Manuel Arrieta
62	Staffolini	Dos Alma Redemp/toris Mater por el	N°2 Alma Redemptoris/Concertate a tre voci e Coro/Musica del	T1 T2 B	órg	Partitura	Completo	Escrito “Preciado” con lápiz grafito en

		/Maestro de Capilla de la/Santa Casa de Loreto, Señor/Archimede Staffolini	M° Cav.e Archimede Staffolini					la portada
63	Staffolini	“Ave Maris Stella”/”Decora lux aeternitatis”/ Defensor alme hispaniae”/para las festividades de la Santisima/Virjen i de los apóstoles San Pedro/ i Santiago por Staffolini	Ave Maris Stella/Coro/Musica del M° Cav.e Archimede Staffolini/Prof.re d’Organo nell’Ynsigne Basilica Lauretana/ Ynno di S. Pietro Ynno/di S. Giacomo Apostolo/ Coro	Co T B	órg	Partitura	Completo	Tiene un número 32 en la portada Indica propiedad de Manuel Arrieta
64	Staffolini	Partitura orquestada/con quince “Letanias” a tres/voces Concertadas i acompañamiento/ de órgano por el Maestro/Archimede de Staffolini	N°15 Litanie della B Vergine/Concertate a 3 voci e Coro con accompagnamento/di vari Strumenti ed Organo/Musica del M° Cav.re Archimede Staffolini	T1 T2 B	vn 1 y 2 va fn 1 y 2 clr 1 y 2 tpt 1 y 2 bd vc cb órg	Partitura	Completo	Tiene un número 39 escrito en la portada
65	Staffolini	Partitura con /quince “Letanias”, concer/tadas a	Litanie N°15/Concertate a tre voci e Coro/Musica del M° Cav.e Archimede Staffolini	T1 T2 B	órg	Partitura	Completo	Reducción a órgano de la obra anterior

		tres voces por el Maes/tro Archimede Staffolini						
66	Staffolini		Ynvitatorio pel Mattutino de Morti Concertato a Tenore/Basso e Coro del M° Cav.e A. Staffolini		cb vc tpt 1 y 2 clr 1 y 2 fn 1 y 2 vn 1 y 2 bd	Partes	Incompleto	
67	Staffolini		Quattro/Mottetti a Sole voci/per Tenori 1mi 2di e Bassi/Musica del M°/Cav.e Archimede Staffolini	T1 T2 B	Ac	Partitura y partes	Completo	
68	Staffolini		Quattro /Mottetti a Sole voci/Per Tenori 1mi 2di e Bassi/N°1 O memoriale mortis Domini/N°2 Bone Pastor panis vere/N°3 O Salutaris Hostia /N°4 Jesu quem velatum/ Musica del M° Cav.e Archimede Staffolini	T1 T2 B	Ac	Partitura	Completo	Indica propiedad de Manuel Arrieta Se trata de los mismos motetes anteriores
69	Staffolini		Salve Regina/Concertata a tre voci e Coro/con accompagnamento di varii istrumenti/ed Organo/Musica del M° Cav.e Archimede Staffolini	T1 T2 B	vn 1 y 2 va fn 1 y 2 clr 1 y 2 tpt 1 y 2 bd vc	Partitura	Completo	

					cb órg			
70	Staffolini		Venerdi Santo/Ymproperi Concertati a 3 voci/e Coro/per l'adorazione della Croce/Musica del M/Cav. Archimede Staffolini	T1 T2 B	Ac	Partitura	completo	
71	Staffolini		Gloria Laus /per la Processione dell'Palme/Musica del M°/Cav.re Archimede Staffolini	T1 T2 B	Ac	Partitura	Completo	En la primera página indica: “Los cantores que estan fuera de la Yglesia responden,/co mo sigue,despues de cantar cada verso” Hay varias copias de esta indicación en español seguida por la partitura. El resto es la partitura escrita por el compositor, con indicaciones en italiano

72	Staffolini		Venerdi Santo/Lamentazione 1 ^a / Concertata a 3 Voci e Coro/Musica del M ^o /Cav.re Archimede Staffolini	T1 T2 B	Ac	Partitura	Completo	
73	Staffolini		Giovedi Santo/Lamentazione 3 ^a /Concertata a 3 voci e coro/Musical del M ^o Cav.re Archimede Staffolini	T1 T2 B	Ac	Partitura	Completo	
74	Staffolini		Giovedi Santo/Antifona Concertata a Basso e Coro/per la Lavanda degl' Apostoli/Musica del M Cav.e Archimede Staffolini	T1 T2 B	Ac	Partitura	Completo	
75	Staffolini		Mercoldi Santo/Prima Lamentazione/Concertata a 3 voci e Coro/senz'accompagname nto/Musica del M ^o Cav.re Archimede Staffolini	T1 T2 B	Ac	Partitura	Completo	
76	Staffolini		Mercoldi Santo Lameentazione 2 ^a /del M ^o Cav.re Archimede Staffolini Giovedi Santo Lamentazione 1 ^a	T1 T2 B	Ac	Partes	Completo	

			Mercoldi Santo Lamentazione 3ª					
77	Staffolini		1ª Lamentazione pel Mercoldi Santo del Mº Cav.re Archimede Staffolini	T1 T2 B	Ac	Partes	Completo	Se trata de las partes de la partitura del número 75
78	Staffolini		Venerdi Santo Lamentazione 2ª/del Mº Cav.e Archimede Staffolini	T1 T2 B	Ac	Partes	Completo	
79	Staffolini		Venerdi Santo Orazione di Geremia del Mº Cav.re A. Staffolini	T1 T2 B	Ac	Partes	Completo	
80	Staffolini		Nº12 Mottetti pel SS Sacramento Concertati/a voci col coro del Mº Cav.re A. Staffolini		clr 1 y 2 tpt 1 y 2 fn 1 y 2 bd vc cb vn 1 y 2	Partes		
81	Staffolini	“Cuatro Responsorios”/de difuntos para los funerales/de los Obispos diocesanos a tres/voces concertadas i con acompañamiento de órgano por el						Escrito con lápiz grafito bajo el título: “Mercadante, Cruellon- Cánepa Yanguer- Verdu” Solamente la

		Maestro/Archimede de Staffolini						portada
82	Staffolini	Misas N°7 i 8/orquestadas a tres voces i/con acompañamiento de Organo/por el Maestro Archimede /Staffolini	N°7/Messa (in Re) Concertata/ a tre voci col Coro/Musica del M° Archimede Staffolini/Prof.re d'organo nell'Ynsigne/Basilica Lauretana N°8/Messa (in Lab)	T1 T2 B	órg	Partitura	Completo	En ambas misas el Credo es a capela y tiene una línea de "coro popolare"
83	Staffolini	Partitura orquestada/del Ynvitatorio de difuntos a /tres voces concertadas por el Maestro Archimede Staffolini	Ynvitatorio pel Mattutino de Morti/Concertato a Tenore e Basso col Coro con accompagna/mento di varii Strumenti ed Organo/Musica del M° Cav.re Archimede Staffolini	T1 T2 B	vn 1 y 2 va fn 1 y 2 clr 1 y 2 tpt 1 y 2 bd vc cb órg	Partitura	Completo	Escrito con lápiz grafito bajo el título: "P. Hernandez"
84	Staffolini	Partitura orquestada/de las misas N°1 i N°2/concertadas a tres voces por/el Maestro Archimede Staffolini	Messa N°1/Concertata a due Tenori a Basso continuo/Ed accompagnamento di varii/istrumenti orchestrali/Musica del M° Archimede Staffolini/Prof.re d'Organo nell'Ynsigne/Basilica Lauretan	T1 T2 B	vn 1 y 2 va fn 1 y 2 clr 1 y 2 tpt 1 y 2 bd vc cb órg	Partitura	Completo	Indica propiedad de Manuel Arrieta El Credo está escrito a capela y con una línea para coro

			Messa N°2					
85	Staffolini		N°1/Messa (in Fa) a 3 voci/ Per due Tenori e Basso con Coro/Musica del M° Archimede Staffolini/Prof.e d'Organo nell'Ynsigne/Basilica Lauretana N°2/Messa (in Sib) a 3 voci	T1 T2 B	órg	Partitura	Completo	Indica propiedad de Manuel Arrieta Es la reducción para órgano de la Misa N°1 del número 84 Es la reducción para órgano de la Misa N°2 del número 84
86	Staffolini		Yntroito/per la Solemitá del Corpus Domini/Concertato a 3 voci e Coro/con accompagnamento del Quarteto d'Archi due Flauti/due Clarini due Trombe Bombardone ed Organo/Musica del M° Cav.re Archimede Staffolini	T1 T2 B	vn 1 y 2 va fn 1 y 2 clr 1 y 2 tpt 1 y 2 bd vc cb órg	Partitura	Completo	
87	Staffolini		Yntroito/per la Solennitá del Corpus Domini/Concertato a 3	T1 T2 B	órg	Partitura	Completo	Se trata de la reducción para órgano de la

			voci e Coro/Musica del M° Cav.e Archimede Staffolini					obra N°86
88	Staffolini		Yntroito/per la Prima Messa del S. Natale/Concertato a 3 voci e Coro/con accompagnamento del Quartetto d'Archi due Flauti/due Clarini due Trombe Bombardone ed Organo/Musica del M° Cav. Archimede Staffolini	T1 T2 B	vn 1 y 2 va fn 1 y 2 clr 1 y 2 tpt 1 y 2 bd vc cb órg	Partitura	Completo	
89	Staffolini		Yntroito/per la prima messa del S. Natale/Concertato a 3 voci e Coro/Musica del M° Cav.e Archimede Staffolini	T1 T2 B	órg	Partitura	Completo	Reducción a órgano de la obra anterior.
90	Staffolini		Yntroito/per la Domenica entro l;ottava del /Corpus Domini/Concertato a 3 voci e Coro/Musica del Cav.e Archimede Staffolini	T1 T2 B	vn 1 y 2 va fn 1 y 2 clr 1 y 2 tpt 1 y 2 bd vc cb órg	Partitura	Completo	
91	Staffolini		Yntroito /per la Domenica entro l'ottava/del Corpus Domini/Concertato a 3	T1 T2 B	órg	Partitura	Completo	Reducción para órgano de la obra

			voci e Coro/Musica del M° Cav.e Archimede Staffolini					anterior
92	Staffolini		N°8 Credo/Concertati a voci e Coro/Musica del Maestro/Cav.e Archimede Staffolini	T1 T2 B	Ac	Partitura	Completo	Contiene 8 versiones del verso “Patrem omnipotentem ” a tres voces a capela
93	Staffolini		Ynno Pange Lingua/Solo a Basso e Coro/Musica del M° Cav.e Archimede Staffolini	T1 T2 B	órg			
94	Staffolini		Venerdi Santo/Christus/ Concertato a Tre Voci e Coro/ Miserere/ Concertato a Quattro Voci e Coro/Musica del M° Cav.e Archimede Staffolini	T1 T2 B	Ac	Partitura	Completo	
95	Staffolini		Venerdi Santo/Christus ecet/Concertato a 3 voci e Coro/senza accompagnamento/Musica del M° Cav.e Archimede Staffolini	T1 T2 B	Ac	Partitura	Completo	Diferente al Christus del N°94
96			Giovedì Santo/Christus ecet/Concertato a 3 voci e Coro/senza accompagnamento/Musica del M° Cav.e Archimede	T1 T2 B	Ac	Partitura	Completo	

			Staffolini					
97	Staffolini		Mercoledì Santo/Christis etc/Concertato a 3 voci e coro senza/ accompagnamento musica del M° Cav.e Archimede Staffolini	T1 T2 B	Ac	Partitura	Completo	
98	Staffolini		Mercoledì Santo/Christus/Concertato a tre voci e Coro/Miserere/Concertato a quattro voci e Coro/Senza accompagnamento/Musica del M°/Cav.e Archimede Staffolini	T1 T2 B	Ac	Partitura	Completo	
99	Staffolini		Giovedì Santo/Christus/Concertato a tre voci e Coro/Miserere/Concertato a Quattro voci e Coro/senz'accompagnamento/Musica/del M° Cav.re Archimede Staffolini	T1 T2 B	Ac	Partitura	Completo	
100	Staffolini		Messa Funebre Concertata a Voci col Coro del M°/Cavaliere Archimede Staffolini	T1 T2		Partes	Incompleto	La parte de T1 de coro dice: "M. Rojas"
101	Staffolini		N°1 Messa di Requiem/Concertata a 3 voci col Coro/Con	T1 T2 B	vn 1 y 2 va fn 1 y 2	Partituras	Completo	Indica propiedad de Manuel

			accompagnamento d'Organo e/di varii strumenti orchestrali/Musica del M° Cav.e Archimede Staffolini/Prof.re d'Organo nell'Ynsigne Basilica Lauretana		clr 1 y 2 tpt 1 y 2 bd vc cb órg			Arrieta
--	--	--	--	--	---	--	--	---------

Doc. 31. Reglamento de la Capilla de Música i Canto (1888)¹³⁴³

Capítulo I

Disposiciones jenerales sobre la música

([Lo primero que indica es:] Véase la pastoral colectiva de los Ordinarios de Chile, de 9 de diciembre de 1885, Boletín Eclesiástico, Tomo IX, página 751, número 951).

Artículo 1°. La música, tanto vocal como instrumental, de la Iglesia Metropolitana ha de ser estrictamente relijiosa i conforme al espíritu del culto católico i las prescripciones de la Iglesia, la cual desea que la música del templo contribuya a la devocion i recojimiento de los fieles.

Artículo 2°. La música vocal que ha preferido siempre la Santa Iglesia en la misa i demas oficios litúrgicos es el canto unísono o gregoriano, conocido con el nombre de *canto llano*.

Este es el único canto permitido en la misa i demas oficios litúrgicos de la Iglesia Metropolitana, en que toman parte los subchantres i demas miembros del coro bajo.

Artículo 3°. Pero en el coro alto es permitido el canto figurado que, siguiendo el sentido de las palabras litúrgicas por la gravedad de sus notas, sirve para excitar la devocion del auditorio.

Artículo 4°. Mas no es permitido en la Iglesia ninguna música vocal que pueda disipar o turbar el recojimiento de los fieles.

Artículo 5°. Se prohíbe especialmente: 1°, toda música vocal compuesta sobre motivos o reminiscencias teatrales o profanas o aquella que sea compuesta en forma demasiado lijera o muelle, como las cavatinas o los recitados demasiado vivos a la manera teatral i las inflecciones de voz demasiado afectadas; 2°, la música en que las palabras del texto

¹³⁴³ BE. Tomo X (1887-1889). pp. 757-777.

sagrado se omiten, aunque sea en la mas mínima parte o en que sean traspuestas, cortadas, demasiado repetidas o poco inteligibles; 3º, dividir en trozos demasiado separados los versículos del texto sagrado en el *Kirie*, el *Gloria*, el *Credo*, etc., a costa de la unidad del conjunto; 4º, omitir o precipitar el canto de ciertas partes del oficio, tales como las respuestas del oficiante, el *Introito*, la *Sequentia*, el *Sanctus*, el *Benedictus* i el *Agnus Dei* en la misa.

Artículo 6º. Siendo la latina la lengua de la Iglesia, no puede cantarse en castellano durante la misa, las vísperas i demas partes del oficio divino litúrgico, así como para exponer i reservar el Santísimo Sacramento.

