



Universidad de Chile
Facultad de Artes
Departamento de Musicología

El Órgano Flight & Son de la Catedral de Santiago de Chile

(o como reformular las alegorías del espacio en lo público y lo privado, desde aquello de la música que prohíbe y permite, a la vez, ser sacro y profano)

Tesis para optar al grado de
Magíster en Artes mención Musicología

José Manuel Izquierdo König

Profesor Guía: Víctor Manuel Rondón Sepúlveda

2011

A Marta Acuña MacLean,
una mujer maravillosa,

a los voluntarios en la Catedral de Santiago
Carlos Purcell, Mauricio Infante
y en memoria de Humberto Ordóñez

y a los directores del taller Goetze & Gwynn,
Martin Goetze, Edward Bennett y Dominic Gwynn.

Agradecimientos

Mi primer agradecimiento va a mi muy estimado director de tesis, amigo y maestro Víctor Rondón, con quien este trabajo se volvió tanto un placer como una aventura, abierta a constantes nuevas posibilidades, de escucha, conversación, colaboración, paseos, aprendizaje inevitable y buena comida, experiencia constante de la que, siento, he salido ganando cuantiosamente. También a aquellos profesores que confiaron en este proyecto.

A mi familia y amigo, sin duda, y en particular a mi abuelo Hernán a quien tanto debo en esta y otras materias, pero sobre todo en mi afición por escribir y entender la música también escribiendo. A la Cami, cuya entrada feliz en mi vida ha sido un cambio epistemológico tremendo que se refleja también en muchas de estas páginas, en particular en mis apreciaciones personales sobre el tema. A Pancho y Coke por permitirme siempre volver a ensoñarme en el sonido y la amistad. A grandes musicólogos que aportaron con profundidad aquí: Laura, Glin, Mauricio, Pilar y Eileen.

Aunque ya lo indico en la dedicatoria, un agradecimiento especial a los trabajadores del equipo de voluntarios senior de la Catedral, y a Hernán González y los trabajadores y cuidadores de la misma por su constante ayuda. También al taller Goetze & Gwynn y sus trabajadores (en particular a Martin Goetze y Margaret Hamilton), que le dieron el peso real a esta tesis. A la Christiane que ha sido siempre un apoyo en todo este trabajo organeril y una gran amiga.

A las voluntarias del archivo de la Catedral, en particular María Elena y Carmen, por toda su ayuda prestada desde hace varios años; y a los trabajadores del Archivo Arzobispal, por toda su ayuda y buena voluntad conmigo y nuestro equipo de trabajo en el Seminario. A Fernanda Vera por su ayuda constante. A la Biblioteca Patrimonial de la Recoleta Dominica. Al Cabildo de la Catedral de Santiago y a los padres Juan de la Cruz Suárez y Damián Acuña, deánes del templo mayor de nuestro país.

Índice

Introducción.....	1
Del surgimiento del tema y una breve descripción.....	5
Estado de la cuestión.....	16
1. Órganos y música de iglesia en Santiago durante la primera mitad del siglo XIX	
1.1. La Iglesia en Chile a comienzos del siglo XIX.....	24
1.2. Los órganos en Chile antes de 1850.....	34
1.3. La música en la Catedral antes de Henry Lanza.....	55
2. Entre el Teatro y la Iglesia: Condiciones para una reforma musical	
2.1. La llegada de la ópera a Chile.....	66
2.2. Henry Lanza: entre el escenario y el templo.....	75
2.3. La elección de Alzedo como Maestro de Capilla interino.....	88
3. El Gran Órgano Flight & Son de la Catedral de Santiago de Chile	
3.1. El porqué de un órgano.....	106
3.2. Presupuesto y Selección Final: Londres.....	117
3.3. Benjamin Flight y la organería en Inglaterra hacia 1850.....	132
3.4. Instalación del órgano Flight en Chile.....	141
4. Los sonidos de un Gran Órgano 1850 – 1860	
4.1. Un nuevo panorama para Alzedo.....	153
4.2. Una creación musical <i>sui generis</i>	170
4.3. El trabajo de adaptaciones musicales para el órgano.....	186
5. Colofón	
5.1. Howell y Alzedo, Órgano y Orquesta.....	197
5.2. El Órgano en los últimos 150 años.....	209
Someras Conclusiones.....	218
Respecto a las Fuentes.....	222
Bibliografía.....	224
Apéndices.....	239

Introducción

Lectori Benevolo:

Existen ocasiones en que la historia de un momento histórico podría ser contada desde un objeto, lugar o persona particular, como si de un centro gravitatorio se tratase. Objetos como el Palacio de Cristal de Londres, o el Caballo de Troya; personajes como Napoleón o Richard Strauss y lugares como Carcassone o el Cuzco parecen desenvolver, en sí mismos, suficientes problemas como para lograr por ellos adentrarse en aquello que contemporáneamente los rodea, transformándose -transformándolos- en ejes rotatorios de las problemáticas que, creemos, los entornan o derivan de ellos. La selección de tal eje puede o no ser arbitraria, y depender directamente de cómo se quiera contar aquella historia, siendo su único requisito ético el no forzar la situación para acomodarla a gusto propio. Aún así, sigue siendo un asunto más bien ético. A ratos, por esto, debemos alejarnos también de ese centro, casi hasta las fronteras de otro, para poder entrever hasta qué punto existe o no el mismo en su serie de circunstancias, y si las mismas le son ajenas, cercanas, o si esto es de alguna manera relevante a nuestra narración.

Tal es el caso del Gran Órgano de la Catedral de Santiago de Chile, fabricado por la casa Flight & Son de Londres, Inglaterra, en el año 1849. Este instrumento, quizás un poco más de madera y metal dentro de la historia de Chile -un país definido al sur y el norte por estos elementos-, tuvo el honor de llegar aquí por y en una serie de circunstancias que, de alguna manera, le son

ajenas, pero que convierten su instalación en un hecho fundamental para la historia de la música en Chile. Se trata de un momento crítico en la creación de la República, en que nacen con seriedad pública las discusiones respecto a la superación, encuentro, renovación y rechazo de y hacia la colonia y su herencia hispana. Esto se resuelve en diversos aspectos, como la educación pública, la universitaria, el lugar de los intelectuales y, en un aspecto no menor, el rol de la Iglesia en relación al Estado y viceversa. Es justamente a medio camino de los treinta años del régimen conservador que surgirá públicamente en Chile la idea de “qué país queremos”, en relación al pasado histórico, y el dónde y cómo queremos instalarlo. Será la problemática propia de la [im]posibilidad de una nación homogénea y su construcción territorial, cultural e institucional. En el ámbito de la música esto resolverá en caminos diversos que aún no han sido del todo esclarecidos: la aceptación de la ópera como espectáculo público por excelencia de la clase dirigente, la transformación de la música en los espacios urbanos a nivel oficial (con las bandas militares sobre las plazas y calles y la eliminación progresiva de la “fiesta” colonial), el gusto musical en el salón en relación con la tertulia, etc.¹ También, directamente, en la necesidad de una enseñanza musical por medio del Conservatorio, y en la renovación de la música religiosa oficial en todo Chile, pero en particular en su Catedral Metropolitana como ícono y ejemplo.

1 Prácticamente todos estos elementos tienen que ver con un nivel musical oficial o relacionado a la clase alta y las elites administrativas. No desconozco que existen situaciones similares y otras profundamente contrastantes en el campo y en la población urbana que no pertenece al nivel hegemónico de la población o aquellos grupos más visibles en el universo cultural chileno. Sin embargo, muchas de estas situaciones no guardan relación con aquello que acontece en esta tesis.

Sin embargo, todos estos aspectos se resolverán no como verdades absolutas ni, como pareciera obvio, en cambios radicales de la noche a la mañana. Muchos de ellos son intensiones que, más bien, reflejan las opiniones de aquellos que los gestan o rechazan. La compra del órgano Flight es, justamente, uno de aquellos gestos, y uno de los más potentes en cuanto a profundidad simbólica para los músicos de la capital. Su llegada marcará hasta cierto punto el fin de una larga “tradicción” musical arraigada en la colonia y también, un cambio importante en los vientos culturales de Chile, hacia una mirada más centrada en la Europa del norte que aquella del sur latino; reflejos en Alemania, Inglaterra y Francia.

La intención de esta tesis es, justamente, adentrarse en todos aquellos elementos que rodean al órgano Flight, pero sin desligarse de todo aquello que, también, le corresponde musical y organológicamente. Tanto como instrumento físico como objeto musical el órgano cumplió roles aquí y en Inglaterra que no pueden ser desconocidos. En la música que para él se compuso muchas de estas cuestiones se transforman en problemas intrínsecamente musicales y en su compra, construcción e instalación nuevos problemas estéticos ocurrieron, transformándolo en un algo que iba mucho más allá de ser sólo otro instrumento. En torno a él giran personas que serán muy relevantes para la música nacional, en particular José Bernardo Alzedo, y también personajes políticos y religiosos de la talla de Antonio Varas y Rafael Valentín Valdivieso. Mas, si aún este órgano simplemente fuera otro órgano para la Iglesia, su lugar como instrumento central en el más relevante de los

templos nacionales ya le otorgaría un lugar clave en la música del siglo XIX y en el sonido oficial de los últimos 160 años. Bajo él han caminado todos los presidentes a la hora de celebrar el dieciocho, y bajo él ha pasado todo aquel que ha podido conocer la Catedral de Santiago, que no debe ser un porcentaje menor de la población chilena.

Su instalación marcó un vuelco profundo en la música religiosa chilena que tendrá significativas implicancias para las generaciones posteriores, en particular a comienzos del siglo XX, y prácticamente todos los órganos que existen hoy en Chile son, de una manera u otra, herencia de aquella compra. Quizás fue desde un principio ésta la intención de quienes lo compraron... quizás no. Sin embargo, su rol en la música chilena, ya sea efectivo o simbólico, no puede ser desconocido hoy, cuando aún enmudece como un frío mueble sobre el coro de la Catedral de Santiago. Esta tesis es en primer y último lugar un esfuerzo por revivirlo.

Del surgimiento del tema y una breve descripción

En su centro germinal, el presente texto trata de un evento tan pedestre como es la compra, a mediados del siglo XIX, de un órgano por parte de una catedral. Sin embargo, aquel instrumento, que en otras partes quizás hubiese sido “un grandioso órgano más”, en Chile cayó con un peso que, siéndole ajeno, pareció adecuarse a los sentimientos de su propia época. Me veo en la obligación de comenzar este texto adelantando un proceso interno a sí mismo, y también una hipótesis: el órgano es un foco numinoso central en uno de los cambios estructurales más importantes en la historia de la música chilena.²

Es un cambio que puede verse en múltiples niveles y cruces, no todos perceptibles de la misma manera. Su peso cae, claramente, dentro de la Iglesia y en el corazón de su institucionalidad: la Catedral Metropolitana. Siendo Chile entonces lo que podríamos denominar una “República Católica”, el gesto de la compra de este instrumento por parte del principal templo nacional y, particularmente, del recién electo arzobispo Rafael Valentín Valdivieso, no pudo sino abrir las venas de aquellos que en la música vivían su profesión, más o menos, activamente.³

2 (a) El concepto de numinosidad fue acuñado por Rudolf Otto en su *Idea de lo Sacro* para referirse a aquello que, por su peso más allá de las capacidades de expresión verbal del ser humano, es experimentado como inexpresable, enorme: algo más allá de la posibilidad de quien lo describe por delimitarlo. Al igual que otros conceptos utilizados en esta fundamentación, guarda relación con quien describe, en respuesta a lo experimentado.

(b) Para el presente texto se usará una acepción propia de Chile que, aunque conflictiva, no puede ser desconsiderada desde un punto de vista teórico general y, particularmente, hermenéutico. La misma considera como territorio identitariamente “chileno”, para la época, aquel que va aproximadamente desde Copiapó hasta Concepción. Tanto el desierto, la frontera del sur (la Araucanía), la Patagonia y la zona de Valdivia y Chiloé escapan completamente a los márgenes culturales del Chile de entonces, con un gobierno centralizado en profunda discusión con sus propios márgenes, anteriormente señalados.

3 La idea de república católica proviene en este caso de la historiadora Sol Serrano, quien la

Hay en este peso que le otorgo a la llegada del gran órgano construido por la casa Flight & Son, y en la relación con sus actores, un nivel claramente simbólico que, aún sin entrar en fuentes, es un fenómeno que va más allá de la sincronía de eventos. Es el contexto, en cuanto factor humano y social, el que conlleva la importancia de la compra y su rol en la música y los músicos chilenos de su propio tiempo. Las reacciones, tanto en la *Revista Católica*, como en el *Semanario Musical* y otros periódicos no específicos -en cuanto temática- de la época, cercanos a la significancia histórica de la compra, nos presentan hoy una discusión tanto a nivel de Iglesia como de músicos en Chile, tanto en forma de elucubraciones éticas y teóricas como de asuntos netamente prácticos. Y es que no debe olvidarse, primeramente, que para el esquivo presupuesto de la Iglesia Católica -¡y de Chile entero!- la compra de tan gran instrumento fue una propuesta más que significativa como acto de voluntad, y que no podía pasar desapercibida en una sociedad que aún se encontraba profundamente ligada a la Iglesia misma, aún entonces, creo, la herencia española “más intensa sobre la sociedad hispano-americana”.⁴

¿Es posible establecer la llegada del órgano como un evento importante en los cambios estructurales de la institucionalidad y/o práctica musical en Chile?

define como aquella “donde el catolicismo era la religión del Estado con exclusión o restricción de otros cultos religiosos, [teniendo por tanto] sus días contados en un sistema político liberal con igualdad ante la ley.” (2008:19)

4 Donoso, 1946:174

En realidad, en esa respuesta no del todo condensada radica principalmente mi hipótesis. La revisión de diversos documentos, fue generando lentamente el convencimiento de que más había detrás de la compra del órgano que la compra misma. Los archivos de la Catedral de Santiago son especialmente claros, en su profusa colección de correspondencia, sobre la importancia que esta adquisición tuvo para la música en Santiago de Chile en el siglo XIX, y sus profundos cambios.

¿Puede ampliarse esta importancia a otros ámbitos de la música y la cultura en el Chile de la época?

Sólo cuando nos alejamos un poco más podemos ver el real panorama de la situación. Tres eventos musicales en extremo relevantes para la música chilena del siglo XIX (y de toda nuestra historia republicana) tuvieron lugar en un tiempo prácticamente simultáneo: la disolución de la Capilla Musical de la Catedral, la concepción del Teatro Municipal de Santiago y la creación del Conservatorio Nacional de Chile; todos ellos procesos consagrados alrededor de 1850.⁵

¿Puede encontrarse una relación real y convincente entre los tres ámbitos?

5 El órgano llega a Chile en 1849 y la capilla se disuelve al año siguiente; el Teatro Municipal es concebido y los terrenos donados en 1847 y comienza su construcción en 1853; la creación del Conservatorio Nacional se decreta en 1849.

Dejaré esta respuesta abierta, pero no sin antes señalar que ya por su carácter, como señalé poco antes, de sincronicidad con el órgano Flight nos lleva a pensar que son parte de un mismo evento contingente –en el sentido más inclusivo del término-.⁶ Quizás la pregunta más importante es si pueden relacionarse con el órgano en forma de causalidad, o es sólo una coincidencia de eventos con un valor significativo común, otorgado o real. Esta tesis, ahora en su sentido más amplio de *tesis*, es la búsqueda de una respuesta, en especificidad de aquella planteada a comienzos de este párrafo: la posibilidad, o no, de otorgarle al órgano de la Catedral de Santiago un rol, un significado y un posible peso histórico a mediados del siglo XIX en relación con la Iglesia Católica y la música en Chile, tanto separada como imbricadamente.

Para Kerala Snyder, “los órganos tienen historias que contar sobre el tiempo en que fueron construídos; historias que van más allá de la música que se tocó en ellos”.⁷ Esto, sin duda, tendría su más profunda raíz en que los órganos son instrumentos arraigados tanto espacial como temporalmente a un lugar de origen -como todo instrumento y, hasta cierto punto, todo mueble y objeto también- y, además, a su espacio de instalación y ejecución. Por ejemplo, como señala Snyder, “ya que los órganos de mayor tamaño son tan caros, la investigación de su financiamiento puede dar amplias luces de la

6 El concepto de sincronicidad de Carl Gustav Jung corresponde a la “ocurrencia simultánea de dos o más eventos conectados entre sí por su valor significativo [*meaningfull*] y no causal.” (*The Structure and Dynamic of the Psyche*:441, traducción propia) Por tanto, aquello que diferencia la sincronicidad de la mera sincronía es el valor que le da la persona que establece la relación. Si este valor puede ampliarse a otros niveles (sociales, comunitarios o incluso universales) depende del total de aquel grupo y su devenir histórico y/o psicológico.

7 Snyder, 2002:01. Traducción propia.

economía del tiempo en que fue construido”.⁸ En este sentido, el órgano muy bien puede ser un espejo de su propio tiempo *-a mirror of its time-*, de las condiciones sociales que lo vieron nacer y concluyentemente de los seres humanos, individuos tales, que se involucraron en que, finalmente, el órgano estuviese instalado en un espacio monumental.