Artículo 7º. No es permitido que canten mujeres en la iglesia, ya acompañadas de hombres, ya solas, sea en los coros, sean en el cuerpo o naves del templo.

Artículo 8º. Pero no es prohibido, sino al contrario laudable, el que las mujeres tomen parte en el canto popular unísono, en el cual se confunde su voz con la de los demas asistentes, como en las respuestas al *Domine vobiscum*, *Prefacio*, *Ite missa est* o *Benedicamus Domino*, en los himnos con que se expone o reserva el Santísimo Sacramento, en las letanías de Todos los Santos i del Santísimo Nombre de Jesus.

Artículo 9º. En la Iglesia Metropolitana se puede acompañar el canto con el órgano en los tiempos i ocasiones que lo permite la sagrada liturgia (Ceremonial de los Obispos, libro I, capítulo 28). Pero no es permitido otro instrumento que el órgano.

Artículo 10º. El símbolo en la misa se cantará sin órgano en todo tiempo (Ceremonial, libro i capítulo citados).

Artículo 11º. No es permitido el canto figurado ni el órgano en las misas i oficios de difuntos (Ceremonial, libro i capítulos citados).

Artículo 12º. En casos extraordinarios, i con autorizacion expresa del Prelado i Cabildo, se permite el acompañamiento moderado e inteligente de otros instrumentos.

Artículo 13°. Mas, en ningun caso se comprenden en esa autorizacion los instrumentos demasiado ruidosos, como los címbalos, las cajas i tambores, i ademas el *piano forte*.

Artículo 14°. La música figurada de órgano debe corresponder al carácter ligado, armonioso i grave de este instrumento.

La música instrumental, en los casos excepcionales en que sea permitida, debe sostener noblemente el canto relijioso i no ahogarlo con el ruido.

Los intermedios orijinales de órgano i de orquesta deben estar siempre en armonía con la seriedad de la sagrada liturgia. “Evítese, dice el ceremonial de los Obispos (libro I capítulo citados), que el sonido del órgano sea lascivo o impuro, el que sirva para acompañar cantos que no pertenecen al oficio o que sean profanos o lúbricos”.

Capítulo II

Repertorio de la música

Artículo 15. La Iglesia Metropolitana ha de tener los libros de canto llano necesarios para el uso del facistol en el coro bajo, los cuales serán de ediciones acreditadas, de papel resistente, de caracteres grandes i claros, i estarán sólidamente encuadernados.

Artículo 16. Estos libros están a cargo del primer subchantre, quien los recibe i entrega por inventario cuando comienza a desempeñar su destino o cesa en su ejercicio. En la entrega interviene el maestro de capilla, el cual firmará la diligencia de la entrega en el mismo inventario con el subchantre que entra i con el que sale.

Artículo 17. En esta diligencia hará el maestro de capilla las advertencias del caso sobre el estado de los libros, sobre su aumento o desaparicion i llamará la atencion del chantre siempre que haya cosa de importancia que comunicarle al respecto.

Artículo 18. Los libros de canto llano se conservarán en un armario sólido, con las divisiones necesarias, cerrado con llave segura, que conservará el primer subchantre, el cual abrirá i cerrará por sí mismo, cuando se necesiten los libros, dicho armario.

Artículo 19. Del inventario habrá dos ejemplares con tapas i encuadernacion sólida. Uno de ellos se conservará en el archivo del Cabildo, a cargo de su secretario, i en él se harán oportunamente por éste las anotaciones de que hablan los artículos 16 i 17. El otro ejemplar lo conservará el primer subchantre en el armario de libros, bajo su responsabilidad, i lo presentará al secretario del Cabildo para que estampe en el otro ejemplar de las diligencias de entrega i las anotaciones que pueda dar lugar la adquisicion de nuevos libros, su desaparicion o destruccion.

Artículo 20. El maestro de capilla visitará cada seis meses o con mas frecuencia, si lo estima conveniente el chantre, el armario en que se guardan los libros de canto llano i su inventario para ver si todo está en debido órden. Del resultado de su visita dará cuenta por escrito al chantre.

Artículo 21. La Iglesia Metropolitana tendrá tambien un repertorio escojido de música relijiosa vocal i de órgano, el cual, según las necesidades, se irá enriqueciendo con nuevas composiciones.

Artículo 22. Conservará al mismo tiempo con esmero el antiguo repertorio de música con orquesta, reunido a costa de gran trabajo, por si llega el caso de aprovecharlo en alguna fiesta extraordinaria, i tambien como riqueza artística de no escaso precio.

Artículo 23. Los cuadernos de música vocal i de órgano que están en uso se conservarán en el coro alto, en un armario sólido, con llave mui segura, que tendrá los anaqueles o tablas que se necesiten para conservarlos en el orden debido.

Artículo 24. Las diferentes composiciones tendrán tapas sólidas, sobre las cuales se escribirá su nombre o la indicacion necesaria para no confundir unas con otras i para encontrar con facilidad las que se necesiten. Lo mismo se hará en las diversas partes o voces de una misma composicion, cuando el maestro de capilla lo estime necesario.

Artículo 25. Todas las copias de composiciones musicales propias de la Iglesia Metropolitana o ajenas que convenga hacer, se escribirán en papel de hilo fuerte o

consistente que asegure su duracion, i con letra clara que permita leer a los cantores con facilidad las notas.

Artículo 26. Los cuadernos de música vocal i de órgano que están en uso i la llave del armario en que se guardan, estarán a cargo i bajo la inmediata responsabilidad del maestro de capilla, a quien exclusivamente incumbe abrir i cerrar el armario, distribuir al organista i cantores sus papeles i recojerlos despues que los desocupen.

Artículo 27. La música vocal e instrumental de la Iglesia Metropolitana es para su exclusivo uso.

Artículo 28. El maestro de capilla no puede prestar en ningun caso a nadie la música que está a su cargo para usarla, o para tomar copia o para otro fin.

Artículo 29. Pero en caso mui excepcional puede permitir, en virtud de una órden escrita del Prelado i Cabildo, comunicada por medio del chantre, que se saque alguna copia por persona de confianza i bajo la inspeccion del mismo maestro de capilla.

Artículo 30. El maestro de capilla recibe i entrega por inventario toda la música que está en uso en la Iglesia, cuando comienza a desempeñar su cargo o cuando cesa en su ejercicio, con intervencion del chantre o de la persona que éste o el Cabildo comisione.

Artículo 31. El acta del recibo i de la entrega será firmada al fin del mismo inventario por el maestro de capilla entrante, por el cesante i por el chantre o su representante.

En el acta se expresará: 1º, si existen todas las piezas que figuran en el inventario; 2º, si falta algo i por qué causa; 3º, cuáles son las piezas que se han aumentado; 4º, el estado del repertorio i de seguridad del armario; 5º, que el nuevo maestro de capilla se da por recibido del repertorio, conforme al inventario, i del armario i su llave.

Artículo 32. Cuando el Prelado lo estime conveniente, se exigirá al nuevo maestro de capilla fianza competente para responder de los objetos que se le entreguen.

Artículo 33. En caso necesario, el Prelado, Cabildo o chantre hará efectiva la responsabilidad del maestro de capilla por las faltas que le sean imputables en la conservación del repertorio que recibió a su cargo.

Artículo 34. El chantre visitará al ménos dos veces al año, por sí mismo o por medio de un comisionado, el repertorio que tiene a su cargo el maestro de capilla, cotejándolo en todo o en parte con el inventario para ver si falta algo i si todo se conserva en el debido órden. En esta visita se anotarán, al pié del mismo inventario o de la última diligencia relativa al mismo, las piezas obtenidas despues i que deben agregársele, asi como las que deban cancelarse o darse por eliminadas por justa causa. Las anotaciones serán firmadas por el chantre o su representante i por el maestro de capilla.

Artículo 35. De este inventario habrá dos ejemplares en papel fuerte i con los pliegos en blanco necesarios para las agregaciones i anotaciones que haya que hacer en el transcurso del tiempo, resguardados con tapas sólidas.

Artículo 36. Uno de estos ejemplares del inventario de la música en uso se entregará bajo recibo al maestro de capilla cuando entra a ejercer sus funciones, el cual le será cancelado por el chantre cuando, al retirarse, entregue los objetos contenidos en el inventario. Este ejemplar del inventario lo conservará bajo su responsabilidad el maestro de capilla en el armario en que se guarda la música.

Artículo 37. El otro ejemplar del inventario se conservará en el archivo del Cabildo a cargo de su secretario, a quien incumbe escribir oportunamente las diligencias de entrega i recibo i las anotaciones que sean necesarias. Unas i otras serán suscritas por las personas que firmaron en el otro ejemplar i ademas autorizadas las firmas por el secretario del Cabildo.

Al maestro de capilla incumbe presentarle el inventario que está a su cargo siempre que se extienda en él alguna diligencia o anotacion.

Artículo 38. La música vocal e instrumental que no se usa en la Iglesia Metropolitana se conservará en el archivo del Cabildo, a cargo de su secretario, con la debida seguridad i

con la separacion i orden convenientes. El secretario se recibirá de ella por inventario al empezar a ejercer su destino i la entregará en la misma forma al retirarse, con intervencion del chantre o del canónigo que comisione el Cabildo, el cual firmará con el secretario entrante i con el cesante la diligencia de la entrega i recibo.

Artículo 39. Si hubiera necesidad de sacar alguna pieza de este repertorio reservado, la entregará el secretario, por órden escrita del Prelado i Cabildo, al maestro de capilla o a la persona indicada en la órden escrita, quien firmará con el chantre i secretario la diligencia de la entrega i recibo.

Las mismas personas suscribirán la diligencia de la devolucion cuando tenga lugar.

Las anteriores anotaciones se escribirán al pié del respectivo inventario.

Artículo 40. Los inventarios de que habla este capítulo se confeccionarán de modo que aparezcan por órden las diversas piezas que contienen, con la especificacion conveniente para conocer su naturaleza, su extension, el autor, cuando es conocido, i el estado de conservacion del libro o cuaderno respectivo.

En el inventario de los libros impresos se expresará: 1º, el lugar i año de su impresion; 2º, su formato o tamaño; 3º, el número de volúmenes. En el inventario figurará cada libro con el título que tiene en la carátula, abreviándolo cuando es mui largo, pero de modo que pueda conocerse sin dificultad.

En el inventario de las composiciones sueltas, sean impresas o manuscritas, de misas, himnos, letanías, salves, etc., se colocará una en union con las partes correspondientes al órgano i a las diversas voces que pueda tener. Se expresará tambien: 1º, su tamaño; 2º, el número de hojas o pájinas que contiene; 3º, si tiene o no tapas.

Capítulo III

Personas que pertenecen a la capilla de música i su nombramiento

Artículo 41. La capilla de música de la Iglesia Metropolitana tiene el siguiente personal:

- 1º Un maestro de capilla.
- 2º Dos subchantres, primero i segundo.
- 3º Los capellanes de coro de la Iglesia.
- 4º Dos organistas, primero i segundo.
- 5º Un tenor principal 1º
- 6º Idem, idem, idem 2º
- 7º Idem, idem primero subalterno.
- 8º Idem, idem segundo idem.
- 9º Un barítono.
10. Un bajo principal.
11. Idem, idem 1º subalterno.
12. Seis niños propietarios i hasta cuatro supernumerarios.
13. Dos entonadores o fuellers, primero i segundo.

Artículo 42. Cuando las rentas de la Iglesia lo permitan, puede aumentarse el número de cantores i de los niños.

Artículo 43. En la semana santa, en el *Te Deum* que se canta en el dieziocho de setiembre u en las fiestas extraordinarias en que lo acuerden el Prelado i Cabildo, se aumentará el número de los cantores en la forma que se determine.

Artículo 44. El maestro de capilla es nombrado por el Ordinario, a propuesta del chantre, oyendo al Venerable Cabildo Eclesiástico, i previa la calificación de la competencia del candidato.

Artículo 45. Los subchantres son nombrados por el Ordinario, a propuesta del chantre, previo exámen o concurso de oposicion con intervencion del maestro de capilla.

Artículo 46. Los capellanes de coro los nombra directamente el Prelado, previa la justificación de sus aptitudes para cantar en el fascistol, al que tienen obligacion de asistir, según el número once de la ereccion primitiva de la Iglesia de Santiago i el número tercero del auto de su ereccion en Metropolitana, expedido el diezinueve de

setiembre de mil ochocientos setenta i tres por el Illmo. I Rmo señor Arzobispo Valdivieso.

Artículo 47. Los organistas los nombra tambien directamente el Ordinario, despues de comprobada su competencia, oyendo al chantre.

Articulo 48. El Venerable Cabildo Eclesiástico nombra en propiedad a los cantores, oyendo al chantre, prévio concurso de oposicion o exámen con intervencion del maestro de capilla.

Artículo 49. El chantre nombra a los niños llamados seises, así a los de número como a los supernumerarios, a propuesta del maestro de capilla.

Artículo 50. El maestro de capilla nombra a los entonadores o fuellers, a propuesta del primer organista.

Artículo 51. Los cantores que toman parte en las funciones de la semana santa i demas extraordinarias, son elejidos por el maestro de capilla, con aprobacion del chantre.

Artículo 52. Para el nombramiento de los empleados seglares debe comprobarse préviamente la pureza de su fe i de sus costumbres. Será justa causa para su separacion, despues de nombrados, la sospecha fundada sobre uno u otro punto.

Artículo 53. A los mismos a quienes compete nombrar a los miembros de la capilla de música, corresponde separarlos cuando haya para ello justa causa.

Capítulo IV

Maestro de Capilla

Artículo 54. El maestro de capilla es el jefe i director de la capilla de música. A él toca presidirla, citar a sus miembros en casos extraordinarios i velar para que cumplan con sus respectivas obligaciones.

Artículo 55. Para ser maestro de capilla se requiere no solo el conocimiento de la música i del canto llano i figurado propio de la Iglesia, sino tener la experiencia, seriedad de carácter, prudencia i demas prendas personales que el cargo requiere. Siempre que se pueda, será preferido para desempeñarlo un eclesiástico.

Artículo 56. El maestro de capilla depende del Prelado i Cabildo Eclesiástico, i mas inmediatamente del chantre, con quien debe entenderse de ordinario para el desempeño de su oficio.