En su forma más central, más simple, la compra del órgano de la Catedral puede entenderse como un gesto, por parte de las altas esferas de la Iglesia Católica chilena en pos de rectificar ciertas tendencias “erróneas” en la conducta y repertorio propio de la capilla de música de la Iglesia Metropolitana de Santiago. Los problemas centrales se pueden agrupar en dos aspectos: la relación que mantienen la mayoría de los músicos con el teatro y las funciones de música profana en diversos lugares de la capital; y el comportamiento irrespetuoso al que a veces conduce esto. La historia de la Iglesia en Chile, en el siglo XIX, puede verse como un creciente apego a lo privado derivado de una constante renuencia a lo público y, a la vez, una cada vez más independiente y menos influyente relación con el Estado de la nación. La música de la Iglesia Católica chilena, en el siglo XIX, puede entenderse por su parte como un choque, diálogo y postura cambiante hacia aquellos nuevos y viejos factores en la escena sonora del país, como son la ópera, la herencia colonial y la reestructuración conservadora de la liturgia en el universo republicano.

A partir de estos dos problemas se fue generando, lentamente, un

⁸ Ibid, p.6

tercero y quizás mucho más específico: el problema del repertorio y el estilo que debieran corresponder a la música católica en Chile. En relación a este último problema nacen, necesariamente, diversas propuestas con un código común: reforma.

¿Porqué un órgano inglés? ¿Cuáles son las faltas que se ven en el repertorio? ¿Cómo era percibida la capilla por parte de la sociedad de Santiago? ¿Existía una relación de la misma con la opinión del clero?

Las preguntas, al adentrarse en el tema, comienzan a superponerse e interrelacionarse, mostrando aquel intrincado inventario de persona[je]s de distinta índole que rodean al órgano Flight: maestros de capilla, instrumentistas, seises, sacerdotes, cantantes de ópera, personajes de sociedad, políticos, organeros y hombres públicos de Chile. El órgano, como mueble y máquina de gran complejidad y costo, y en su compra como evento político y cultural, es a ratos el centro de una discusión que, en su nivel más básico, afecta a diversos trabajadores de la música en Santiago de Chile. En su nivel más amplio, es a su vez –en cuanto acto- símbolo de una realidad mucho más amplia que sí mismo, que compromete la relación de la Iglesia con el Estado y la conciencia social cada vez más profunda de qué país quieren los chilenos, o al menos aquellos en la clase política dominante. El crecimiento exponencial de la prensa en Chile durante las mismas décadas llevó estos problemas a la discusión pública, en la cual el órgano –y la reforma que lo rodea- se

transformó en un eje esporádico pero de gran significación, a nivel de su efecto sobre la vida de diversas personas como en reflejo de su propio tiempo, y por tanto, de aquellos que también se encuentran más lejos de su área más próxima de influencia: la Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Chile.

La gran discusión que aparece en la cita que encabeza esta fundamentación, sobre el rol de la Iglesia frente al Teatro, de lo sacro frente a lo profano, es el eje de esta tesis. El gobierno de monseñor Valdivieso es el de una Iglesia que busca su rol en la naciente república, y el órgano es a esa Iglesia lo que el Teatro Municipal a Santiago, un espacio significativamente cubierto de “toda la sencillez y la solemnidad republicana”.⁹ Sin embargo, este eje es también una causa perdida, o lucha por supremacía en una guerra definida de antemano: veinte años después de la decisión de comprar un órgano, en 1866, el arzobispo visita por primera vez el Teatro Municipal, para oír la *Solemne Marcha Triunfal a Chile*, de Luis Moreau Gottschalk, espectáculo sinfónico “inmenso, grandioso, irresistible”, tan irresistible que, de alguna manera, selló para siempre la derrota de la Iglesia como centro de la vida musical oficial chilena.¹⁰ Entonces hablar de un órgano no es sólo hablar de un instrumento, pero tampoco es dejar de hablar de él.

En realidad, mi motivación por esta investigación nace de aquel órgano aún instalado en el coro de la Catedral de Santiago de Chile, sobreviviente de épocas pretéritas, dispuesto a contar su historia a quien

9 *El Ferrocarril*, 17/09/1857; cit. Pereira Salas, 1957:62

10 Pereira Salas, 1957:124

quiera sentarse un momento junto a él. Sin duda es una construcción magnífica, y no esconderé a través de este texto los sentimientos que tengo hacia él, generadores esenciales de todo aquello que “huela” a subjetividad sin freno científico. Sin embargo, lo hago en relación a un largo proceso personal, iniciado a fines del año 2006, cuando tomé contacto por primera vez con él y decidí involucrarme en su restauración, llevada a cabo por un grupo de jubilados voluntarios, “restauradores senior”, parte también esencial de este trabajo. Hemos construido una relación personal y casi me atrevería a decir que íntima con aquel órgano, y esta tesis no es sino la historia que él me ha contado a cada paso de la restauración, de ese regreso necesario a sus remotos orígenes y de la conflictiva situación social que le tocó vivir.

El año 2007 conocí a Martin Goetze, organero inglés que visitó el instrumento y luego me llevó a su taller al otro lado del mundo, tan cerca de donde nació el órgano Flight. Es a Martin, y a aquel viaje, a quienes debo el incentivo espontáneo de estudiar la historia de este órgano. Desde el caso inglés, el órgano de la Catedral de Santiago resulta ser un instrumento que funciona como bisagra estilística en una tradición que se remonta al siglo XVI y puede rastrearse hasta hoy, que es la de la organería inglesa. Fue el último órgano construido por Benjamin Flight, o al menos diseñado por él, y por tanto, el último órgano del último de los constructores de órganos clásicos ingleses, antes de la irrupción de las influencias alemanas y francesas en la isla, con la llegada de las Exposiciones Universales. Aunque menor en escala a su influencia en Chile, es también posible describir su lugar simbólico en una

lucha local del Reino Unido por las antiguas tradiciones de un oficio y el cambio en el sonido que se estaba produciendo en aquel momento en Inglaterra. Creo que las expectativas fueron, para nosotros, de sobra superadas: tanto desde Inglaterra como desde Chile el instrumento parece ocupar siempre un lugar de marcado interés y hasta relevancia en la historia que le rodea.

No quisiera dar la impresión de que se pueda concebir un objeto lejos de la historia, desvinculado de ella, afectado en su integridad física más allá del plano simbólico, cuestión que está, sin dudas, lejos de cualquier aspecto de la discusión historiográfica actual y es plenamente visible al ojo humano en un transcurso menor a una vida. Naturalmente, aquella situación de ahistoricidad es un imposible: el órgano no es un instrumento fijo inalterable; ha sufrido cambios constantes y ha tenido un devenir propio, siendo parte integral y efecto directo de aquello en que se contextualiza. No tengo intención de separar el acontecer del órgano del espacio y tiempo en que él acontece; por el contrario, los considero esencialmente inseparables. Solo espero advertir que ésta es una historia donde un elemento central –el órgano Flight- genera un peso suficiente como para lanzar desde él una serie de líneas y entrelazar, en él, un momento musical y sonoro en una ciudad en un país en un tiempo de su propia realidad histórica. Quizás sea mi único punto de tope sea aquel en que esa realidad documental –o al menos documentable- cruza un límite consciente a la ficción misma. Espero, en cualquier caso, llegar tan cerca como sea posible de esa frontera, abismo de aquel que pretenda

investigar con temeridad en las aguas pastosas de las humanidades.

Debo también plantear la pregunta de si el material consultado, la documentación disponible al autor, es aquello que debe conllevar a la hipótesis, o más bien al texto final. Esta tesis es esencialmente documental, en cuanto está basada en la revisión de documentos y la reflexión sobre los mismos como fuente primera y esencial de la investigación. Sin embargo, son los problemas antepuestos a estos documentos, las ideas que juegan con ellos, las que los iluminan de distintas maneras, generando finalmente el texto de la tesis más allá de sus marcos, esenciales en un primer chispazo de conciencia de investigador. Por tanto, los resultados de esta experimentación no devendrán primeramente en un mayor conocimiento del órgano de la Catedral de Santiago y su contexto: tales resultados son sólo parte temprana, germinal, de la investigación misma resultante, que se vierte de los cruces propuestos. El verdadero proyecto se encuentra en la profundización experiencial e intelectual sobre la revelación de tales cruces, posibles o imposibles, mediante el uso de, principalmente, fuentes históricas, bibliografía contemporánea y la conciencia de algunos marcos teóricos, en ese orden de prioridad.

La presente tesis abarca cinco grandes capítulos. El primero de ellos presenta tres escenarios en Chile durante la primera mitad del siglo XIX, relacionados pero independientes entre sí: la situación de la Iglesia chilena tras la independencia, la situación del órgano en Chile a mediados del siglo XIX y la música en la catedral en el período anterior a la maestría de capilla de

Henry Lanza (c.1810 - 1840). Los tres pueden leerse como textos separados. El segundo capítulo presenta la situación inmediatamente previa a la compra del órgano: la llegada, aceptación y masificación de la ópera en Chile, el lugar de monseñor Valdivieso como arzobispo de Santiago y sus ideas frente al culto, la crisis de la maestría de Henry Lanza y también la elección de Alzedo como reemplazo del maestro de capilla cuando ya se ha decidido la compra del órgano. El tercer capítulo ahonda en el órgano mismo, la situación en Inglaterra, el porqué fue elegido y comprado, y cómo se instaló en Chile. El cuarto capítulo se centra en la década del cincuenta, y cómo el órgano se relacionó con el ambiente chileno de la época, y con la música que le rodea, incluyendo la composición de nuevas obras y el arreglo instrumental de antiguas y nuevas. Este capítulo no busca ser un trabajo con respecto al archivo de la Catedral o sus partituras, sino un somero estudio de algunos posibles usos del órgano en su primera década de vida. El quinto capítulo funciona como colofón o apéndice, donde se apunta someramente la historia de los músicos anteriormente mencionados y el devenir del órgano entre 1860 y 2010.