Artículo 57. Son obligaciones del maestro de capilla: 1^a, guardar i hacer guardar en lo que le toca lo dispuesto en los capítulos I i II, acerca de la música i el repertorio de la misma; 2^a, preparar con la conveniente anticipacion lo que se ha de cantar en el coro alto, sobre todo en las festividades principales, para lo cual ordenará oportunamente los ensayos que sean necesarios; 3^a, distribuir por si mismo los papeles de lo que se debe cantar, ántes de que comience la funcion relijiosa, i dirigir la ejecucion sin hacer ruido que perturbe a los fieles; 4^a, cuidar de que solo entren al coro alto las personas que tengan ocupacion u oficio que desempeñar, de que todos guarden el respeto que se debe al lugar sagrado i de que todo se mantenga en el órden i con el aseo conveniente; 5^a, buscar dilijentemente niños de buenas costumbres, de buena voz i de buen oido que pueda recomendar al chantre para seises propietarios i supernumerarios, asi como los cantores extraordinarios que por sus ideas i antecedentes convenga ocupar en la Iglesia, en conformidad con los artículos 49 i 51; 6^a, dar a los seises lecciones de música i canto llano i figurado, tres veces por semana a lo ménos, en los días i horas que designe el chantre, i en la pieza destinada al efecto por el Venerable Cabildo Eclesiástico en los edificios de la Iglesia; 7^a, formar mensualmente las planillas de los empleados de la capilla de música, deduciendo lo que cada uno, incluso el mismo maestro de la capilla, haya perdido por inasistencias no justificadas, i presentarlas al chantre para el visto bueno de que necesita el mayordomo ecónomo para cubrir a los interesados sus sueldos; 8^a, formar con idéntico objeto las planillas de emolumentos que correspondan a los empleados de la capilla, conforme a las ordenanzas del caso, que hayan asistido en el mes del Sagrado Corazon de Jesus, octava de Córpus, mes de María i demas funciones especiales, cuidando de que ántes de presentar las planillas al chantre revise las operaciones aritméticas el mayordomo ecónomo, a quien afectaria responsabilidad si

paga lo que no debe la Iglesia; 9ª, llevar con toda religiosidad un registro de las inasistencias, así de los empleados de la capilla que le están subordinados como de las suyas propias, a fin de hacer los descuentos que correspondan por ellas en las listas a que se refieren los dos números precedentes; 10ª, proponer al chantre la adquisición de música de canto i órgano que se necesite, la copia de los papeles que se hayan inutilizado por el uso, la afinadura i compostura de los órganos de la Iglesia i las mejoras que estime conveniente en la capilla; 11, dar parte al mismo chantre de las faltas de los empleados de la capilla, que no pueda remediar i de todo lo que convenga poner en su conocimiento para el mejor desempeño de su cargo i servicio de la Iglesia.

Artículo 58. En los casos urgentes que pidan pronta resolución, si está ausente de la Iglesia el chantre, el maestro de capilla se dirigirá al canónigo que haya designado el Cabildo para este fin, o al Dean o al Vicario de Dean, sino hubiera aquél designado ninguno.

Artículo 59. Para ausentarse i en caso de enfermedad, el maestro de capilla se entenderá con el chantre, a quien corresponde designar el miembro de la capilla de música que reemplace interinamente, en caso necesario, al maestro, o aceptar el suplente que éste proponga i no pertenezca a la capilla.

Capítulo V

Subchantres

Artículo 60. Se elejirá para primer subchantre un eclesiástico perito en canto llano i que tenga las partes que requiere el buen desempeño de este cargo.

Solo cuando no se encuentre un eclesiástico desempeñará un secular el cargo de segundo subchantre. En tal caso, además de su pericia en el canto llano, debe hacerlo recomendable su piedad.

Artículo 61. El coro bajo se encuentra bajo la dirección del primer subchantre en lo relativo al canto del facistol.

En su ausencia lo reemplazará el segundo subchantre.

Si en algun caso imprevisto faltaran los dos, tomará la direccion del canto el capellan que designe el chantre o su representante, i, en su ausencia, el Dean o el Vicario de Dean.

Artículo 62. Los subchantres prestarán sus servicios por semana, como hasta ahora, en los dias ordinarios. Se subrogan recíprocamente en ausencias i enfermedades i vacaciones de sus destinos (Decreto de 20 de octubre de 1868).

Artículo 63. Los dos subchantres deben acudir pronto a prestar sus servicios en el coro bajo, en los casos siguientes:

1° En todos los oficios solemnes de primera clase i equivalentes a ellos por el aparato i solemnidad exterior (Decreto de 29 de junio de 1873).

2° En los domingos de adviento i cuaresma.

3° En las primas i calendas solemnes de las vísperas de Córpus, San Pedro i Natividad del Señor.

4° En los maitines i laudes de Resurreccion.

5° En la tertia, misa i procesion de las octavas de Córpus i de la Purísima Concepcion de María Santísima.

6° En las rogaciones i rogativas.

7° En el dia de la Epifanía, en el anuncio o publicacion de las fiestas del año eclesiástico.

8° En todas las funciones solemnes de la semana santa, de domingo a sábado inclusive.

9º En el *Te Deum* de la recepcion o toma de posesion de los señores arzobispos i canónigos, del aniversario de la independenciam nacional i a los que ordenan los Prelados.

10 En las exequias de los Prelados i canónigos, desde que sale el cadáver de la casa mortuoria, i en sus aniversarios.

11 En la consagracion de los señores Arzobispos i en la que éstos hagan.

12 En la ordenacion i confirmacion solemne que hagan los mismos.

13 En la apertura i clausura de la oracion de las cuarenta horas o jubileo circulante, inclusa la procesion.

14. En las funciones extraordinarias que ordenen los Prelados i en que acuerde el Venerable Dean i Cabildo la asistencia de los dos subchantres.

Artículo 64. Ademas de las obligaciones relativas al canto i asistencia a la Iglesia, el primer subchantre, tiene: 1ª, la que le imponen los capítulos I i II; 2ª, la de cuidar de que aprendan el canto los seises, se adiestren en su oficio, lo desempeñen bien i que guarden la moderacion i regularidad en su porte, cual conviene al oficio de sirvientes del Señor en su santo templo (decreto de 30 de octubre de 1865); 3ª, la de apuntar las faltas de los capellanes, del segundo subchantre, del segundo organista i de los seises, i presentarlas al maestro de capilla el último dia del mes.

Artículo 65. El segundo subchantre tiene esas mismas obligaciones, cuando reemplaza al primero, i ademas la de apuntar sus faltas.

Artículo 66. En el ejercicio de sus funciones los subchantres seguirán las instrucciones del chantre o de su representante, en primer lugar, i, en segundo, las del maestro de capilla.

En las dificultades imprevistas que ocurran en el coro i requieran inmediata solucion, los subchantres se dirigirán al chantre o su representante, i si ninguno estuviera en la Iglesia, acudirán al Dean, i, en su defecto, al Vicario de Dean.

Capítulo VI

Capellanes de Coro

Artículo 67. Para ser capellanes de coro es necesario conocer el canto llano i tener el oido i voz convenientes para asistir al facistol.

Artículo 68. Aunque el número undécimo de la ereccion primitiva de la Iglesia de Santiago impone a los seis capellanes la obligacion de asistir personalmente al facistol en el coro, tanto en el oficio divino de la mañana i de la tarde, como en las misas solemnes, por ahora i miéntras se hace la reforma de las reglas consuetas, la asistencia al facistol se limita a los casos siguientes:

1º Al canto de las pasiones, profecías i lecciones (Nueva ereccion, número 3º)

2º Al de la hora menor que se canta inmediatamente ántes o despues de la misa solemne en todos los domingos i dias festivos del año, los aniversarios solemnes i otras fiestas extraordinarias de igual solemnidad i las dos festividades de primera clase en la Iglesia Universal, que son San Juan Bautista i la dedicacion de la propia Iglesia (Decreto de 1 de febrero de 1877).

3º En las vísperas que se celebran cantadas i en los maitines i laudes cantados, a los cuales deba concurrir todo el cuerpo capitular (Decreto de 1º de febrero citado).

Artículo 69. Los capellanes de coro deben asimismo ayudar a los subchantres a sostener el canto en uno i otro lado del coro en las vísperas i maitines solemnes, conservando el tono que ellos han dado para cantar los salmos.

Artículo 70. En casos extraordinarios, tanto el Prelado como el Venerable Dean i Cabildo, pueden disponer que los capellanes acudan al facistol; pero en tal caso se les avisará con anticipacion al ménos de cuatro dias para que estén preparados.

Capítulo VII

Organistas

Artículo 71. El primer organista se recibirá del órgano grande de la Iglesia el dia que tome posesion de su empleo. La entrega la hará el organista saliente, con intervencion del maestro de capilla, i se extenderá un acta firmada por los tres, en la cual se expresará el estado en que se encuentra el órgano, con todo lo que sea necesario hacer constar para hacer efectiva, en caso necesario, la responsabilidad así del organista que sale como del que entra.

Esta diligencia se escribirá en un libro especial que se conservará en la Secretaría del Cabildo. Este libro lo pedirá i devolverá en cada caso al secretario el chantre para el efecto indicado en este artículo i en el siguiente.

Artículo 72. El segundo organista se recibirá del órgano o de los órganos menores de la Iglesia en que, a juicio del chantre, deba tocar cuando tome posesion de su empleo. La entrega será hecha por el organista saliente en presencia del maestro de capilla i del primer organista, i los cuatro suscribirán el acta de entrega i recibo que se extenderá en la forma i para los fines que expresa el artículo precedente.

Artículo 73. En lo relativo a la música, los organistas de la Iglesia deben ajustar su conducta a lo dispuesto en el capítulo I, i tendrán especialmente presentes los artículos 1º, 9º 10 i 14.

Artículo 74. El primer organista tiene obligacion de asistir:

1º A los ensayos que ordene el maestro de capilla.

2º Siempre que la capilla tenga que cantar con acompañamiento de órgano, así en la Iglesia Metropolitana como cuando asiste el Cabildo a otra iglesia para funciones propias, como las de las rogaciones.

3º En las tercias solemnes, cuando asiste el Prelado.

4º En las vísperas de San Pedro, del Apóstol Santiago, de Córpus i su octava, i en las de la Inmaculada Concepcion.

5º En los maitines de Navidad.

6º En la entrada solemne del Prelado a la Iglesia Metropolitana i en su salida.

7º En los casos extraordinarios en que lo ordenen el Prelado o el Cabildo Eclesiástico.

Artículo 75. Al primer organista incumbe de un modo especial para que los tres órganos de la Iglesia se conserven afinados i en buen estado. Para esto debe:

1º Hacer cada tres meses, a lo ménos, una visita detenida i prolija a dichos instrumentos.

2º Dar parte al chantre i al maestro de capilla de lo que observe.

3º Proponer a los mismos en todo tiempo lo que estime conveniente para la conservacion de los órganos.

4º Buscar i acompañar a los afinadores u a los organeros encargados de reparar los defectos de los órganos, cuando el trabajo sea de corta duracion, i de vijilarlo cuando dure mucho tiempo, siempre que así lo ordene el chantre.

5º Recibirse del trabajo e informar sobre el mismo, cuando reciba esta comision del chantre.

Artículo 76. Los organistas tienen bajo su inmediata dependencia e inspección a los entonadores o fuellers respectivos.

Pero corresponde al primer organista proponer al maestro de capilla su nombramiento o destitución.

Artículo 77. El segundo organista debe acudir a tocar siempre que se necesite del acompañamiento del órgano para el canto llano i no funcionen los cantores extraordinarios del coro alto. Tanto en las funciones ordinarias como extraordinarias asistirá especialmente el segundo organista:

1º Al oficio diario cantado de la prima, tercia, misa mayor i vísperas.

2º A las misas en canto llano del Santísimo Sacramento.

3º A la primera misa de la oración de las cuarenta horas, o sea al primer día del triduo del jubileo circulante.

4º A los laudes de la noche de Navidad.

5º A los maitines, laudes i primera misa de Resurrección.

6º A las rogativas o exposiciones.

7º Cuando el Prelado o Cabildo lo ordene.

Capítulo VIII

Cantores

Artículo 78. Los cantores del coro alto deben cantar lo que les ordene el maestro de capilla en cada función. El que se niegue a esto será reputado como inasistente a ella.

Para prepararse deben asistir a los ensayos que ordene el maestro de capilla i encontrarse en el coro ocho minutos ántes que comience cada funcion.

Artículo 79. Están obligados a presentarse a la Iglesia en traje decente, a guardar el respeto que se debe al lugar santo, a seguir las funciones o actos sagrados que en él se ejecutan, en cuanto lo consienta el desempeño de su oficios de cantores con la atencion i piedad a que están obligados como católicos i como empleados de la Iglesia. Es prohibido especialmente en el coro hablar i leer periódicos o libros que no sean piadosos. Cuando sea indispensable hablar algo concerniente a la ejecucion del canto, se hará en voz baja, de suerte que no se llame la atencion sino de la persona con la cual es necesario hablar.

Artículo 80. Los cantores deben asistir a la Iglesia siempre que se celebre una funcion en canto figurado, sea de las establecidas actualmente o de las que se establezcan despues o que ordene extraordinariamente el Prelado o Cabildo.

Artículo 81. Las asistencias obligatorias, actualmente, son las siguientes: 1ª, los domingos i dias festivos, a la misa mayor, excepto en cuaresma i adviento, cuando está prohibido el uso del órgano; 2ª, los juéves, a la misa del Santísimo Sacramento, cuando no haya otra solemne oficiada por la capilla de música; 3ª, los sábados a la Salve i letanías de María Santísima, cuando los cantores no tengan otro trabajo en el mismo dia; 4ª, el viérnes de Dolores, a la misa; 5ª, el domingo de Ramos, a la procesion i misa; 6ª, el miercoles, juéves i viérnes de la semana santa a maitines i laudes para el canto de las lamentaciones, del *Christus factus*, del *Miserere* i al mandato; 7ª, los mismo dias i el sábado a la misa; 8ª, el primer dia de Pascua, a tercia i misa, el segundo i tercero a la misa; 9ª, el lúnes despues del domingo de Cuasimodo, a la misa de nuestra Señora de la Victoria; 10, los dias de rogaciones ántes de la Ascension, a la misa; el dia de la Ascension, a la misa i canto de la nona; 11, el domingo de Pentecostes, al *domine* i a la misa, el lúnes i mártés a la misa; 12, dia i octava de Córpus, a las vísperas primeras i segundas, a las misas de todos los dias i a las procesiones; 13, el dia del Sagrado Corazon de Jesus, a la misa; 14, el mes del Sagrado Corazon en la distribucion del dia i novena del Santísimo Sacramento, en la noche, en la octava de Córpus (decreto de 13 de junio de 1881); 15, el mes de María (decreto de 31 de diciembre de 1879); 16, los dias

en que tiene lugar en la Iglesia Metropolitana la oracion de las cuarenta horas, conocida con el nombre de jubileo circulante, a la misa, procesiones i distribuciones de la noche; 17, el dia de la consagracion de los Arzobispos, a la misa; 18, el de la toma de posesion, al *Te Deum*; 19, los dias en que toman posesion los canónigos de sus asientos en el coro, al *Te Deum*; 20, el aniversario de la consagracion del Prelado; 21, el dia de la consagracion de algun Obispo, sea sufragáneo o extranjero; 22, las exequias del Prelado, canónigos i aniversario del fallecimiento de aquél i en el de éstos, que se hace en comun, en noviembre.

Artículo 82. Además de las asistencias anteriores, los cantores acudirán a cantar en el curso del año, en los dias fijos que a continuacion se expresan:

Enero. Dia 1º, Circuncision del Señor, a la misa; dia 6, Epifanía, idem; dia 29, San Francisco de Sales, idem; dia 31, San Pedro Nolasco, idem.

Febrero. Dia 2, Purificacion de la Santísima Vírjen, a la misa; dia 3, San Blas, idem; dia 24, San Matias, idem.

Marzo. Domínica cuarta de cuaresma, a la misa; dia 19, San José, idem; dia 25, la Encarnacion del Señor, idem.

Abril. Dia 25, San Márcos, a la rogativa i misa.