Estado de la Cuestión

La naturaleza del tema de esta investigación implica dos caminos que, si bien no son divergentes, tampoco se encuentran con la frecuencia que sería ideal. Por un lado, el estudio de un órgano en Chile como instrumento específico en su contexto histórico, es algo nuevo e implica una serie de apartados que, como he explicado en los puntos anteriores, son nuevas para la investigación musicológica local. Sin embargo, la tesis se enfrasca y relaciona con una serie de temáticas afines que, sin duda, han sido investigadas desde diversas perspectivas durante muchos años, incluyendo la música del siglo XIX, músicos como Alzedo o Zapiola y la música religiosa en Chile, específicamente en la misma época. De algunos de estos temas, me gustaría hacer aquí una breve reseña introductoria que, acercándose al “estado de la cuestión”, se quede un poco más cerca de la cuestión que del estado.

a) La música como ideología en el XIX chileno

Uno de los principales problemas que devienen de la manera en que, en muchas ocasiones, se ha revisado musicalmente el siglo XIX, es que el mismo ha tenido más que ver, en apariencia, con instituciones, personas claves y ambientes musicales que con partituras o detalles propios o particulares, que devengan en una comprensión estética del repertorio de la época. En otras palabras, el siglo XIX chileno sería uno de músicas cuyos nombres podrían ser suficientes para entender “de qué estamos hablando”. Claramente, esta tendencia se enfrenta a dos problemas: la mayor conciencia ideológica de la

musicología actual en nuevas generaciones y diversos investigadores internacionales, y por otro lado la existencia misma de mucha de esta música, renaciendo de la recuperación de archivos en diversas partes de Chile, principalmente Santiago. En tal caso, puede hoy asegurarse que la música creada en el siglo XIX chileno tiene tendencias estéticas que reflejan problemas creativos, sociales y culturales que están presentes en esas mismas creaciones, en paralelo a su raigambre institucional, usos y también relaciones personales.

Pero, por otro lado, esta conciencia viene a ser una sumatoria de aquello anterior. Al releer los textos de Pereira Salas o Samuel Claro, por ejemplo, buena parte del ojo está ubicado justamente en cuentas, actas y elementos documentales que permitan entender la vida de aquellos que hacen música, más que la música misma. En buena parte se puede explicar por un acceso a las fuentes muy limitado, pero en otra, quizás, que la cercanía aún con ese fenómeno musical no permitía la distancia necesaria. Otro criterio podría ser el valor musical: no existe un Beethoven, Schumann o Wagner de la música chilena, aunque Federico Guzmán sea para muchos “un Chopin chileno”. Esto, que hoy nos parece irrelevante, era un dato no mero para quien investigara hace 50 o 60 años, y aún para algunos investigadores hoy. Claramente, y como bien lo ha planteado Luis Merino, el problema de Guzmán es algo más complejo que el de un mero trasplante de alguien externo, y no puede ser comparado tampoco con Frédéric Chopin -por fortuna para ambos-. Igualmente intrasplantable son problemas como los de las sociedades filarmónicas, o Isidora Zegers y el Conservatorio Nacional.

Es en esta posibilidad o imposibilidad de un trasplante, y en estos nuevos asuntos que nacen desde Chile mismo, o del territorio que lo compone, que se vuelven a encontrar aspectos que habían pasado desapercibidos. *La Telésfora*, por ejemplo, no es sólo anecdóticamente la primera ópera nacional, sino también un complejo discurso ideológico que puede ser rastreado en sí mismo. También ocurre algo similar, y directamente relacionado con esta tesis, en ciertos aspectos de la música de José Bernardo Alzedo. De esta manera se puede entender que en sus primeros años como Maestro de Capilla, la caja y el bombo hayan sido esenciales en su obra religiosa, y años después fueran sustituidas por el timbal, no tanto por un problema de presupuesto, sino más bien por una nueva manera de ver la música religiosa, que crecía junto a los cambios ideológicas que se iban dando dentro de la Iglesia Católica en Chile, de la mano de sus dirigentes. Una nueva relectura de la música del siglo XIX, desde los documentos musicales, es una tarea pendiente de enorme valor con las nuevas miradas que la musicología ha propuesto en los últimos años, en diversas partes del mundo y para diversos repertorios.

b) Personalidades musicales en el XIX chileno

Si bien es cierto que el siglo XIX, en cuanto música, ha sido principalmente estudiado desde las instituciones (en particular las Sociedades Filarmónica, Clubes, el Teatro Municipal y el Conservatorio Nacional), la reducción del medio ha permitido que muchas figuras que hoy no tendrían mayor relevancia histórica, con los años fueran planteados como personajes esenciales para una historia local. En gran medida, cabe reconocerlo, lo son. Es

el caso de José Zapiola e Isidora Zegers, por ejemplo. Pero el cómo estas personas pensaron su medio, y que ideas propagaron para llevarlo a cabo, y cómo se relacionaba con la sociedad de entonces, son asuntos no menores. El cambio profundo desde la colonia a la república en Chile, la creación de un Chile como tal, y la generación de una gobernabilidad y cultura internas, fueron problemas claves del siglo XIX, en los cuales la música tuvo un rol quizás menor, pero de los que fue naturalmente parte. La pregunta que cabe es, naturalmente, cuánto más pueden dar estos personajes.

Nuevamente nos enfrentamos a la dificultad documental: faltan fondos de archivos suficientes como para acercarnos a ellos. Algunas cartas sobreviven, para Isidora Zegers, pero cómo más se puede encontrar: casi no hay documentos con opiniones y comentarios de José Zapiola, más allá de sus editadas memorias, y muchos otros músicos quedaron en el olvido. ¿Qué habrán pensado, por ejemplo, los músicos de la orquesta de la Catedral sobre su trabajo? Son cuestiones no menores, que sólo podemos vislumbrar con cercanías peligrosas. Cada nuevo documento puede ser fuente de nuevas ideas e interpretaciones, como las cartas de Henry Lanza aquí citadas.

Si bien el caso de Alzedo fue considerado con mucha definición por Denise Sargent, creo firmemente que esta tesis, y algunos trabajos anteriores – en particular de Víctor Rondón- demuestran que la figura de Alzedo se presta para investigaciones mucho mayores, dada la cantidad de documentos nuevos que aparecieron durante los últimos años y especialmente durante el proceso de este trabajo. No solo partituras, sino también cartas y folios institucionales que nos acercan con claridad mucho mayor a estas personas, transformándolos en

seres humanos algo menos acartonados. No creo que se trate, como ha aparecido en algunas líneas de la nueva musicología, de que José Zapiola fuera gay. No es un tema de anécdotas, nuevamente, sino de las posibilidades de entender mejor la historia que hay detrás de las personas. Es el caso, por ejemplo, de las relaciones posibles entre el mismo Zapiola y Alzedo, con un pasado similar y en condiciones de trabajo que, claramente, le dieron un sesgo de amistad a su relación.

Esta tesis centra mucho de su esfuerzo en la convicción firme de que los fenómenos del siglo XIX, si bien son a veces problemas de grandes escalas, en el caso de la música son asuntos personales que se ven arrastrados por esas escalas. Es el caso de Alzedo en la Catedral, de Ried en Valparaíso o de Isidora Zegers como mujer de sociedad en el Santiago naciente a la república. Muchos otros nombres quedan por ser estudiados, con igual importancia al menos, como los de los músicos de las orquestas y bandas, seises en las iglesias, y aquellos varios que no fueron compositores, pero crearon música de otras maneras. Esa, sin duda, es una deuda musicológica para el siglo XXI, hacia un siglo XIX que, claramente, puede ser recontado de múltiples maneras.

c) Religión oficial y música en el XIX chileno

La música sacra en el siglo XIX chileno ha sido estudiada con frecuencia. Hoy, me atrevería a decir, es hasta parcialmente un tema candente de investigación, con los aportes concretos de Alejandro Vera, Víctor Rondón y Valeska Cabrera, entre otros. Pero ya con anterioridad había sido un tema no

menor, en gran medida por la abundancia de fuentes documentales en comparación con otras áreas. El catálogo de Samuel Claro, en la década de 1970, demostró que la Catedral de Santiago contaba con un fondo importante para entender este pasado musical. Otros archivos han ido abriendo sus puertas en el mismo camino, y la Bibliografía Musical de Pereira Salas ya anunciaba las posibilidades en esta línea.

Las diferencias, entonces, han venido desde diversos puntos, y creo que esta tesis no hace más que encallar entre esas diferencias, apartando posibles resoluciones aún más, fomentando así la discusión. Uno de esos temas, en específico, es si existe la posibilidad que, desde 1840 a 1910, se haya ido generando una constante reforma musical en la Iglesia católica chilena, o si más bien se trata de diversos fenómenos llamados de la misma manera. Este último punto es esencial en esta tesis, y creo que se debe a un punto de enfoque dado por las personas antes que las instituciones. De esta manera, aunque la Iglesia católica hable de reforma a través de todos estos años, la manera de hablar de esa reforma cambia durante los diversos arzobispados, y también dentro de las diversas ideas de aquellos arzobispos.

Principalmente, pareciera que a través de los textos de Eugenio Pereira Salas y Samuel Claro, la música en Chile –en la Iglesia católica chilena- se entendía en base a problemas locales, muy circunstanciales, que tenían que ver con los documentos disponibles. La globalización ha permitido miradas más amplias espacialmente, que se reflejan en el trabajo de Alejandro Vera y Valeska Cabrera, principalmente, donde claramente se puede entrever que la música sacra en Chile se ha visto afectada por el contexto y los cambios en la

música católica a lo largo del siglo XIX, también en España e Italia, por ejemplo. Pero creo que mantener un centro en esas particularidades del medio local es algo que, si bien no se ha dejado de lado, tampoco ha visto del todo aspectos específicos y nuevas aproximaciones de estudio.

1. Órganos y música de Iglesia en Santiago durante la primera mitad del siglo XIX

"La ciudad se conmueve. Abrense las puertas del templo, que aparece todo iluminado:
i la voz del organo en armonía con las voces de los sacerdotes y del pueblo, que entonan el festivo aleluya y demas cánticos sagrados, se una al gozoso clamoreo de las campanas".

La Revista Católica, N°85; 08/01/1846

1.1. La Iglesia en Chile a comienzos del siglo XIX

Según Rodolfo Vergara Antúnez, biógrafo de monseñor Rafael Valentín Valdivieso, no puede entenderse el actuar del segundo arzobispo en la historia de Chile sin entender cómo afectó a la Iglesia Católica la Independencia de la nación:

Las conmociones políticas de los pueblos casi siempre trascienden a los intereses religiosos de la Iglesia. Si esta es inmutable en el elemento divino que la compone, no acontece lo propio en el elemento humano, el cual experimenta en mucha parte las consecuencias de los trastornos que sacuden el orden de las naciones. Nuestra guerra de la Independencia fue para la Iglesia de Santiago jérmen de graves perturbaciones en su marcha.¹¹

Como en muchos de los recientes estados americanos, a comienzos del siglo XIX la Iglesia Católica en Chile parecía haber quedado al desamparo de su propia institucionalización. Había heredado, de tiempos coloniales, una estructura que la supeditaba antes al rey de España que a Roma, siendo la voluntad del Papa canalizada, en sus aspectos administrativos, por aquel que gobernara las tierras americanas. Aquella tuición del monarca, llamada Patronato, funcionaba como una concesión papal para la evangelización del nuevo mundo, y continuaba con diversas atribuciones al comenzar el siglo XIX.¹² Al desencadenarse los diversos movimientos independentistas, la Iglesia perdió su organización cohesionada en torno a un solo rey,

11 Vergara, 1886:149

12 Entre las atribuciones que permitía el patronato estaba la erección de Iglesia, la permanencia o prevalencia de bulas papales, la utilización del recurso de fuerza -esto es, utilizar un juicio civil para un problema eclesiástico-, y naturalmente la elección de religiosos. Todos estos asuntos fueron de vital complejidad e importancia al inicio del período republicano.

fragmentándose en la medida que los nuevos Estados conformaban territorios que, a veces, tampoco parecían corresponder del todo con los anteriores obispados.

En la discusión correspondiente a la Primera Junta de Gobierno, el 18 de Septiembre de 1810, la iglesia formó parte sólo de manera nominativa y simbólica, pero no cumplió un rol práctico. El vicepresidente de la misma fue el sacerdote chileno José Antonio Martínez de Aldunate, quien en 1809 se hiciera cargo del obispado de Santiago, aún no ratificado. Era un hombre de casi ochenta años, que de hecho fallecería al año siguiente, y su participación no podía ser muy grande, aún si hubiese estado presente, pero lo cierto es que el Obispo se encontraba fuera de Chile en aquel septiembre, y supo de su nombramiento estando en el Perú tiempo después de acaecida la reunión. Volvió a Chile a fines de año y entró a Santiago en 1811, año en que apoyó la idea de una independencia administrativa de un modo relativamente abierto.¹³ Tal como Mateo de Toro y Zambrano, su lugar de importancia en la sociedad santiaguina de la época hizo mucho por validar la Junta al utilizarse su nombre, entregando un apoyo simbólico en la figura de la Iglesia a la causa independiente. Martínez de Aldunate había vivido una vida intensa en América, dado su rol en la dirección general para la “enajenación de los bienes de los regulares jesuitas. Esta comisión, que desempeñó con jeneral aplauso, era tanto mas desagradable para él cuanto que tenia profundas simpatias por aquel orden”.¹⁴

13 Ibid. 46

14 Martínez de Aldunate, 1854:44

Aquel septiembre de 1810 se encontraba a cargo del obispado, de manera efectiva, el vicario capitular José Santiago Rodríguez Zorrilla, quien fuera presentado para obispo durante la junta del 4 de Septiembre de 1811. Rodríguez llevaba ya un largo historial dentro de la diócesis chilena, incluyendo entre otros el rol de párroco en Renca y ser el racionero del coro de la Catedral de Santiago, aún sin título de Metropolitana. Sin embargo, sus intenciones fueron muy distintas a las de su antecesor: tras el golpe del 15 de noviembre de 1811, y bajo el nuevo reglamento de Carrera, el obispo se negó a jurar en favor de la Independencia, por lo que Carrera lo declaró traidor y tomó preso. También se le ordenó al vicario capitular, José Antonio Errázuriz, presentar su renuncia. Con la reconquista, Rodríguez Zorrilla pudo por primera vez ocupar su diócesis, entrando a Santiago solo cinco días después del desastre de Rancagua. En una iglesia que era casi por completo instalada con la venia del rey de España, la fidelidad no podía ser sino altísima, en jura de lealtad.

Los años de reconquista verán un entrelazado curioso entre religión y enseñanza cívica, que dejará huellas en la población chilena. En 1816 Judas Tadeo Reyes, hombre laico, publica sus *Elementos de Moral y política en forma de Catecismo filosófico cristiano para enseñanza del pueblo y de los niños de la ciudad de Santiago de Chile*. Allí, quizás por primera vez, se señala que el chileno tiene deberes para con Dios y “la autoridad” -no sólo el Rey, sino una autoridad más amplia-, y se da la situación justificada de un regalismo moderado, donde el Estado ha de proteger a la Iglesia pero no inmiscuirse en sus asuntos, visión

que perdurará hasta entrado el siglo XIX como ideal a seguir.¹⁵ Siendo un realista decidido, Reyes parte a Lima al anunciarse la primera avanzada del ejército libertador en Chile, defendiendo sus ideas desde la ciudad de los virreyes con nuevas publicaciones. Al mismo tiempo, otro exiliado laico -Juan Egaña- escribe sus primeros diálogos filosóficos -especialmente durante la estancia en la isla de Juan Fernández- que tratan el tema de la existencia de Dios, la protección de los hombres y el rol moral del ciudadano, como parte de un todo ético.

Con la victoria de Chacabuco, O'Higgins toma el poder de Chile y establece una relación con la Iglesia Católica que será fundamental a lo largo de los años: "reconoció al catolicismo como la religión oficial de la república mientras que por otra, pretendió heredar las prerrogativas del Patronato Regio".¹⁶ Tras el retorno de O'Higgins, se le exige a Rodríguez Zorrilla dejar su cargo y partir al exilio a Mendoza, aún cuando la ratificación de su obispado había llegado por bula papal en 1816. Tras varios intentos con diversos vicarios capitulares, O'Higgins autoriza el retorno de Rodríguez Zorrilla en 1822, y al poco tiempo el Vaticano decide enviar a Chile a Monseñor Juan Muzi, para resolver todos los problemas existentes con la nueva administración del país. Los problemas de jurisdicción, derivados del patronato y el rol de la Iglesia y el Estado y sus fronteras administrativas, impidieron a Rodríguez y Muzi avanzar con la resolución de problemas, y la

15 Luque Alcaide, 2004:471

16 Rondón, 1999:50

aceptación del Vaticano de la nueva situación política.¹⁷ Muzi volvió a Roma decretando incompatibles los intereses del Vaticano y aquellos del estado chileno, por lo que en 1825 el papa León XII publica una encíclica señalando los méritos de Fernando VII como legítimo soberano de América. El gobierno pidió a Rodríguez Zorrilla criticar esta encíclica como apócrifa o falsa, a lo cual se negó rotunda y públicamente. Unas noches más tarde, un grupo de desconocidos entró a su casa y, arrancándolo de la cama, lo llevó a Valparaíso y embarcó en un barco con dirección a México, el 22 de diciembre de 1825. Desde allí viajó a España, donde fallecería en 1832, poco después de recibir una carta donde se le solicitaba su regreso.