Mayo. Dia 1º, San Felipe i Santiago, a la misa; dia 3, la Invencion de la Santa Cruz, idem; dia 15, San Isidro, idem; dia 30, San Fernando, idem.

Junio. Dia 13, San Antonio de Padua, a la misa; dia 24, San Juan Bautista, idem; dia 28, vísperas de San Pedro; dia 29, San Pedro i San Pablo, al *Domine*, procesion i misa.

Julio. Dia 2, la Visitacion de nuestra Señora, a la misa; dia 7, San Fermin, idem; dia 24, San Francisco Solano, idem; dia 25, Santiago Apóstol, idem; sábado siguiente, a las vísperas; domingo siguiente, a la tercia, procesion i misa; dia 26, Santa Ana, a la misa.

Agosto. Día 4, Santo Domingo, a la misa; día 9, San Justo i Pastor, idem; día 10, San Lorenzo, idem; día 15, la Asuncion de la Santísima Virjen, idem; día 24, San Bartolomé, idem; día 28, San Agustín, idem; día 30, Santa Rosa, idem.

Setiembre. Día 8, la Natividad de nuestra Señora, a la misa; día 18, aniversario de la independencia nacional, a la misa i en la tarde al *Te Deum*; día 21, San Mateo, a la misa; día 29, San Miguel Arcánjel, idem.

Octubre. Día 2, Santos Anjeles Custodios, a la misa; día 18, San Lucas, idem; día 28, San Simón i San Judas, idem.

Noviembre. Día 1º, Todos los Santos, a la misa; día 2, Conmemoracion de los Difuntos, á la misa i responso; día 29, San Saturnino, a la misa; día 30, San Andrés, a la misa i procesion.

Diciembre. Tercera dominica de adviento, a la misa; día 7, vísperas de la Inmaculada Concepcion; día 8, Inmaculada Concepcion de María Santísima, a la tertia, procesion i misa; día 9 a 15 inclusive, a la misa de la octava; día 21, Santo Tomás Apóstol, a la misa; día 24, vijilia de Natividad, a los maitines i misa de media noche; día 25, la Natividad de nuestro Señor Jesucristo, a la misa; día 26, San Estéban, idem; día 27, San Juan Evanjelista, idem; día 28, los Santos Inocentes, idem; día 31, San Silvestre, idem.

Capítulo IX

Seises i Entonadores

Artículo 83. Se buscarán para el coro bajo i alto niños que por sus buenas costumbres e inclinaciones piadosas, por su voz i oído i por la posicion de sus familias den esperanzas de que la Iglesia pueda utilizar por algún tiempo sus servicios i los sacrificios que hace para formarlos. Serán preferidos, en igualdad de circunstancias, los niños que frecuentan la escuela del Cabildo Eclesiástico, las de Santo Tomás de Aquino i demás escuelas católicas.

Lo dispuesto en este artículo se aplica tanto a los seis niños de coro propietarios cuanto a los supernumerarios que deben reemplazarlos en las vacantes i suplencias.

Artículo 84. Los niños de coro, así propietarios como supernumerarios, están obligados:

1° A concurrir oportunamente a la Iglesia Metropolitana para cantar todos los dias en la prima, tercia i misa i en todas las funciones en que toma parte la capilla de música o en que se necesitan los niños en el canto del facistol, con el debido aseo i limpieza en su cuerpo, vestido i calzado.

2° A estudiar el canto llano primero i el figurado despues, en cuando se pueda, con toda aplicación, para lo cual asistirán a la clase que les haga el maestro de capilla i a los ejercicios prácticos del primer subchantre, con la puntualidad, atencion i empeño debidos.

3° A guardar la moderacion que corresponde al oficio de sirvientes del Señor en su santo templo, no solo mientras están en su recinto, sino tambien en los edificios adyacentes, evitando especialmente todo lo que se oponga al respeto debido al lugar santo, lo que desedifique o distraiga a los fieles, las riñas o disputas acalorada entre ellos o en otros, las carreras, conversaciones, voces fuera de la Iglesia que perturben el orden establecido.

4° A observar fuera de la Iglesia, tanto en sus casas como en las ajenas i en las calles, la modestia i conducta circunspecta propia de niños cristianos, ocupados en la casa del Señor.

5° A no ir a cantar a otras partes, aun cuando no tengan que hacer en la Iglesia Metropolitana, sin licencia del primer subchantre.

6° A sujetarse a las órdenes del primer subchantre en todo lo relativo a su oficio.

Artículo 85. Los niños de coro, tanto propietarios como supernumerarios, están sometidos a la autoridad inmediata del primer subchantre, i, en su ausencia, a la del segundo subchantre, en conformidad a lo dispuesto en los artículos 63 i 64. Los subchantres deben mirar como sus protegidos i confiados a su caritativo celo a estos niños. Para lo cual vijilarán atentamente, los animarán bien, los aconsejarán y reprenderán paternalmente, procurarán inspirarles confianza para ganarles el corazón, i los formarán para la vida cristiana por medio de apropiadas prácticas de piedad i la frecuencia de sacramentos.

Artículo 86. Los seises que se hayan distinguido por su conducta, aprovechamiento i competencia, tienen derecho para ser preferidos, en igualdad de circunstancias, en la posesion de las vacantes de la capilla de música i en la suplencia de los cantores ausentes.

Artículo 87. Los entonadores o fuelleros dependen inmediatamente de los organistas, quienes deben cuidar que cumplan con sus obligaciones del modo debido.

Artículo 88. Los entonadores tienen las obligaciones siguientes:

1ª Asistir a debido tiempo a los coros para bajar los fuelles de los órganos en la forma o modo que indiquen los organistas.

2ª Conservar los coros en perfecto estado de limpieza i orden.

3ª Encender las luces de los mismos cuando sea necesario.

4ª Cuidar de que no entren a los coros personas que no tienen ocupacion en ellos, en conformidad a las instrucciones del que preside.

5ª Citar a los organistas i cantores para los ensayos i fiestas extraordinarias, cuando lo disponga el maestro de capilla.

6ª Guardar moderacion i compostura en el lugar sagrado i observar fuera conducta cristiana.

Capítulo X

Rentas i Multas

Artículo 89. Por ahora los empleados de la capilla de música tendrán las rentas anuales, pagadas por mensualidades, que a continuacion se expresan:

El maestro de capilla	\$900
“ primer organista	700
“ 2º idem	500
“ primer sochantre	600
“ 2º idem	400
“ tenor principal 1º	600
“ idem idem 2º	500
“ idem 1º subalterno	500
“ idem 2º idem	400
“ barítono	600
“ bajo principal	600
“ idem subalterno	400
Los niños de coro	550
El fuellero 1º	180
“ idem 2º	100

Artículo 90. Se destinaran, ademas, todos los años para los gastos de música en las fiestas de la semana santa, aniversario de la independencia nacional i otros extraordinarios, para premios de asistencia de los empleados de la capilla, especialmente de los seises supernumerarios, para la afinadura i compostura de los órganos i para adquisicion de música, 470 pesos.

Artículo 91. Los cuatrocientos setenta pesos a que se refiere el artículo anterior, se distribuirán en la forma que determine el Ordinario i a propuesta del chantre, oyendo al Cabildo.

Artículo 92. Además de las asignaciones precedentes, que provienen de bienes de la Iglesia Metropolitana, los miembros de la capilla perciben los quinientos ocho pesos que da la archicofradía del Santísimo sacramento, que tiene establecidos para remunerar los servicios que presta durante el mes del Sagrado Corazón de Jesús i el octavario de Córpus, en conformidad al arreglo sancionado por decreto de trece de junio de mil ochocientos ochenta i uno.

Percibirán asimismo los quinientos setenta i cinco pesos con que remunera la archicofradía de la Salutación Sabatina los servicios de la capilla durante el mes de María, según lo establecido por decreto de treinta i uno de diciembre de mil ochocientos setenta i nueve. Percibe asimismo los pequeños emolumentos correspondientes a las fiestas de San Francisco de Sales, San Blas, San José, nuestra Señora de Dolores, San Fermín, Apóstol Santiago, San Justo i Pastor, nuestra Señora del Tránsito, Santa Rosa de Lima i los Anjeles Custodios.

Artículo 93. Los miembros de la capilla de música que dejaren de asistir sin causa suficiente i justificada ante el chantre, por conducto del maestro de capilla, serán penados con la pérdida de la tercera parte de la renta mensual por cada falta de asistencia a las fiestas de primera clase, con la cuarta parte de la renta por cada inasistencia a las fiestas de segunda clase, i con la quinta parte de la renta en las inasistencias a las funciones de tercera clase.

Artículo 94. Además, tres faltas de asistencias no justificadas a fiestas de primera clase en un año, traen consigo la pérdida definitiva del empleo. Cuatro inasistencias a fiestas de segunda clase i cinco a las de tercera clase producen la misma pérdida del empleo.

Artículo 95. En estos casos se procederá a la provision del empleo vacante en la forma establecida en el capítulo III.

Artículo 96. La distribución de las asistencias en tres categorías, según su importancia, se determinará en decreto especial, oyendo al maestro de capilla, a propuesta del chantre.

Artículo 97. En las multas por inasistencias al mes del Sagrado Corazon de Jesus i octavario de Córpus, al mes de María i octavario de Purísima, i a cualquiera otra funcion que tenga remuneracion especial, se agregará la pérdida de lo que corresponde a la asistencia omitida a la de la parte de la renta del mes que corresponde según el artículo 93.

Artículo 98. Las cuotas que se reunan en el año por pérdida de la renta mensual asignada de los bienes de la Iglesia figurarán en cuenta especial, que llevará el mayordomo ecónomo, las cuales serán empleadas en pago de cantores extraordinarios, cuando haya que llamarlos, i en adquisicion de música religiosa.

Artículo 99. El producto de las multas por inasistencias al mes del Sagrado Corazon de Jesus i octavario de Córpus, al mes de María i octavario de Purísima, así como la distribucion de las asignaciones especiales a esas funciones, quedan sujetos a lo dispuesto en el artículo anterior.

Artículo 100. Se derogan las disposiciones de los reglamentos anteriores que sean contrarias a las del presente.

Decreto aprobatorio

De Santa Visita en la parroquia de los Santos Inocentes, Enero 22 de 1889. Vista la anterior comunicacion del Venerable Dean i Cabildo Eclesiástico, se aprueba el reglamento de la capilla de música de la Iglesia Metropolitana preparado por el Illmo. señor chantre, en la forma i con las variaciones acordadas por la mencionada corporacion. Tómesese razon i comuníquese. El Arzobispo de Santiago. Aránguiz, Notario de Visita.

Adiciones al reglamento anterior

Arzobispado de Santiago de Chile. Número 8.668. Santiago, Febrero 13 de 1889. El Illmo. señor chantre de la Iglesia Metropolitana me ha presentado el proyecto que a continuacion se copia, para completar lo que dispone el artículo 96 del reglamento aprobado para la capilla de música; el cual, si mereciere la aprobacion de la corporacion, quedará sin mas trámite definitivamente sancionado.

Artículo 1º Se considerarán como asistencias de primera clase por los miembros de la capilla de música las que a continuación se expresan: 1ª, las de los maitines i dos misas de Navidad; 2ª, la de la Epifanía; 3ª, la de la Anunciación; 4ª, la del domingo de Ramos; 5ª, la del triduo de la semana santa; 6ª, la de la Pascua o domingo de Resurrección; 7ª, la de la Ascensión; 8, la de Pentecostes; 9ª, la de las vísperas, misa y procesión de Córpus; 10, la de las vísperas, misa i procesión de la Inmaculada Concepción; 11, la de la Asunción o Tránsito de María Santísima; 12, la de San José; 13, la de las vísperas, misa i procesión de San Pedro; 14, la de las vísperas, misa i procesión del Apóstol Santiago; 15, la de Santa rosa de Lima; 16, la de Todos los Santos; 17, la del *Te Deum* del dieciocho de setiembre; i 18, la de la consagración i exequias de los Arzobispos.

Artículo 2º. Pertenecen a la segunda categoría, las asistencias siguientes: 1ª, la de la Circuncisión; 2ª, la del Santísimo Nombre de Jesús; 3ª, la de la Santísima Trinidad; 4ª, la del Sagrado Corazón de Jesús; 5ª, la de la Transfiguración; 6ª, la de la Invención de la Santa Cruz; 7ª, la del lunes i martes después de Pascua; 8ª, la del lunes i martes después de Pentecostes; 9ª, la de la Purificación; 10, la de la Natividad de María Santísima; 11, la de Nuestra Señora de Dolores; 12, la de nuestra Señora del rosario; 13, la de la octava de Córpus, por la noche; 14, la de la octava de la Inmaculada Concepción, por la mañana; 15, la de la apertura i clausura del mes del Sagrado Corazón; 16, la de la apertura i clausura del mes de María; 17, la de la Natividad de San Juan Bautista; 18, la de la dedicación de San Miguel Arcángel; 19, la de San Joaquín; 20, la de Santa Ana; 21, la de San Antonio de Padua; 22, la de San Francisco Solano; 23, la de San Saturnino; 24, la de maitines, misa i responso del día de Difuntos; 25, la del aniversario de la consagración del Prelado; i 26, la de la toma de posesión i exequias de los canónigos.

Artículo 3º. Corresponden a la tercera categoría las demás asistencias expresadas en el reglamento, que no están comprendidas en los artículos anteriores. Dios guarde a VV. SS. Jorje Montes. Al Venerable Dean i Cabildo Eclesiástico.

Doc. 32. Inventario de la música antigua y sin uso por ser con orquesta en su mayor parte y otra no conforme al uso y costumbre de esta igl[e]sia y que por esto se encuentra archivada. Esta música fue entregada por el ecsmaestro [sic] de Capilla Sr. Prsbro Dn Manuel Arrieta. Conforme en todo con el enventario [sic]1344.

Autores	Piezas	Partituras	Voces
	Dómines		
Campderros	Dómine ad ayuvandum N°1 y en mal estado i sin partitura		4
	Dómine ad ayuvandum N°2 en mal estado i sin partitura		4
	Dómine adyuvandum N°3 en mal estado i sin partitura		4
Bordese	Domine adyuvandum, tomado de la cantada Dómine salvum fac, en mal estado		2
Fardif	Dómine ad ayuvandum, tomado de la cantada Domine salvum fac		3
Falandi	Dómine ad ayuvandum, tomado de la cantada Quid est islis, sin partitura para dirigir Está borrado y estropeado		3
Ferradellas	Dómine ad ayuvandum N°4 sin partitura		4
	Misas a tres voces		
Dedler	Misa N°1 en mal estado		3
	Misa N°2 idem		3
	Misa N°3 idem		3
	Misa N°4 idem		3
	Misa N°5 idem A las cinco misas les faltan algunas fojas		3
Jansen	Misa a tres voces en mal estado		3
Gantier	Misa a tres voces i sin Credo		3
Campderros	Misa a tres voces en mal estado i sin partitura		3
Bambree	Misa a tres voces, inutilizada en algunas		3

¹³⁴⁴ ACSC. Inventario de Música la Iglesia Metropolitana de Santiago de Chile. [¿1894?] s/f.

	partes con papel blanco	
Diestch	(Diestch) Misa a tres voces inutilizada en algunas partes con papel blanco	3
Mercadante	Misa a tres voces, con doble partituras; pero una no tiene Santus, Benedictus ni Agnus i al Soprano ripieno, le falta una hoja	3
Dufort	Misa a tres voces, con dobles partituras	3
Choron	Petite messe a tres voces con doble partitura. La anterior y esta están en mal estado	3
Deserene	Misa a tres voces con dobles partituras	3
Elvorat	Misa a tres voces con dobles partituras en mal estado	3
Diesth	Seis misas a tres voces arregladas sobre temas de canto llano con solo dos Credos y dobles partituras	3
Viska	Misa a tres voces	3
Zapiola	Misa a tres voces. Para voces solas en mal estado i sin partitura	3
Anónimo	Misa a tres voces. Para voces solas, sin credo, sin partitura i en mal estado	3
	Misas a cuatro voces	
Neucon	Misa a cuatro voces inutilizada en algunas partes con papel blanco	4
Haydn	Misa a cuatro voces N°1 en mal estado	4
	Misa a cuatro voces N°2 idem	4
	Misa a cuatro voces N°3 idem	4
	Misa a cuatro voces N°4 idem	4
	Misa a cuatro voces N°7 idem	4
	Una partitura de un Sanctus i Benedictus	4
	Una partitura de otro Benedictus	4
Mozart	Una partitura de la Misa N°6	4
	Una partitura de la Misa N°7	4
	Misa a cuatro voces N°12 en mal estado	4

Nota. Además de las faltas anotadas muchas de las misas hasta aquí mencionadas están muy rotas, deterioradas y escritas en papel de algodón y son las únicas que se han cantado en años anteriores; exceptuando las a cuatro voces que no se han podido ejecutar por estar puestas en tono muy alto.

Graduales i Ofertorios

Alcedo	Lauda Sion N°1 sin partitura y le faltan los papeles de los instrumentos a tres o cuatro voces	3 4
	Benedicta N°2 con palabras para Navidad S ^{ta} Rosa y un mártir sin partitura y todo con un solo acompañamiento de órgano	
	Victime Paschalis N°3 sin partitura	4
	Cántico de Moises N°4, del cual solo existe el acompañamiento del órgano	
	Possui adjutorius N°5 (Del cual solo existe) para la recepción del Presidente de la Republica, sin partitura	
	Secuencia para Pentecostés N°16 sin partitura y en mal estado	
	Cantadas o Motetes al Santísimo y a la Virgen	
Lalaje	Ave Maria a cuya cantada le han puesto la letra Alma Redemptoris, sin partitura para dirigir y en mal estado	3
Dedler	Cantavo sin partitura	4
Zapiola	Dominus Jesus Christus al unísono sin partitura y en mal estado	
	Un papel de acompañamiento, dice en la carátula Christus factus y los papeles del canto contienen las palabras del Stabat Mater	

Salmos de Visperas

Campderros	Dixit Dominus Confitebor Beatus vir Laudate pueri Laudate Dóminum omnes jentes Crededi Latatus sum Lauda Jerusalem Beati omnes Todos estos Salmos están incompletos i sin partitura		
Neukon	Credidi tomado del Ave maris Stella del mismo autor sin partitura y con tapaduras		
Himnos			
Campderros	Magnificat, sin partitura i en mal estado		
Berdese	Magnificat, a tres voces		
Te Deum			
Lataje	Te Deum con la música Coeli enarrant quoniam dei, del mismo autor		
Música Fúnebre			
Zapiola	Manus tuoe o sea la 3ª leccion, con la música del <u>Ave María de Cherubini</u>		
Campderros	Tres responsos, a tres y cuatro voces	3	4
Dedler	Libera me, en mal estado Un parce mihi, con la música del Tantum ergo de Dietch, un Tedet, con la música del <u>Pange lingua</u> de Demar i un manus tua de Perquelese		
Música mui buena que no se ha ejecutado aquí por falta de elementos A grande orquesta			
Autores	Piezas	Voces	Orquesta
Andrevi	<u>Dómine</u> a cuatro voces i orquesta sin el Clarin	4	orquesta
Doyagüe	Dómine a cuatro voces y orquesta	4	id.
Ledesma	Dómine a cuatro voces i orquesta	4	id.

Nota. Estos tres Dómine están en una sola partitura

Misas

Cherubini	Misa N°1, a tres voces i orquesta. Falta la flauta 2ª	3	Orquesta
Andrevi	Misa N°2 a cuatro y orquesta	4	idem
	Yd. N°3 a cuatro y orquesta	4	idem
Doyagüe	Misa N°4 a cuatro y orquesta	4	idem
Ledesma	Misa N°5 a cuatro y orquesta	4	idem
	Misa N°6 a cuatro y orquesta, le falta el contrabajo	4	orquesta
Ledesma	Misa N°7 a cuatro voces y orquesta	4	idem
Eslava	Misa N°8 a cuatro voces y orquesta sin Credo. Le falta el Oboe 2º i tiene un credo de Doyagüe a cuatro voces y orquesta	4	idem
	Misa N°9 a cuatro voces y orquesta	4	idem
	Misa N°10 a cuatro voces y orquesta	4	idem
	Misa N°11 a cuatro voces y orquesta	4	idem
Diesth	Misa N°4		

Piezas sueltas de la misma coleccion

Eslava	<u>Lauda Sion</u> a cuatro voces y orquesta	4	orquesta
	Secuencia de Pascua de Resurrección a cuatro voces y orquesta	4	id
	Secuencia de Pascua de Pentecostes a cuatro voces y orquesta	4	id
Andrevi	Cuatro Motetes a cuatro voces i orquesta	4	id
	El Ymno Veni Creator a cuatro voces i orquesta	4	id
	El Himno Jesu Redemptor a cuatro voces y orquesta	4	id
Lidon	Ave maris Stella a cuatro voces i orquesta	4	id
	Te Deum		
Eslava	Te Deum N°1 i Andrevi N°2, se encuentran	4	orquesta

	en una sola partitura a cuatro voces y orquesta Visperas		
Eslava	Una partitura. Contiene los Salmos Dixit Dominus, Beatus, <u>Laudate</u> y Magnificat	4	orquesta
Andrevi	Una partitura. Contiene los Salmos, Letatus sum, y Lauda Jerusalem inutilizada en algunas partes con papel blanco	4	idem
Música funebre			
Eslava	Una partitura. Contiene: el Ynvitatorio dos lecciones y un responso	4	Orquesta
Ledesma	Una partitura. Contiene: la Misa de Requiem Nº1 bien entendido que al <u>Post Comunia</u> le han borrado la letra, y le han puesto incompleta, la del Responso <u>Libera me</u> de modo que ni es Post Communio ni responso	4	idem
Nebra	Misa de Requiem Nº2 Música para la Semana Santa	4	idem
Eslava	Tres lamentaciones para el Miércoles Santo	4	orquesta
	Miserere Nº1 Le falta un Faguet [¿Fagot?]	4	idem
	Miserere Nº2 Le falta el Violloncello	4	idem
	Miserere Nº3	4	idem
Ledesma	Tres Lamentaciones para el Jueves Santo. Una a solo de Bajo y las otras a cuatro voces	4	idem
	Tres lamentaciones para el Viernes Santo, una a solo i las otras a cuatro voces	4	idem
Anónimo	Christus factus est	4	idem
Misas con orquesta, sin ninguna partitura, en mal estado e incompletas			
			Ynstrumentos
Nicolini	Misa Nº1 sin partitura	4	8
Soler	Ydem Nº2 idem	4	8
Arquimbao	Ydem Nº3 idem	4	9
Tirado	Ydem Nº4 idem	3	5

Filomeno	Ydem N°5 idem	4	8
	Ydem N°6 idem	4	8
	Ydem N°7 idem a duo i a	3	9
	Ydem N°8 idem idem	3	8
	Ydem N°9 idem idem	3	8
Ysola	Misa N°10 Sin partitura	3	7
Portilla	Ydem N°11 idem	3	8
Campderros	Ydem N°12 idem	3	6
	Ydem N°13 idem	3	8
Maza	Ydem N°14 idem	4	7
Camderos	Ydem N°15 idem	3	5
Reyes	Credo idem	4	6
Salmos con orquesta sin partitura, en mal estado e incompletos			
Anónimo	Dixit Dominus N°1 Sin partitura	4	4
	Dixit Dóminus N°2 idem	5	10
	Seis papeles de instrumentos de un dixit		6
	Dominus		
	Beatus vir Sin partitura	3	6
Campderros	Nisi Dominas idem	4	10
Tapia	Laudate Dominum omnes jentes idem	5	8
Ripa	Lauda Jerusalem idem	4	4
Ymnos incompletos y en mal estado			
Alcedo	Ave Maris Stella N°9 sin partitura. El acompañamiento del órgano está un punto bajo, lleva en la carátula el N°6	3	8
	Ymno de Pentecostes, sin partitura	3	7
	Ymno de San Pedro N°12 idem	3	6
	Ymno de Navidad idem	3	
Ripa	Magnificat N°1 sin partitura	3	4
Anónimo	Yd. N°2 id.	3	6
Maza	Salve idem	4	6
Música fúnebre			
Españoleto	Vijilia N°1 sin partitura	4	8

Aguilar	Vijilia N°2 idem	7	10
Semana Santa			
Alcedo	Gloria laus con orquesta y partitura		
	Pasion del Domingo idem idem		
	Pasion del Viernes idem idem		
	Christus factus idem idem		
	Miserere idem idem		
Anónimo	Pasion del Domingo sin partitura		
	Pasion del Viernes idem		
Farinetti	Christus factus idem		
Donicetti	Miserere con partes separadas. Dos ejemplares		
Villansicos en castellano			
Arquimbao	Gloria a Dios sin partitura, le faltan las trompas	5	9
Ripa	Cruel tempestad N°2 sin partitura	7	7
Anónimo	¡Ah de la gloria! N°3 idem	4	6
Aguilar	¡Que fervor! N°4 idem, le falta una Trompa	4	7
Alcedo	Grandes obras N°6 idem le falta una trompa	4	7
Filomeno	Este es el Maná N°8	3	3
Alcedo	Volad amores N°9	4	
	Música para canto y órgano, o sean cuatro cuadernitos que contienen: un Jesu Bone Pastor, un Confirma hoc Deus i dos Tedeums en ingles, Cuatro cuadernos para orquesta solo		
	Veinte y nueve cuadernos de Sinfonias de varios autores		
Música que obcequió a esta Yglesia catedral el Señor Don Tulio Eduardo Hempel			
Laebmann	Una misa a tres voces	3	
Welzel	Una colección de cantadas al Santísimo i a la Virjen		
Hempel	Misa a duo, en mal estado	2	

Credo al unísono
 Himno de S. Pedro y Santiago
 Gradual de Corpus, sin partitura
 Gradual para la Purísima sin partitura
 Gradual para la epifanía sin partitura
 Anjelus

Lambillote Acompañamiento de orquesta al Anjelus de 16
 Lambillote, 16 papeles sin partituras

Música en papeles viejos traída de Roma por si podía aprovecharse algo

Sabegtti Una misa sola, partitura sin pasta
 Larramendi Una misa id id a cuatro voces sin partitura 4
 Palestrina Una adoracion de la Santa Cruz sin partitura
 Garcia Otras tres misas de Garcia
 Cuatro cuadernos que contienen misas
fúnebres a voces solas, música antigua

Santiago

Moisés Lara

Maestro de Capilla

Doc. 33. Ynventario de los vienes que están inmediatamente a cargo del Maestro de Capilla. 1895¹³⁴⁵.

		Música nueva y antigua			
	Autores		Misas	Partituras	Voces
Partida	Staffolini	Nº1	Una misa a tres voces con dos	2	6
1º			partituras empdas. Completos, i con seis papeles para cantores		
	“”	“”2	Todas estas misas tienen dos		
		3	partituras empastadas,		
		4	completas i con seis papeles		
		5	cada una para los músicos		
		6	cantores.		
		7			
		8			
		9			
		10			
		11	Picola misa a tres voces sin gloria ni credo		
[Folio	Staffolini	12	Picola misa a tres voces sin	2	4
144]			gloria ni credo		
		13	Picola misa a dos voces sin gloria ni credo. Estas tres misas se encuentran en un solo cuaderno empastado con doble partitura. La Nº11 tiene 6 papeles para voces, i las 12 y 13 con 4 papeles para cada una para cantores.	2	4

Graduales i Ofertorios

¹³⁴⁵ ACSC. Inventario de los bienes de la Catedral de Santiago de Chile. Capítulo 3º. Inventario de los bienes que están inmediatamente a cargo del Maestro de Capilla. Fs. 143-174.

Part. 2 ^a	“”	Gradual i Ofertorio para el dia de Todos los Santos; dos partituras empastadas i 6 papeles.	2	6
	“”	Yd. Para la Natividad de Ntro. Señor Jesucristo para la 1 ^a 3 ^a misa, dos partituras, empastadas i 6 papeles para los cantores.	2	6
	“”	Yd. Para el dia de la Asencion del Señor, con dos partituras empastadas i 6 papeles para los cantores	2	6
	“”	Gradual i Ofertorio como el anterior para el dia de la resurreccion del Señor con la secuencia, 2 partituras empastadas i 6 papeles.	2	6
[Folio 145]	Staffolini	Gradual i Ofertorio para el dia de la Sma. Trinidad. Este con el de la preciosa Sangre están juntos en dos cuadernos empastados		
		Gradual i Ofertorio para la Pascua de Pentecostes, con la secuencia, dos partituras empastadas i seis papeles.	2	6
		Gradual i Ofertorio para el dia de la Preciosa Sangre, dos partituras empastadas i seis papeles	2	6
		Gradual y Ofertorio para el día de Nuestra Sr.a de los	2	6

		Dolores, con Secuencia, dos partituras empastadas y seis papeles		
		Gradual y ofertorio para el día de la Ynmaculada	2	
		Concepcion, tres con música diferente, dos partituras y seis papeles en cada gradual; las dos partituras empastadas		
		Gradual y Ofertorio para el día de la Anunciacion de la Sma. Virjen: dos partituras empastadas y seis papeles.	2	6
Folio	Staffolini	Gradual y Ofertorio para el día de Ntra. Señora de las Nieves, con dos partituras empastadas y cuatro papeles.	2	4
146		Gradual y Ofertorio para el día de San Juan Bautista. Este con los de los Apóstoles Santiafo, San Pedro y San Pablo están en un mismo cuaderno.	2	4
		Gradual y Ofertorio para el día de Córpus, con la <u>Secuencia</u> , dos partituras empastadas y seis papeles.	2	6
		Gradual y Ofertorio para el día de la Natividad de Ntra. Señora, dos partituras empastadas y seis papeles.	2	6
		Gradual i Ofertorio para el día de la Asuncion de Ntra.	2	6

			Señora; dos partituras empastadas y seis papeles.		
			Gradual i Ofertorio para el dia de San Pedro, dos partituras y seis papeles	2	6
			Gradual y Ofertorio para la Epifania, dos partituras empastadas y seis papeles	2	6
Folio 147			<u>Motetes al Santisimo</u>		
	Part. 3 ^a	Staffolini	Cuatro motetes a voces solas para la procesion[sic] de Córpus y su Octava; dos partituras empastadas y seis papeles para los cantores	2	6
		“	Dos partituras empastadas, con quince motetes al santísimo con acompañamiento de órgano. Tres de estos son a dos voces y tienen cuatro papeles. Los otros doces [sic] son a tres voces y tienen seis papeles donde están todos los motetes	2	10
		”	Dos partituras empastadas que contienen quince motetes a la Sma. Virje. Doce de estos son a tres voces y tienen seis papeles donde están todos y los otros tres son a dos voces y tienen cuatro papeles. Todos con acompañamiento de órgano.	2	10

		<u>Te Deums.</u>		
	“	Te Deums N°1 a tres voces, con dos partituras empastadas y seis papeles	2	6
Folio 148	Staffolini	Yd. N°2, a dos voces con dos partituras empastadas y cuatro papeles.	2	4
		<u>Responsorios</u>		
	“	Dos responsorios para la noche de Navidad a tres voces en dos partituras empastadas y seis papeles para los cantores.	2	6
		Uno id. para la toma de posicion [sic] del Precidente [sic] de la República, a tres voces en dos partituras empastadas y seis papeles.	2	6
		<u>Himnos</u>		
	“	Himnos para las vísperas de San Pedro a dos voces en dos partituras empastadas y cuatro papeles para cantores	2	4
		Ymno para las vísperas del Apostol Santiago a dos voces: dos partituras empastadas i cuatro papeles	2	4
		Ymno para las vísperas de la Ynmaculada Concepcion a dos voces en dos partituras empastadas i cuatro papeles	4	4
		<u>Dómines</u>		
Folio 149	Staffolini	Tres dómines a tres voces en dos partituras empastadas y	2	6

seis papeles.