José Ignacio Cienfuegos, quien había sido nombrado como vicario capitular durante el primer exilio de Rodríguez Zorrilla, es confirmado en este rol por el Cabildo Eclesiástico de Santiago en 1825. Siendo un hombre mucho más joven, liberal y proclive a los movimientos independentistas, pronto aplicó algunos reglamentos eclesiásticos reformantes que reflejaban la situación política del momento. Entre estos cabe destacar, sin duda, la elección popular de los párrocos. Viajó a Roma para conseguir las bulas papales, con las que llegó cuando ya había comenzado la revolución de 1829, por lo que quedaron completamente inhabilitadas. La situación de los ideales liberales había llegado a un punto en que la mayoría de los sacerdotes dudaba seriamente de que se formase un gobierno que, al menos, esperase de ellos

17 En aquella comisión, además de Muzzi, venía su secretario personal, el joven sacerdote Giovanni Maria Mastai-Ferreti, quien llegaría a ser nombrado Papa, bajo el nombre de Pio IX, o Pio Nono.

una enseñanza religiosa y una relación amigable con el Estado. En algunos grupos chilenos, claramente, se había levantado un sentimiento antirreligioso que, muchas veces, más que sustentado en ideas ilustradas, era acompañado por el odio al corazón realista de la mayoría de los religiosos en el territorio chileno. Aún así, nadie podía desconocer el enorme valor de la Iglesia como fuerza política y Portales llegó a decir a Mariano Egaña que “usted creará en Dios, yo creo en los curas”.¹⁸

Sin embargo, con el fin de la revolución las cosas cambiaron drásticamente. Dado el carácter marcadamente católico que había otorgado a la República de Chile la Constitución de 1833, uno de los aspectos esenciales para el reconocimiento de la nueva nación era la aceptación de su independencia por parte del Vaticano y la conformación consiguiente de un arzobispado. José Joaquín Prieto nombró entonces a Francisco Javier Rosales con el curioso título de Encargado de Negocios ante la Santa Sede, llevando éste una propuesta compleja que puede resumirse en dos puntos esenciales: el reconocimiento de la independencia de Chile frente el rey de España, y la herencia del Patronato por parte del nuevo gobierno chileno. Sin embargo, para el Vaticano, no solo la diferencia histórica con el siglo XVI hacía pensar en un rechazo total al Patronato, sino también sus propias intenciones de independencia en aspectos administrativos y territoriales.

La muerte de Fernando VII en 1833 delimitó, finalmente, que el papado comenzara a mirar con mejores ojos la libertad americana. Así, un 13

18 Collier, 2003:29

de abril de 1840 el Papa reconoció la independencia de Chile con una serie de elementos a favor para ambos: la independencia del arzobispado de Lima, la erección por tanto de un arzobispado -el de Santiago- y dos nuevos obispos -La Serena y Ancud, que se suman a Concepción- y, muy importante para este trabajo, la erección de la Iglesia Catedral en Metropolitana para Santiago, y por tanto el templo más importante de Chile. Por otra parte, aunque el Patronato no fue reconocido, se aceptó la sugestión de Andrés Bello de un pase constitucional que permitiera mantener las ideas promulgadas en 1833, con la figura de la "Súplica Filial". Así, aquellas leyes heredadas del regalismo podían permanecer en ingerencia *de motu proprio*, hasta que fueran discutidas nuevamente o cambiadas por los mismos legisladores chilenos. Así, Chile se transformó en un estado donde el catolicismo es religión oficial, pero con los días contados por el gobierno de turno. La Iglesia podía dejar de ser el medio de legitimación esencial para el Estado chileno en la medida en que éste pudo comenzar a legitimarse por sí mismo.¹⁹

Como un símil de la década anterior en asuntos constitucionales, el período entre 1830 y 1850 ha sido llamado, con justicia, como uno de "reorganización de la Iglesia", donde el asentamiento en territorio chileno -con su consiguiente definición, la generación de un centralismo racional y controlado, y la sustitución de la oralidad por un registro escrito de toda actividad, implicó grandes cambios sociales y culturales, principalmente en cuanto a hábitos del culto y la relación del pueblo y los habitantes de Chile,

19 Serrano, 2008:20

urbanos y rurales, en relación con la Iglesia y el prelado.²⁰ Las fiestas religiosas se fueron perdiendo lentamente en los centros ilustrados, sobreviviendo solo en provincia y en los márgenes premodernos de la capital. No se volverá a ver en Santiago, por ejemplo, los fuegos artificiales que cada año se utilizaban para la procesión de San Pedro y que, en 1833, incluso fueron pagados por la misma Catedral, demostrando así su importancia para el culto aún en tiempos de Portales.²¹

Tras el reconocimiento por parte del Vaticano para con la nueva nación, la aceptación de los regalismos por parte del Estado implicó necesariamente una mezcla de fórmulas que delimitarán, de manera tan clara como fue posible, el rol de las distintas partes involucradas en la relación de Iglesia y Estado, estableciendo así los principales fundamentos de crisis para los años posteriores. Así, por ejemplo, para elegir preladados en cargos vacantes, el Gobierno era quien proponía nombres, tras lo cual el Vaticano confirmaba la lista y los nombramientos, finalmente, eran extendidos por el gobierno chileno. Por su parte, los miembros de la Iglesia sólo podían ser enjuiciados por medio de tribunales eclesiásticos y no civiles, lo que conllevó también en algunas crisis esenciales para el siglo XIX chileno, como la famosa Cuestión del Sacristán.²² Puesto que el Derecho Canónico era el que regía sobre la

20 Ibid, p.69-70

21 Oficios del Cabildo, 2:12; 26/06/1833

22 La Cuestión del Sacristán fue un problema legal acaecido en 1856 que vió directamente involucrado al Estado y el Arzobispado de Santiago. El presbítero Francisco Martínez, deán de la Catedral, expulsó al sacristán Pedro Santelices, por haber destrozado una claraboya y beber el vino consagrado con unos amigos. Dada la no-separación de Iglesia y Estado, mientras el juicio eclesiástico apuntó a la expulsión, el juicio civil dio libertad al sacristán. El arzobispo Valdivieso decidió tomar partido por aceptar la incompetencia del juez civil en el asunto, lo que desencadenó un gran conflicto. Esto llevó a un quasi exilio del arzobispo y

constitución civil de la familia, el registro civil era administrado por la Iglesia, y junto a él también los cementerios, el espacio público en tiempo sacro y la exclusividad del culto católico en todo el territorio chileno. Como señala Sol Serrano: “La modernización está plagada de [...] cambios. La urbanización obligará a una ciudad plural y la tecnología obligará a depurar la especificidad del gesto religioso. Cambia el uso de las calles, cambia el sonido compartido, cambia la medición del tiempo, cambia el sentido ritual de la luz”.²³

Así, Chile entraba a su propio siglo XIX convertido en una República medianamente democrática, pero con una Iglesia que, aunque fundamental para la nación, se veía en un conflicto serio consigo misma a partir del nuevo panorama político. No era un problema, al menos al comienzo, de índole espiritual o doctrinal, sino más bien uno de conciencia de lealtad: la iglesia estaba ahí por el Rey, en comodato con el Papa, y debía serle fiel. ¿No iba acaso contra el espíritu cristiano traicionar esa lealtad jurada? Para ciertos chilenos se requería liberar a Chile de aquel “edificio pacientemente levantado” que era la cultura católica en Chile.²⁴ Por su parte, para los canónigos chilenos, la lucha central de la Iglesia era en pos de una independencia propia, paralela, que no la mantuviera supeditada al accionar en péndulo de un estado democrático.

En realidad, ni la iglesia ni el estado fueron capaces, en Chile, de

consecuencias dramáticas, que a mediano plazo llevaron directamente a un rechazo del presidente Manuel Montt y el fin de los gobiernos conservadores.