Salves rejinas

“ Dos partituras empastadas con 2 10
cuatro salves: dos a tres voces
y seis papeles y las otras dos a
dos voces y cuatro papeles

Letanias de la S^{ma} Virgen

“ Dos partituras empastadas con 2 10
treinta letanías, de estas seis
son a dos voces y tienen
cuatro papeles i las otras
veinticuatro son a tres voces i
tienen seis papeles donde
están las voces de todas.

Música fúnebre

“ Un invitatorio de difuntos a 2 6
tres voces en dos partituras
empastadas y seis papeles
para los cantores

“ Una misa de difuntos bajo el 2 6
número uno a tres voces; dos
partituras empastadas y seis
papeles para cantores

“ Otra id N° 2 a tres voces con 2 6
dos partituras empastadas y
con seis papeles para voces

Folio
150

Staffolini Cuatro responsos de difuntos, 2 6
conforme al Pontifical de
Obispos para las exequias de
los Prelados a tres voces dos
partituras empastadas y seis
voces

		<u>Alma Redentoris</u>		
	“	Dos Alma Redentoris a tres voces: dos partituras empastadas a dos y seis voces.	2	6
		<u>Pange lingua y Sacris</u>		
		Dos partituras empastadas con el himno Pangelingua y sacris solemnibus: seis papeles	2	6
Part. 4 ^a	“	Dos introitos, uno para la primera y otro para la tercera misa de Navidad un dos partituras a tres voces y seis papeles. Las partituras están empastadas	2	6
	“	Yntroitos para los tres días de Pascua de resurreccion en dos partituras empastadas a tres voces y por todos diez i ocho papeles	2	18
		Tres id. para la pascua de Pentecostés, dos partituras empastadas y diez i ocho papeles por todos	2	18
Folio 151	“	Un Yntroito para la Asencion del señor, dos partituras empastadas a tres voces y seis papeles	2	6
	“	Dos partituras empastadas que contienen Yntroitos para el día de Córpus Domínica infra octava; con gradual para este dia a tres voces, con sus papeles correspondientes	2	

	“	Dos partituras empastadas con introito para la festividad de San Pedro y San Pablo y del Apostol Santiago, a tres voces y con seis papeles	2	6
	“	Dos partituras empastadas con introito para la Ynmaculada Concepcion, Natividad y Asuncion d ela Santísima Virjen a tres voces y con diez i ocho papeles	2	18
Part. 5 ^a	“	<u>Pacion</u> Dos paciones para el domingo de Ramos una i la otra para el Viernes Santo: una partitura empastada son a tres voces solas, con doce para canto por todos	1	12
		<u>Gloria laus</u> Una partitura empastada con un gloria laus a tres voces solas y con doce papeles	1	12
		<u>Lamentaciones</u> Lamentaciones para el Miercoles Santo a tres voces dos partituras empastadas y veintisiete papeles	2	27
		Christus factus y miserere a tres voces para el Miercoles Santo una partitura empastada y once papeles	1	11
		Antífona de labatorio, dos partituras empastadas y once	2	11

		papeles		
		Lamentaciones para el jueves Santo; dos partituras empastadas y veinte y siete papeles para cantores	2	27
		Cristus factus y miserere para el Jueves Santo a tres voces: una partitura empastada y once papeles	1	11
		Lamentaciones para el Viernes Santo, dos partituras empastadas y nueve papeles. Es a tres voces	2	9
		Cristus factus para el Viernes Santo, a tres voces, una partitura empastada y nueve papeles	1	9
<u>Música de Battaglia para la Semana Santa</u>				
	Part. 6 ^a	Battaglia	Gloria laus para el Domingo de Ramos; una partitura sin pasta y seis voces	1 6
			Lamentaciones, Christus factus y miserere a tres voces para el Miércoles santo, una partitura sin pasta y seis papeles de voces para los cantores	1 6
Folio 153		Battaglia	Yd. Id. para el Jueves Santo, con mas de un Domine tu mihi labas pedis: una partitura (empastada) a tres voces con seis papeles para los cantores. La partitura es sin pasta.	1 6

	“	Adoracion de la cruz para el Viernes santo, una partitura sin pasta, a tres voces y con seis papeles para los cantores	1	6
		Lamentaciones para el Viernes Santo Christus factus y Miserere a tres voces una partitura sin pasta y seis papeles	1	6
Toda esta música de Battaglia es a voces sola, es decir, sin acompañamiento de órgano				
		Una partitura sin pasta que contiene Gloria la[u]s y Miserere por Clementi, mandado sacar por el actual Maestro de Capilla, son cincuenta pajinas escritas a tres voces	1	
		<u>Alcedo</u> Música de varios autores		
Folio 154 Part. 7ª	Alcedo	Un cuaderno empastado con cuatro motetes para Córpus, a voces solas con tres papeles	1	3
	“	Otro id. con una secuencia para el día de Pascua de Resurreccion, a cuatro voces, con ocho papeles para cantores	1	8
	Clementi	Dos partituras empastadas con Gradual y Ofertorio para Corpus Cristi, con sus papeles para cantores a tres voces.	2	6
	“	Dos partituras con graduales y	2	20

ofertorios para la fiesta de la Ynmaculada Concepcion, Asuncion de la Sma. Virjen, de la Sma. Trinidad y de los Apostoles San Pedro y San Pablo. Están empastadas a varias voces y con cinco papeles para cantores cada uno

“ Dos partituras con graduales y 2 31
 ofertorios para la primera y tercera misa de la Natividad del Señor. A una de estas partituras le falta el de la tercera misa son a cuatro voces. Para la Resurreccion y Asencion del Señor y para el dia del Apostol Santiago y estos a tres y a cuatro voces. Las partituras empastadas y con treinta y un papeles para cantores

Folio
 155
 Part. 8ª

Misas

Battaglia Un cuaderno con treinta y tres 1
 hojas hábiles con una misa completa a tres voces sin papeles para cantores una partitura

Novello Una partitura empastada con 2 6
 una misa a tres voces con seis papeles para canto y otra

		partitura sin pasta para dirigir escrita por el actual Maestro de Capilla		
	Y. Votzel	Dos partituras empastadas que contienen las misas N° 2, 3 y 4 a tres voces con once papeles impresos voces para los cantores	2	11
	Yd.	Otras dos partituras empastadas con las mismas misas anteriores N ^{os} 2 y 3	2	
	García	Dos partituras empastadas con tres misas a dos y mas voces N° 1, 3 y 4 y con quince papeles para todos	2	15
	Yd.	Dos partituras empastadas una misa N°5 a duo y coro con tres papeles	2	3
	Yd.	Dos partituras sin pastas con una picola misa bajo el N° 1 a cuatro voces i con cuatro papeles	2	4
Folio 156	García	N°2 dos partituras sin pasta las dos a cuatro voces y con cinco papeles	2	5
	Yd.	Otra N°3 a cuatro voces, con dos partituras sin pasta y con seis papeles		
	Yd.	Otra partitura sin pasta con una misa a cuatro voces y seis papeles	1	6
	Batman	Dos partituras empastadas con una misa completa a dos	2	6

		voces y con seis papeles N°1		
	Yd.	Dos id. empastadas con otra misa N°2, a dos voces i con seis papeles	2	6
	Sanglia	Dos partituras empastadas con dos misas a Sn. Antonio de Padua, a dos voces, completas y con ocho papeles	2	8
	Diezh	Dos partituras empastadas con una misa a dos voces completa y con cinco papeles	2	5
	Bordisse	Dos partituras empastadas, con una misa a dos voces sin papeles	2	
	Casciolini	Una partitura empastada con una misa a cuatro voces completa y con cuatro papeles	1	4
Folio 157	Yanssen	Una partitura sin pasta con una misa completa a cuatro voces y cuatro papeles	1	4
	Mozart	Misa N°1, una partitura sin pasta completa y con siete papeles, a cuatro voces	1	7
	Yd.	N°2 a cuatro voces, completa, una partitura sin pasta para el organista y otra de voces solas para dirigir, con seis papeles	2	6
	Yd.	N°4 Dos partituras impresas, sin pasta, misa completa a cuatro voces y con seis papeles	2	6
	Yd.	N°5 Una partitura sin pasta, misa a cuatro voces completa	1	“

		y seis papeles		
	Nieauchorons	Dos partituras sin pasta con misa a tres voces, completa y con cinco papeles	2	5
	Emundo Kuts Ehmen	Una partitura sin pasta con misa a tres voces completa y con tres papeles	1	3
	Lerè	Dos partituras empastadas con misa a tres voces completa y con tres papeles impresos	2	3
	Leibele	Dos partituras, una impresa sin pasta y otra manuscrita empastada con misa a dos voces, completa y cinco papeles	2	5
Folio 158	Danjaun	Una partitura manuscrita empastada, con misa a tres voces completa, y con seis papeles	1	6
	Eykens	Una partitura sin pasta con misa a tres voces completa y con seis papeles	1	6
	Filomeno	Una partitura para órgano y otra para dirigir sacada por el actual maestro de capilla, con un kirie y gloria a tres voces y con seis papeles	2	6
	Neuconam	Una partitura sin pasta, con misa completa a tres voces y con seis papeles	1	6
	Eykens	Una partitura empastada con misa a tres voces, completa Nº1 y dos y tres papeles	1	3

	Concon	Una partitura con misa a dos voces, encuadernada y con cinco papeles	1	5
	Yncógnito	Siete credos al unísono en papeles sueltos, todos los papeles son trece, sin órgano		13
	Molina	Credo a tres voces solas, una partitura i tres papeles Musica fúnebre	1	3
Folio 159 Part. 9ª	Casciolini	Una partitura con misa de Requien a tres voces empastada: completa, sin papeles	1	“
	Neukom	Dos partituras empastadas y otra sin pasta para dirijir con misa de requien a una voz y coro con nueve papeles	2	9
	Mosardt	Una partitura empastada con misa completa de requien a cuatro voces con cuatro papeles	2	4
	Carles Kemde	Una partitura para órgano con misa de requien (a cuatro voces, con cuatro papeles) Tiene nueve pájinas esta partitura y hai siete papeles para voces sin pasta	1	7
	Tulio Hempel	Una partitura con nueve pájinas útiles que contiene invitatorio de difuntos y con lecciones y con diez i siete papeles	1	17
	Dègla	Una partitura que contiene	1	5

		invitatorio a tres voces con treinta y dos páginas útiles, con cinco papeles y con parte de orque[s]ta en la misma partitura		
	Yd.	Otra partitura empastada con veintidos páginas útiles igual a la anterior. Esta tiene tres papeles mandados sacar por el actual Maestro de C. comprando también el papel	1	3
Folio 160	Tulio Hempel	Dos partituras empastadas que contienen tres lecciones [de] difuntos con siete papeles	2	7
	Rassi	Responso de difuntos a tres voces; dos partituras empastadas, con seis papeles	2	6
	Campderros	Invitatorio y misa de difuntos a varias voces una partitura empastada y con cuatro papeles	1	4
	Yd.	Cinco responsos para exequias de los Prelados a saber: 1º Sub venite. 2º Qué Lasarum. 3º Dómine, en una partitura empastada con solo parte de órgano y con diez y nueve papeles de voces	1	19
		<u>Motetes e Himnos</u>		
Part. 10ª	Neucom	Himno a San Luis Gonzaga; una partitura sin pasta a cuatro voces sin papeles	1	“
	Yd.	Ave María Stella a tres voces,	2	“

		dos partituras sin pasta y seis papeles		
	Yd.	Partitura N°1 sin pasta y sin papeles, duplicadas con himno para la fiesta de la Asuncion, a cuatro voces	2	“
	Yd.	N°2 Dos partituras sin pasta con himnos para la fiesta de la Concepcion, sin papeles	2	“
Folio 161	Yd.	N°3 para el dia de la Presentacion de la Virjen a cuatro voces, dos partituras sin pasta y sin papeles	2	“
	Yd.	N°4 Una sola partitura con himno Ego Mater Pulclero a cuatro voces y sin papeles	1	“
	Yd.	N°5 Dos partituras con un Ave Maria a cuatro voces sin pasta y sin papeles	2	“
	R. Amadei	Una partitura empastada con siete cantadas, que se compraron en la Sta. Casa de Loreto, que son: Ave Maria a cuatro voces, antífona de la Traslacion a cuatro voces; Ave maria Stella a cuatro voces: Santus e mottete a tres voces: antofona del Corpus Domini a cuatro voces: antífona de la Madona a 4 voces y Ave Maria Stella a cuatro voces y sin papeles	1	
	Clementi	Ave María Stella una partitura	1	

		sin pasta y en mui mal estado, a dos voces		
	M. H. E.	Salve a tres voces y acompañamiento en una partitura sin pasta y sin papeles	1	
	Yardin	Vení Creator a tres voces, dos partituras sin pasta i sin papeles	2	
	Diurche	Magnificat a cuatro voces, una partitura sin papeles y sin pasta	1	
Folio 162	Querubini	Una partitura sin pasta que contiene himno Benedicta tu en mulies sin papeles	1	
	Dufort	Veni sante Spiritus a tres voces, una partitura sin pasta i son papeles	1	
	Duehs	Rejina Coeli, una partitura sin pasta i son papeles a tres voces	1	
	Clemanti	Un cuaderno que contiene las entonaciones de los himnos que se cantan en esta Catedral empastados con treinta y seis fojas útiles	1	
	Fardif	Osalutaris, Ave Maria a cuatro voces, Domine salbum a tres voces, O cuan suavis en dos partituras empastadas i sin papeles	2	
	Astorga	Stabat Mater, a cuatro voces, en una partitura empastada i	1	10

		con diez papeles para voces		
	Bordesi	Stabat Mater a dos voces, una partitura empastada i 2 papeles	1	2
	Madono	O amor, a tres voces, dos partituras sin pasta i tres papeles	2	3
	Caposi	Confitibor a cinco voces, una partitura sin pasta con una voz debiendo tener cinco, en mal estado i con siete papeles	1	7
	Caben	O Salutaris, a dos voces una partitura sin pasta i dos papeles	1	2
	Alcedo	Pange lingua a tres voces dos partituras en mui mal estado	2	
	Yncognito	Pange lingua a tres voces en dos partituras en mui mal estado	2	
Folio 163	Yncognito	Himno a las vísperas de San Pedro a tres voces en una partitura con tres papeles	1	3
	Yd.	Antífona dómine Jesu Christus a tres voces una partitura sin pasta i sin las voces, con seis papeles	1	6
	Lambillot	Stabat Mater, a tres voces i una partitura sin pasta y sin papeles	1	
	Yd.	Tota Pulcra una partitura sin pasta i en mal estado y sin las voces, a tres voces con cinco papeles	1	5