²³ Serrano, 2008:25

²⁴ Donoso, 1946:175

observar claramente su rol en el otro, como parte de un proceso mayor. Carmen McEvoy, inspirada en las ideas de Adrien Hastings, ha planteado que es un error propio del modernismo el no considerar a la religión dentro del entramado generador de naciones. De hecho, para Hastings el “pensamiento nacionalista occidental brotó de la interpretación cristiana de la nación”, en particular en Europa Oriental. McEvoy apunta que esta idea puede ser aplicada con igual claridad, y quizás de forma aún más marcada, en las nacientes naciones americanas durante el siglo XIX.²⁵ Esto, claramente, sería un complemento y a la vez un cambio con respecto a las importantes teorías de Hobsbawm y otros teóricos del nacionalismo, según quienes el mismo habría surgido, justamente, en completa separación con las ideas religiosas, de manera laica y, muchas veces, meramente estatal. Mientras las naciones protestantes influidas con claridad por la ilustración buscan la creación de un imaginario colectivo en base a la razón, lo escatológico ha marcado con mayor fuerza y presencia la construcción de identidad en naciones católicas como España, Italia y buena parte de América Latina, incluso entrado el siglo XXI. Así, el espíritu cristiano le dio al nacimiento de la nación y de la construcción nacional un impulso positivo más que positivista, “restituyendo al hombre [la posibilidad de una] felicidad perdida”.²⁶

25 Cit. por McEvoy, 2004:89-91

26 Luque Alcaide, 2004:486

1.2. Los órganos en Chile antes de 1850

Un órgano es, esencialmente, un instrumento musical compuesto de tres partes fundamentales: un inductor de aire, un tablero con agujeros que pueden ser abiertos o cerrados a voluntad, y tubos sobre estos agujeros. El cómo estas tres partes se han entrelazado es lo que ha definido los diversos tipos de órganos que ha visto la humanidad en los últimos tres mil años. La incorporación de un teclado controlador del tablero -que llamaremos, a la usanza castellana, secreto- con claras indicaciones de altura, un mueble y un sistema complejo de distribución del aire es lo que transforma el órgano primitivo en aquel progresivamente incorporado y reformado desde la baja edad media hasta la actualidad. Y es también, justamente, hacia fines del primer milenio de nuestra era que el órgano se incorpora a los templos religiosos, para llegar a ser el instrumento esencial en la liturgia cristiana.²⁷

El órgano ha tomado un rol esencial en la Iglesia desde que su consideración como rey -o reina, en alemán- de los instrumentos, que puede ser atribuida al menos a tiempos de Machault, se asentaba en la cultura cristiana occidental. Siendo durante el primer milenio un instrumento de cortes y casas, y aún cumpliendo ese rol hasta entrado el siglo XVIII, la baja edad media lleva al órgano a instalarse como mueble fijo en las iglesias y monasterios de Europa, donde encuentra un lugar privilegiado. Así, su rol en la Iglesia como el instrumento con mayor posibilidad de glorificar a Dios lo llevó de rey a siervo, bajo el concepto de *Ansilla Domini*. Su sonido impersonal,

²⁷ Summer, 1973:15, 43-46

sin afectaciones debidas al soplo o movimiento muscular humano, lo ubicaban en una categoría distinta en la ejecución musical, al nacer su sonido, más que de aquel que lo toca, de sus propios materiales y del viento que lo llena.²⁸

Es en Inglaterra donde primero el órgano encuentra este lugar en el templo, siendo posteriormente imitada la tendencia por Francia, Alemania, España y finalmente Italia, hacia el siglo XIII, y esto aún con discusiones formales durante largo tiempo. Serán estas discusiones las que llevarán a nuevas transformaciones, con las que el instrumento crece en tamaño, añadiéndose la pedalera junto al bajo armónico, y también los dobles y triples teclados en paralelo al desarrollo del arte instrumental del siglo XVI y XVII. Y antes que todo esto, aún, se descubre el arte esencial de registrar.²⁹ La registración -aquel proceso por el cual el organista selecciona grupos de tubos -registros- con sonidos diferentes entre sí- es, justamente, aquello que más profundamente separa al órgano renacentista del medieval.

Será con la reforma y el proceso de contrarreforma que finalmente se aceptará el uso del órgano como instrumento oficial de la Iglesia Católica y Luterana, con un inicial rechazo de la Iglesia Anglicana y total desencanto por parte de la Iglesia Calvinista. Para la Iglesia Católica, será parte esencial del proceso postridentino y su religiosidad. El órgano, por tanto, debía dejar progresivamente los salones de la alta sociedad y la aristocracia europea, para convertirse así en un sonido propio de la Iglesia, que adoptó el órgano para sí

28 Galindo García, 1992:260-261

29 Por ejemplo, mientras el Concilio de Milán lo autorizaba como único instrumento propio del culto católico en 1287, el Capítulo de Ferrara, en 1290, lo rechaza para todas las iglesias de la zona.

casi con total exclusividad hacia el siglo XVII. Es justamente entonces que nacen también las escuelas nacionales de construcción e interpretación del órgano, tanto por las separaciones religiosas como por los materiales y usos litúrgicos propios de cada zona. Así, podemos hablar de varias grandes escuelas de construcción de órgano hacia el siglo XVII y XVIII: la inglesa, la francesa, la holandesa, española, italiana (de influjo en Suiza, Austria y el sur de Alemania) y finalmente la alemana (norte de Alemania y países nórdicos). Las diferencias entre cada una de estas escuelas han desaparecido paulatina e inexorablemente desde el siglo XIX, pero son radicales y perfectamente visibles y audibles en órganos anteriores al 1800.

En la América colonial hispana, la organería se surte de tres vertientes fundamentales: la organería española, la influencia jesuita centroeuropea y las formas propias derivadas del renacimiento español en tierras americanas. No existen trabajos acabados sobre la organería en América, al menos en mi conocimiento, y aunque hay excelentes trabajos esporádicos sobre zonas puntuales, no existe un trabajo sobre el órgano en la América colonial que sea suficientemente amplio como para dar un espectro completo. Se deben mencionar algunos textos, sin embargo, que funcionan más bien como catálogos específicos, que es lo más frecuente en textos sobre organería americana. Entre ellos selecciono los textos de Gisele Sant'Ana Batista (2007), *Órgaos Tubulares da Cidade do Rio de Janeiro – Estudo e Catalogacao*; Josué Gastellón y Gustavo Mauleón (1999), *Catálogo de Órganos tubulares históricos del Estado de Tlaxcala*; el *Censo u estúdio de los órganos de la República Argentina*

(1996) de Miguel Juárez, el estudio *Órganos Históricos de Oaxaca, Estudio y Catalogación*, de Gustavo Delgado Parra y Ofélia Gómez Castellanos (1999). Para el caso peruano existen algunos excelentes textos sin editar, al igual que en Ecuador, y para el caso de Chile existe el libro *Órganos de Santiago de Chile*, de Miguel Castillo Didier. Además, del mismo Miguel Castillo se puede encontrar el catálogo *Venezuela y el Instrumento Rey. Catálogo organográfico de Venezuela*, de 1983.

Hay, sin embargo -y quizás debido a la insularidad de estos trabajos- una aparente conciencia de zonas de influencia que parece corresponder también a las zonas propias de otras manifestaciones del arte colonial, y que correspondería en parte a los diversos virreinos. En cuanto a la organería, pareciera que son dos los grandes polos de influencia en América hispana: México y Perú.³⁰ Entre ambas escuelas hay clara diferencias. Por un lado, la construcción de órganos en el Virreinato de Nueva España mantuvo siempre una influencia otorgada por los avances y cambios de gusto y estilo en la organería española de península, instalándose así órganos como el de la Catedral de Puebla o aquel de la Catedral de Ciudad de México, que son excelentes ejemplos de la mejor organería hispana. Este último, construido por José Nazarre en 1688, es un ejemplo imponente del mejor estilo español,

³⁰ También deben considerarse las relaciones profundas con el área portuguesa, dada la cantidad de órganos barrocos que aún persisten en territorio brasileiro. Entre ellos, hay ejemplos -como el famoso Órgano de la Corona construido por Agostinho Rodrigues Leite, en el monasterio de Sao Bento en Río de Janeiro- que presentan trompetería horizontal y otras características de la organería ibérica del siglo XVIII. Ejemplos en Minas Gerais son también interesantes como punto de comparación con la situación en el actual territorio de Bolivia, y otros portativos pueden hablarnos de órganos más pequeños en América durante el siglo XVII. (www.artorganistica.org.br)

surtido además con la entonces novedosa trompetería horizontal. El órgano de Puebla construido en 1720, por otra parte, muestra una fachada que, aunque más pequeña, parece claramente influida por el órgano del evangelio en la Catedral de Santiago de Compostela, finalizado en 1705.