	Yd.	Dos cuadernos empastados con ocho cánticos a saber: Adorate, Ynternestbatum, O Salutaris, Pastoral, Letania y Tantumergo. A una de estas partituras le falta la última oja con unos pocos papeles incompletos	2	
	Yd.	Otra partitura igual en todo a incompleta anterior Cuaderno Nº2 empastado con diez canticos a saber. Adoremus Aleluya Rejina Celi O Coramones, Memorari, Qued Retribuam Quamdelecta, Tota Pulcra, Alma redemptoris y Endectus	1	
	Yd.	Nº3 Dos partituras empastadas con tres cantos: Lauda Sion Salve Réjina y adorate casi todas a cuatro voces	1	
Folio 164	Diesch	Ave Maria a tres voces, una partitura en mal estado cuatro papeles; sin pasta	1	4
	Lambillott	Tres partituras empastadas; contienen Santus Dominus [Montutem] y Tedeum papeles en mal estado	3	
	Alzedo	Dos villancicos para la Navidad de la casa de David y venid Pastorsillo a dos partituras con pastas y con		

		ocho papeles		
	Nava	Te Deuns a tres voces, una partitura empastada con ocho papeles	1	8
	Bordesa	Te deum a dos voces una partitura impastada con cuatro papeles	1	4
	Alcedo	Una partitura con Trisajio a tres voces: partitura empastada con tres papeles	1	3
	Maffey	Una partitura empastada con trisajio a dos i mas voces con cuatro papeles	1	4
	Pereira	Trisajio a tres voces una partitura empastada i 4 papeles	1	4
	Part. 11	Un cuaderno que contiene una recopilacion de himnos y antifonas que ha hecho el maestro de capilla tomados de vários papeles sueltos i en mui mal estado que existian conteniendo hasta ahora lo siguiente: Antifona Dominus Yesus Chistus para la fiesta del Dulce Nombre de Jesus; antifona en honor de N. S. J. C. y el himno del Apostol Santiago a dos voces y otro a tres partitura sin pasta	1	
Folio 165	Zapiola	Una antífona para el laboratorio de los pies a tres voces solas en partitura sin pasta y en mui	1	13

		mal estado, con trece papeles		
	Clementi	Gloria laus para el Domingo [de] Ramos una partitura sin pasta y tres papeles	1	3
	Yd.	Tres lamentaciones Chistus factus y Miserere para el Miercoles Santo partitura sin pasta y tres papeles	1	3
	Yd.	Lamentacione[s] para el jueves Santo i entre estos papeles existe un domine [tuncebi] labas pedis, una partitura sin pasta y tres papeles	1	3
	Yd.	Misa o adoracion de la Santa Cruz para el viernes Santo una partitura sin pasta y 3 papeles Nota. Toda esta música para semana santa es a voces solas y está copiada en papel de algodón y se encuentra en bastante mal estado	1	3
Folio 166		Música adquirida por el nuevo Maestro de Capilla Pro. Don Moises Lara sin fondos de la Yglesia Catedral y obcequiada a esta por el S. Lara. <u>Misas</u>		
	Madono	Una misa a tres voces, con dos partituras una impresa y otra con solo las voces y	2	6

		manuscrita para la direccion; ambas sin pasta sin santus ni aunus [agnus?] y con seis papeles		
	Battonaun	Una id. a dos voces, una partitura sin pasta y con dos papeles misa completa	1	2
	Yd. Id.	Otra id. a dos voces con una partitura sin pasta y dos papeles	1	2
	Schwartz	Otra a tres voces una partitura sin pasta y con dos papeles, no tiene credo	1	2
	Pantanilli	Un Credo a tres voces; una partitura manuscrita i sin pasta con 4 papeles	1	4
	Mozart	Un O salutaris a cuatro voces, sin organo, para Córpus; una partitura sin pasta con cinco papeles	1	5
	Dois	Ave Maria a tres voces, una partitura sin pasta i con cuatro papeles	1	4
Folio 167	Rossini	Fé, Esperanza y Caridad. La segunda con letra de Salve Réjina, a tres voces todas, una partitura sin pasta de cada una y con seis papeles la de la Salve	3	6
	Lambilloti	Un cuaderno sin pasta con los motetes siguientes: Súsipe Dómine a una voz, Ave Maria a cuatro voces, un Quare	1	

		frenucerunt gentes a varias voces y coro y un tantum ergo a tres voces sin papeles		
	Yd. Id.	Otro con lo siguiente: O Salutaris a dos voces, Memorare a tres, Quis ascendit, solo y coro de cuatro voces y panis Angelicus solo para tenor y un tantum ergo a dos voces; cuaderno sin pasta y sin papeles	1	
	Yd. Id.	Otro con lo siguiente. Jesu ducedo a una voz, recordare o virgo solo; Tota Pulcra a tres voces y coro; Tantum ergo a cuatro voces y laude Dóminum, a tres voces sin pasta y sin papeles	1	
	Yd. Id.	Otro id. sin pasta con lo siguiente: O Salutaris a cuatro voces, Jesu corona Virjinum a cuatro voces (sin papeles) Ave Maria solo y Tantum ergo a cuatro voces y sin papeles		
	Mozard	Ave Maria a tres voces una partitura sin pasta i son papeles	1	
	Desozzi	Ave Maria a tres voces, una partitura sin pasta i son papeles	1	
Folio 168	Bordesse	Una partitura con lo siguiente: Una Salve a tres voces con	1	4

	cuatro papeles		
Maffei	Otra a dos voces con cuatro papeles	1	4
Staffolini	Otra id. a tres voces con cuatro papeles	1	4
Mandanici	Salus a tres voces una partitura sin pasta con cuatro papeles	1	4
Madono	Tantum ergo a dos voces una partitura sin pasta y sin papeles	1	
Yd. Id.	Otro id. a tres voces una partitura sin pasta y sin papeles	1	
Goletti	Otro id. a dos voces, una partitura sin pasta y sin papeles	1	
Rossi	Otro id a tres voces, una partitura sin pasta y sin papeles	1	
Yd. Id.	Laudate pueri a tres voces una partitura sin pasta y sin papeles	1	
Aspa	Jesu Bone Pastor dos voces, una partitura sin pasta y sin papeles Una partitura o cuaderno empastado con lo siguiente:	1	
Pantanelli	Te Deum a dos voces	1	
Caposi	Venite filis a dos voces	1	
Depietro	O cuan suavis a dos voces	1	
Mariconi	Car Jesu Flagrans a tres voces	1	
Costamgna	O cor amavile a tres voces	1	

	Jimeno	O salutaris a tres voces i coro	1	
	Morono	Venite filii a tres voces		
Folio	Yncognito	Tantum ergo a dos voces	1	
169		Tres cuadernos con las voces primera, segunda y tercera de todos los motetes espresados, sin pastas	3	
		Otro cuaderno empastado igual al anterior con lo siguiente:		
	Lara M.	Himno a la Sma. Virjen a dos voces en castellano con 4 papeles	1	4
	Yd. Id.	Corramos corramos a dos voces y coro	1	
	Mandanichi	Salve a tres voces	1	
	Gambellot	Benedicta Maria, solo	1	
	Yd.	Lauda Sion a cuatro voces	1	
	Aldija	Mostrate ese Matrem a tres voces	1	
	Darchinibo	Tota pulcra a tres voces	1	
	Madono	Ave Maria a tres voces. Todavia no tienen papeles	1	

Doc. 34. Música comprada por Moisés Lara¹³⁴⁶

Música comprada por el maestro de capilla D. Moisés Lara con cien pesos dados por el V. Cabildo para este objeto.

Dos cuadernos empastados bajo el número 1 conteniendo ambos los mismos cantos siguientes:

Folio Mandanici Salve Rejina a tres voces ya anotada entre la obsequiada

171

G. Fasso Ave Maria para tenor i bajo

Saint D'ant Id. Id. A tres voces

M. C. Stabat Mater a cuatro voces

Coccia

G. Lemaire Ave Maria a una i cuatro voces

G. Id. id. a una voz

Lucantoni

G. Rossi Id. id. a id. id

T. Ritter Id. id. a dos voces

Folio J. Vincent Ave Maria a tres voces

175

C. Polloni Yd. Id. A una voz

Id. id. a tres voces

P. Yd. Id. a cuatro voces

Lichtenttel

Yd. Id Otra Yd. A cuatro voces

Lambillot Pater Noster a cuatro voces

Yd. Magnificat a id. id.

Folio Yd. Justus ut Palma a dos voces

172

Yd. Tantum Ergo et Genitori a cuatro voces

M^a O Salutaris a dos voces

Grandval Otro id id a id id

¹³⁴⁶ ACSC. Inventario de los bienes de la Catedral de Santiago de Chile. Capítulo 3°. Música comprada por el Maestro de Capilla D. Moisés Lara con cien pesos dados por el V. Cabildo para este objeto. fs. 174-178.

Dos cuadernos bajo el N°2 que ambos contienen los Cantos siguientes:

G. Cerruti	Tantum Ergo et Genitori a dos voces
L.	Yd. Id. Id. A id. Id. Anotada ya entre la musica obcequiada por
Tiraboschi	el Maestro de Capilla como incognito
Yd. id	Yd. Id. id. a tres i cuatro voces
A Boasio	Yd. Id. id. a tres voces
Madonno	Yd. Id. id. a tres i cuatro voces
Yd.	Yd. Id. id. a dos voces
Yd.	Tantum ergo et Geitori a tres voces
L.	Yd. Id. Id. A tres i cuatro voces
Timboschi	
Rossi	O Salutaris a dos voces
V. Goletti	Tota Pulcra a dos voces
P.	Magnificat a tres voces i solas
Fumagalli	
Madonno	Tantum Ergo et G. A tres i cuatro voces
Rossi	Yd. Id. Id. A dos voces anotado ya entre la musica obcequiada
Folio	Madonno
173	Tantum ergo et Genitores. a dos voces
	Yd.
	Jesu Corona Virjinum a tres voces

Un armoniums en buen estado colocado en la pieza del Maestro de Capilla para los ensayos de la Capilla de Música del que habla la partida del 22 de julio del presente año del L. de Dineros de la Yglesia páj. 13.

Un cuaderno empastado bajo el N°3 que contiene los cantos siguientes:

Rossini	La Fé Canto a tres voces
Yd.	La Esperanza con letra de salve a id
Yd.	La Caridad a cuatro voces
W. A.	Salve Rejina a tres voces
Lugen	
Peri	Salve id a una voz
L. D.	Ave Maria a cuatro voces
Besozzi	
F.	Yd. Id. A tres voces

	Manchetti	
	A. Fusani	Stabat Mater a cuatro voces
	Di Pietro	O Salutaris Hostia, a cuatro voces
	Yd. Yd.	Yd. Id. id. id. id. Id.
	R. Aspa	Jesu Bone Pastor, a dos voces
	Lambillote	Salutaris, a cuatro voces
Folio	Yd.	Jesu Corona Virginum, a cuatro voces
174		
	Yd.	Ave Maria, a una voz
	Yd.	Tantum ergo, a cuatro voces
	Zingarelli	Jesu Dulcedo Cordium, a una voz
	Lambillote	Recordare O Virgo Mater Dei, a una voz
	Yd.	Tota Pulchra, a tres voces
	Tertiani	Tantum Ergo, a solo i cuatro voces
	Lambillote	Laudate Dominum Omnes Gentes, a cuatro voces
	Yd.	Suscipe Domine, a una voz
	Yd.	Ave Maria, a cuatro voces
	Yd.	Para San Ygnacio, canto a solo i duo
	Yd.	Gran coro, a cinco voces
	Yd.	Tantum Ergo, a tres voces
	Yd.	O Salutaris, a dos voces
	Yd.	Memorari, a tres voces
	Yd.	Quis ascendet a solo i cuatro voces
	A Collin	Panis Angelicus, a una voz
	Mertiam	Tantum ergo, a dos voces

Un cuaderno empastado bajo el N°4 que contiene los siguientes cantos:

	A. G.	Cristi Sanguis, a tres voces
	Madono	
Folio	C. Coccia	Tantum ergo, a una voz i Coro
175		
	Madonno	Yd. Id. A dos voces
	G.	Yd. Id. Id. A id.
	Vincenzo	

Rossi	Yd. Id. A tres voces
Yd.	Laudate Pueri a tres voces
Barbieri	Dixit Dominus, a solo i Coros Salve de Lugan, a tres voces manuscrita

Nota. Todos estos cantos no tienen voces separadas.

Santiago, Diciembre 31 de 1896

Moisés Lara

Piezas de Música obsequiadas por el Yllmo i Rmo Sr. Arzobispo D. Mariano Casanova para el archivo de la Y. Catedral.

Felice	Un Te Deum a cuatro voces alternando con coro popular
Amendo	
L. Merluzzi	Otro id. a id id tambien alternado
Yd. Id	Otro id a dos id id id
G. Capocci	Otro id a tres id id
Yd.	Otro id a id id solo para las voces de la Capilla de Canto
Jaime	Una Salve Rejina a dos i mas voces, coros i solos
R.	Otra id id a tres voces, coros i solo
Barborell	
Folio	Estaffolini Una Salve regina a tres voces i solos

176

Todas estas piezas tienen una sola partitura i no tienen partes de voces

Música encargada por el Yllmo. Sr. D. Jorge Montes para el canto de los Sub-Chantres

Dos Graduales (estos son tres) [esto último escrito con lápiz grafito]

Dos Vespiales (Un Vespisal) [esto último escrito con lápiz grafito, diferente]

Dos Antifonarios

Dos Devitoriumes Chori

Todas éstas son nuevas i empastadas con buena pasta

Santº Diciembre 31 de 1897

Moisés Lara

José M. Espinoza

Agregaciones de la música adquirida en el presente año de 1898

Dos partituras empastadas con diez i siete misas cada una por el Maestro Estaffolini, desde el número 1 hasta el 17, con ocho partes de sus respectivas voces por separado, empastadas i todo en mui buen estado.

Folio

Una partitura sin pasta ni voces de un Te-Deum Laudamus obsequeada al Yllmo i Rmo Sr. Arzobispo por el Maestro Acevedo.

177

Santiago, 31 de Diciembre de 1898

Agregaciones hechas en el año de 1902

Dos partituras de un Te-Deum de Pantanelli con nueve voces todo manuscrito

Doc. 35. Respuesta del arzobispado al editor Pustet¹³⁴⁷

Pustet L. Federico Roma

Sant° 15 de Octubre de 1902. Muy Señor mio, El Señor Vicario General presbítero don Miguel Claro me encarga decirle que ha recibido su carta fecha 22 de agosto en que Ud. acusa recibo de un cheque por 99 fr. 60 ctm., y manifiesta la sorpresa con que ha visto publicado en Tournay el propio de la Arquidiócesis a pesar de habersele prometido á Ud. que haría dicha publicación.

Igual sorpresa ha experimentado el Sr. Vicario, el cual esperaba que el asunto tomase otro giro. El propio se remitió á pedido de la S. C. de R. para su revisión y aprobación y se tuvo cuidado de advertir al agente que una vez aprobado fuese puesto en manos de Ud. para que lo publicase. También se dió conocimiento de todo esto al pbr. Don

¹³⁴⁷ AHAS. FG. Correspondencia del Secretario 1897-1924. Vol. 14. f. 198. 15 de Octubre de 1902.

Francisco de B. Gandarillas, director de la Sociedad Bibliográfica para que avisara á Ud. lo que pensaba el Señor Claro.

Añade el mismo Señor Vicario que se le avisó que á Ud le habían contestado en la Secretaría de la S. C. de R. que el envío hecho de Chile se había extraviado y que lo renovara; pero él no quiso hacerlo hasta no tener notificación oficial del extravío; En lugar del aviso se impuso con sorpresa de la impresión hecha por la casa de S. Juan Evangelista, con la cual no tenía relación alguna. Ud. notará que la impresión no ha sido aprobada por esta curia; y esto le manifestará que de nuestra parte nada ha habido que pueda interpretarse como señal de que estamos descontentos con Ud. cuyos servicios nos tienen plenamente satisfechos. Recuerda también el Señor Claro que cuando él era Maestro de Ceremonias le envió á Ud. para su publicación, un propio anotado de su puño en conformidad con los deseos de Rmo. Señor Arzobispo; y le fué devuelto por medio del Cónsul de Chile en Roma. Después renovó el envío cuando era Secretario y nunca supo que suerte corrió la nueva remesa. Esto es todo lo ocurrido respecto del propio de la Arquidiócesis. Si á Ud. le conviene hacer la impresión del mencionado propio, podría Ud. imprimirlo y enviarnosla para que el Prelado expida decreto de aprobación. Queda de Ud. afmo. C. Carlos Silva C. Secrio.

Doc. 36. Fundación de la Escuela Superior de Música Sacra de Pedro Valencia Courbis¹³⁴⁸

Escuela Superior de Música Sacra. Bajo este modesto título, y con la aprobación de la Universidad Católica, ha abierto un nuevo Conservatorio de música, el Pbro. D. Pedro Valencia Courbis.

En esta Escuela se cursarán el solfeo, el canto, el piano, el órgano, el violín, etc. y se terminará con la armonía, contrapuntos y composición. La música sagrada tendrá parte especialísima.

Los cursos comenzaron el día quince con bastante concurrencia. Tiene la dirección de la sección de mujeres la antigua educacionista, señora Enriqueta Courbis de Valencia,

¹³⁴⁸ RC. XXI/473. p. 633. 16 de Abril de 1921.

exdirectora de la Escuela Normal de La Serena y de Santa Teresa de Santiago; y de la de hombres el propio señor Valencia.

El cuerpo de profesores es de lo más distinguido y el honorario, que por ahora se cobra, sumamente módico.

Prenda segura de éxito es la personalidad del señor Valencia, que se ha dedicado desde niño al arte musical, y que ha permanecido perfeccionando sus conocimientos varios años en los principales centros musicales de Europa y Estados Unidos.

Con este nuevo progreso la Universidad Católica tiene ya abierto el camino para establecer la Facultad de Bellas Artes, para que tenga a su cargo el cultivo de la música, la pintura, la escultura, la declamación y las bellas letras.

A esta facultad corresponderá la fundación de una Academia de bellas letras y declamación, a semejanza del Ateneo de la Universidad e Estado, que saque del injusto olvido en que se mantiene a los literatos católicos, y que forme soldados aguerridos para la prensa, la tribuna y el parlamento.

Doc. 37. Proyecto de Reforma de la Música y el Canto en la Iglesia Catedral (1924)¹³⁴⁹.

[...] Que este servicio es deficiente y rutinario, no necesita demostrarse, porque los hechos lo comprueban. ¿Como mejorar entonces este importante servicio sin mayores gastos? Tienen a su cargo la ejecución de las misas en el coro alto cinco cantores que ganan \$611 al mes. Son cantores de voces mediocres. No se encuentran entre este personal voces de mejor calidad, porque son pocos los que se dedican al canto religioso entre los hombres. Los seises ganan \$360 mensuales, es decir, un peso al día. Estos son doce niños y sus obligaciones principales se reducen a acolitar las misas y a cantar diariamente la misa mayor. Como deben permanecer toda la mañana en la Catedral, no pueden cumplir con la obligación escolar, de tal modo que sacrifican su porvenir a un

¹³⁴⁹ ACSC. LAc. Vol. 18. 1920-1953. fs. 78-80. 2 de Enero de 1924.

bajo precio. Se observa una desproporción notable entre el trabajo de los niños y la renta que ganan, por lo cual es conveniente y oportuno aumentar el sueldo y el número de estos cantores. Nunca podrá tener la Catedral un grupo de niños cantores seleccionados y estabilizados en sus puestos, con la renta de treinta pesos mensuales que ahora se les paga. Para hacer resaltar la desproporción entre uno y otro grupo de cantores, supongamos que no hubiera seises en la Catedral. Para cumplir entonces, con la obligación canónica de la misa solemne diaria, había que ocupar a los cinco cantores grandes, los cuales si por dos días a la semana ganan \$611 al mes, en los siete días de la semana ganarían tres y media veces más, es decir, \$2.138 mensuales. En cambio, haciendo con los seises este mismo servicio, se obtiene con la modesta suma de \$360 al mes. Luego esta enorme economía entre \$2.138 y \$360 la costean los niños.

Creo que el canto en la Iglesia Catedral debe distinguirse por las voces de niños. Son éstos los llamados con preferencia a entonar el sagrado texto, porque los niños tienen la especialidad de cantar con los labios y el corazón, es decir, con verdadera piedad y ternura religiosas. Así lo observamos en el canto de la última misa de Pascua. Fue este magnífico y sobresaliente, porque tomaron parte principal los seises con excelente preparación. Los coros del Credo y del Prefacio fueron irreprochables y de gran efecto.

A base de estas ligeras observaciones, que no necesito desarrollar más extensamente ante la ilustrada consideración de los señores Canónigos, opino que debe duplicarse la renta de los seises, y aumentar su número por lo menos a quince plazas. Los cinco cantores del coro alto podrían suprimirse, y solamente contratar sus servicios en la Semana Santa y demás fiestas extraordinarias mientras no se cuente con un coro de niños bien preparado para todos los oficios religiosos.

Sería este el momento de realizar la reforma del servicio de música y canto en la Iglesia Catedral a que me refiero en el proyecto que precede, porque contamos ahora con un excelente M. de Capilla, activo, joven y competente, que podría fácilmente ejecutar la inmediata realización de estas ideas, y mejorar en esta forma el mencionado servicio que adolece de tantos defectos con evidente perjuicio de la solemnidad del culto en la Iglesia Catedral.

Doc. 38. Reglamento de Seises de la Catedral de Santiago (1933)¹³⁵⁰

1º El Maestro de Capilla de la Iglesia Catedral es el jefe inmediato del Sochantre, y el Sacristán mayor del Inspector de los Seises.

2º El sochantre vigilará el cumplimiento de las obligaciones que corresponden a los Seises, y dará testimonio de la idoneidad con que desempeñen sus puestos.

3º Para obtener el nombramiento de Seises se requiere que los interesados queden sometidos a todo lo dispuesto en las Consuetas de la Iglesia Metropolitana, y que estén matriculados como alumnos de la Escuela del Cabildo, debiendo seguir en este establecimiento los cursos de estudios primarios (Regl. C. M. 83).

4º El Inspector llegará diariamente a la Catedral a las 8 ¹/₂ para pasar lista de asistencia á los Seises reunidos en la sala del refectorio donde presidirá el desayuno después de rezar con ellos una Salve á la Virgen del Carmen y una jaculatoria al Santo Angel de la Guarda.

5º Los seises están obligados á servir en todos los oficios solemnes y privados de la Catedral, y á acolitar las misas de los Señores Canónigos y de los Presbíteros (Consuetas 404).

6º Habrá dos seises de turno para acolitar las misas que se oficien temprano y hacer el aseo de la sala, y estos llegarán á la Catedral á las 7³/₄. Estos turnos semanales los fijará el Inspector los Sábados por la mañana y empezarán á cumplirse desde el día siguiente.

7º Vigilará el Inspector la higiene y el aseo personal con que los Seises deben presentarse á los divinos oficios y asimismo, el buen estado de las sotanas y roquetes que vistan.

8º Corresponde al Inspector el deber de enseñar á los Seises el aprendizaje de ayudar misa, y que practiquen por orden de turno este oficio en la Iglesia Catedral.

¹³⁵⁰ ACSC. LAc. Vol. 18. 1920-1953. fs. 592-596. 30 de Diciembre de 1933.

9° El Sochantre exigirá que los Seises usen el Canto Gregoriano en la misa y demás oficios litúrgicos y que observen el orden, compostura y reverencia en el Coro, alrededor del facistol, en dos filas, sin que jamás les sea permitido cantar en el departamento del órgano menor ni aun la Salve de los Sábados. Deben concurrir al órgano mayor en el Coro alto para el canto figurado, solamente cuando sean llamados por el Maestro de Capilla (Consuetas, 377. Regl. C. M. art. 2).

10° Procurará el Inspector que los seises asistan á la Escuela del Cabildo á la última clase de la mañana siempre que no tengan trabajo en la catedral después de las diez y media. Por medio del Director de este establecimiento comprobará esta obligación.

11° Al Inspector corresponde la más severa vigilancia sobre los Seises en el cumplimiento de los deberes religiosos y de su vida prácticamente piadosa y moral. (Consuetas 405 inc.-4)

12° Debe el Inspector ilustrar con frecuencia á los Seises sobre las ceremonias eclesiásticas y preceptos litúrgicos que tienen relación con el correcto desempeño de sus cargos.

13° Las sotanas y colas se guardarán en la sala destinada a los Seises. Esta pieza debe tener dos llaves, que usarán el Sacristán Mayor y el Inspector.

14° Vigilará el Inspector que, de conformidad á los Estatutos de la Catedral, los Seises no asistan á cantar en ceremonias extrañas á esta Iglesia (Consuetas, 405)

15° No tendrán asistencia el sochantre ni los Seises exepo [sic] los que estén de turno, los días en que haya ordenaciones.

16° La vigilancia de los Seises encargados de recolectar la limosna en las misas dominicales de diez y media y doce, está a cargo del Sacristán Mayor.

17° Los atrasos de los Seises á los oficios religiosos de la catedral son multados por el Inspector en treinta centavos por cada vez, y las inasistencias totales, no justificadas, en sesenta centavos. La suma anual de estas multas se reparte entre los asistentes.

18° La contabilidad por la aplicación de las sanciones establecidas en el artículo anterior la lleva el Insoector, y su liquidación la hace efectiva al cancelarse en la Tesorería del Cabildo los sueldos á los Seises, previa la planilla con su visto bueno.

19° El canto llano en el Coro bajo está á cargo del Sochantre. Cuidará de la limpieza y conservación del órgano menor y sobre todo de que se mantenga con tapa el teclado (Consueta.397)

20° Recuerden los Seises de la Catedral que como niños cristianos y empleados del Santo Templo del Señor les corresponde de un modo especial observar siempre una conducta edificante, piadosa y moral, que dignifique los puestos y ejemplarice a los fieles.

21° Para estimularlos en el debido cumplimiento de sus obligaciones habrá dos premios de un mes de sueldo cada uno, que se concederán á los Seises más distinguidos en treinta de Junio y treinta y uno de Diciembre, designados en votación secreta entre los mismos compañeros de trabajo en una reunión presidida por el Maestro de Capilla.

22° El Sochantre tiene veinte días de feriado en los meses de verano antes de la Semana de Pasión, y de acuerdo con el Maestro de Capilla.

23° Los seises tienen derecho á quince días de feriado, distribuidos por el Inspector en grupos de cuatro, desde el 10 de Enero al 10 de Marzo.

24° Este Reglamento fue autorizado por el Venerable Cabildo Metropolitano en la Sesión del Sabado treinta de Diciembre de mil novecientos treinta y tres, y su aplicación está sometida, en todas sus partes á la Dignidad de Chantre de la Catedral.

25° La vigencia de este Reglamento empieza el 15 de Enero de 1934.

Doc. 39. Informe sobre obligación de inscribir a los miembros de la capilla como Empleados Particulares (1925)¹³⁵¹

[...] Evacuando el informe sobre obligaciones del V. Cabildo en lo que mira relación con las leyes sociales en actual vigencia me es grato expresar lo siguiente: (a) Reitero lo manifestado en mi informe anterior en el sentido de que todas las disposiciones que paso a detallar afectan a todos los empleados a sueldo del Cabildo, a excepción de los sacerdotes o eclesiásticos. (b) El decreto Ley de 8 de Abril de 1925, considera a todos los empleados del V. Cabildo como particulares y no como domésticos. (c) Es necesario hacer un breve contrato con cada uno de ellos, porque el no hacerlo, los tribunales aceptan únicamente lo que declare el empleado (art.4). Para esto pueden tenerse formularios impresos. (d) Fondo de Retiro. El V. Cabildo deberá inscribir a cada uno de sus empleados en este fondo, usando unos formularios que le proporcionarán las cajas de ahorros, y estas inscripciones deben anotarse además en la libreta individual. Esta disposición está vigente desde hace varios meses (art. 14 del Reglamento). (e) Imposiciones. Cada mes deberá el V. Cabildo depositar antes del día 5 un 5% del sueldo del empleado que debe rebajarlo de dicho sueldo y una suma igual que debe ser dada por el V. Cabildo. Para computar el monto del sueldo no hay obligación de agregar ninguna remuneración indirecta como ser habitación o alimentos. 2º Cuando se tome un empleado nuevo deberá depositarle la mitad de su primer sueldo; pero haciendo el depósito en dos mensualidades iguales, y cuando se le aumenta el sueldo se le deberá depositar íntegra la primera diferencia de sueldo. (f) Seguro de vida. Es obligatorio para todo empleado que haya cumplido 18 años y no pase de 50, y que tenga un sueldo de más de \$8.000 anuales. Esta obligación comienza a regir desde el 1º de Noviembre próximo, y para ello hay que elevar solicitud por medio de formulario que da el departamento de Previsión y adjuntar certificado del médico que se le indique. El minimum de este seguro es \$5.000, y las primas mensuales deben ser pagadas por el empleador por mensualidades anticipadas, debiendo descontarlas el empleado de su sueldo. estarán exentos los que sean declarados tales en el informe médico y lo que acrediten poseer una póliza de seguro no inferior a \$5.000; póliza que si no esta totalmente saldada deberá el empleado mantenerla vigente, comprometiéndose a eso con el empleador.

¹³⁵¹ ACSC. LAc. Vol. 18. 1920-1953. fs. 180-181. 9 de Octubre de 1925.