En el Virreinato del Perú la situación fue muy distinta: tal como en otras ramas del arte colonial, la influencia recibida durante el siglo XVI fue asimilada completamente por los diversos artesanos, siendo transmitida y variada de forma interna. Por esto, se podría decir que, tal como en la pintura o en la construcción de muebles, la creación artesanal en este virreinato fue una derivación o evolución parcialmente independiente de modelos renacentistas españoles.³¹ Un ejemplo claro de esta herencia de principios de la conquista puede observarse en el órgano de Santa Ana de Chiquitos. Mientras ciertos elementos renacentistas permanecen con más fuerza, otros son llevados por una serie de cambios formales y estilísticos que se dan en los talleres establecidos en América.³²

Podemos hablar de tres grandes ramas de organería en el Perú colonial, y su zona de influencia: el órgano cuzqueño, el órgano misional, y el órgano con influencia peninsular y mexicana. Aunque existen bastantes casos en que el órgano misional corresponde a uno de los otros dos modelos, he

31 Por ejemplo, Enrique Godoy establece una interesante relación de aspectos formales entre el órgano del Convento de Santa María de Garrobillas, en Badajoz -de 1595- y aquellos de la Catedral de Cuzco, de mediados del siglo siguiente, o con aquel del Convento de Santa Mónica, en Potosí, de c.1695, con el cual comparte también una serie de registros y la extensión de su teclado (Godoy, 2003:4-5)

32 Agradezco aquí al Padre Gabriel Guarda (OSB) por sus comentarios con respecto al arte colonial americano, y al restaurador y tecladista Derek Adlam por sus opiniones con respecto a los clavicordios limeños.

establecido esta separación puesto que ciertos órganos construidos por misioneros o para las misiones tienen características propias de la influencia de aquellos misioneros. Quizás el caso más claro sea el Órgano Jesuita de Kranzer construido en Calera de Tango, al cual me referiré más adelante.

Un órgano que es un caso claro de influencia española peninsular es aquel de la Iglesia de la Merced, en Quito, Ecuador. Este órgano anónimo de 1740, mucho más pequeño que aquellos mencionados en México, tiene una serie de ángeles trompetistas que también pueden ser vistos sin embargo en Puebla y en varias iglesias peninsulares de fines del XVII y durante todo el siglo XVIII. La distribución de los tubos de fachada en V corresponde, sin embargo, perfectamente a la encontrada, por ejemplo, en el órgano de Andahuylas o aquel que actualmente se encuentra en la Catedral de Buenos Aires. No es que sea esta una característica propia de América, sino que hay elementos que se van conjugando y relacionando para crear nuevas formas de órganos. Así, la fachada y el mueble completo de aquel órgano de Quito se relaciona mucho más con los órganos de México que con la simpleza de la articulación en madera pintada y teñida de los órganos cuzqueños. Estos últimos, por su parte, son órganos que, derivados de la influencia renacentista, lograron un formato propio, centrado en el flautado diverso, trompetería pequeña a alta presión de aire -con un sonido mucho más penetrante, lleno de armónicos-, la permanencia del teclado partido, la ausencia de pedal, el rechazo a la trompetería horizontal y finalmente el habitual uso de registros

de juego o “de pueblo”, como los pajaritos, tambores o campanas.³³ En todo caso, muchos de estos elementos pueden ser suscritos a la organería sevillana y, como tales, también sobrevivieron en aquella zona de España hasta entrado el siglo XVIII. Para Enrique Godoy, este tipo de instrumento podría clasificarse como *Órgano Barroco Andino*, pero pareciera ser que los diversos órganos construidos en la zona de influencia del Virreinato del Perú establecieron, más bien, relaciones disimiles y no siempre claras con las posibilidades de influencias ejercidas.³⁴

La observación de los diversos órganos muestra áreas de influencia y claros elementos comunes, pero también divergencias en ocasiones profundas, tanto tímbricas como de cuerpo del órgano, que no parecieron haber influido de manera directa en el uso que se le daba al instrumento en los distintos rincones del virreinato. Por tanto, y como en parte señaló en su tesis Constanza Alruiz, los elementos comunes a estos órganos serían, justamente, aquellos que guardan relación con su aislamiento y evolución, no homogénea, a partir de modelos comunes, en una vasta zona de influencia y con una gran cantidad de instrumentos como ejemplo.³⁵

En Chile la situación no es muy distinta, aunque la escasez de instrumentos coloniales sea mayúscula hoy. Aunque son pocos -muy pocos- los órganos que han sobrevivido, y ninguno en estado completo, podemos advertir por ellos y los documentos de la época que las tres tendencias

33 Godoy, 2003:42-44

34 Godoy, 2003:2-4

35 Alruiz, 2006:40-41

anteriormente mencionadas -cuzqueña, misional e hispana colonial- tuvieron raigambre en nuestro territorio y que los órganos coloniales fueron parte importante en la situación musical hacia el cambio de régimen político. Por una parte, los muebles, mecanismos y secretos que sobreviven en algunos órganos del norte, como en San Pedro de Atacama y Mamiña, presentan claras influencias de la zona del Cuzco y podría pensarse, aunque conjeturalmente, que fueron construidos allí como tantos otros en Perú y Bolivia. Esto correspondería a un eje que alcanza, posiblemente, hasta el norte de Argentina. Constanza Alruiz ha realizado ya un detallado trabajo sobre los órganos, y los instrumentos de tecla, en la colonia chilena a partir de la documentación histórica, por lo que sólo me centraré en aquellos pocos que sobrevivieron y aquellos que, suponemos, podían encontrarse a principios y mediados del siglo XIX en el área de Santiago como un contraste al nuevo vecino, el órgano Flight & Son de la Catedral.

La construcción de órganos en Chile no había amainado hacia fines del siglo XVIII. Conventos, iglesias y monasterios seguían necesitando de estos instrumentos a lo largo del país, en diversos tamaños y formas, y aquellos instrumentos que existían debían ser afinados, cuidados y, en muchos casos, reparados o alterados para continuar con su uso. Así, sabemos de algunos instrumentos solicitados específicamente a fines de la colonia: en 1796, “el convento de San Francisco poseía al menos un órgano y un clave, a los que se agregaron posteriormente un violón, dos violines y unas trompas, además de

los instrumentos contratados para ocasiones especiales”.³⁶ Por otra parte, había una importación de órganos pequeños y medianos desde Lima y otras zonas cercanas, por barco y por tierra. Alejandro Vera ha encontrado información valiosa algunos de estos instrumentos, señalando un “organito” en 1792 para el convento de Santo Domingo en Valparaíso y un órgano en 1797 “para el convento de la misma orden en Coquimbo”.³⁷ En 1783 llegó también un órgano desde Lima por el navío *El Fénix* para la Recoleta Dominica. En 1820 el órgano continuaba actuando en las fiestas religiosas del convento, “junto al violón y otros instrumentos ejecutados por los propios religiosos y algunos músicos de la catedral”.³⁸

En la Recoleta Domínica, a principios del siglo XIX, “no había mas organo que el que hai en el Coro bajo, ni otro coro que este”. Luego se compró “otro coro y otro organo. Uno y otro se consiguio á costa de siete á ocho mil pesos”. Además, había uno prestado por la iglesia de La Providencia, que “despues del de la Catedral es el mejor que hai en el estado”. Si pensamos en el pequeño tamaño y formato que el órgano de la Catedral tenía por entonces, podemos entrever que el órgano Flight llegaba a ser hasta cuatro veces más grande que los mejores órganos que le eran contemporáneos.³⁹ La iglesia de la Compañía tenía un órgano construido por Vicente Larraín y que se finalizó para la reedificación en la década de 1840. Hasta ese entonces había estado guardado en cajas y, al construirse un coro nuevo para el templo, se instaló y

36 Alruiz, 2006:77. Referido originalmente en Vera, 2004:115

37 Vera, 2010a:14

38 Vera, 2005:30

39 Rondón, 1999:70

permaneció allí hasta el incendio de 1863.⁴⁰

Otro tema importante era el de los órganos de cilindro, que se compraron para reemplazar los pequeños organitos que había en lugares sin organista. Tal fue el caso del organo comprado para la de Apoquindo, “bastante hermoso [...] sirve con especialidad en las Corridas de ejercicios”.⁴¹ Este tipo de órganos, automáticos -antecesores o hermanos de los organillos, llegados a Chile en la misma época⁴² venían con cilindros con una o más melodías automáticas. Aún se utilizan en ciertas iglesias de Alemania e Inglaterra, pero me ha sido imposible encontrar uno en Chile. Lamentablemente, muchas veces los cilindros tenían poco de piadosos. De ahí un artículo en la Revista Católica que señalaba lo siguiente, como advertencia, en 1846:

Desearíamos igualmente, por conclusión, que cuando se compren organos de cilindro para las capillas u oratorios, elijan aquellos que sean a proposito, es decir, que no toquen piasas o sonatas de canto ni de baile, como uno, que segun nos han dicho personas respetables, hai en la casa de ejercicios del Sr. San Jose, que en el dia de la comunion de los ejercitantes toca la Cachucha, y otras sonatas, que mas valia no tocarse cosa alguna.⁴³

Quizás el caso más relevante para nuestro estudio, por sus repercusiones, sea el del pequeño órgano “de Calera de Tango”, que actualmente se encuentra en la Catedral. El órgano, construido en aquella localidad, en tierras de la Compañía de Jesús, ha sobrellevado una larga y

40 Oficios del Prelado, v.7:12; 22/05/1863

41 Ibidem.

42 Aunque se ha situado la llegada del primer organillo en 1895, lo cierto es que en los viajes de Friedrich Gerstärcker se cuenta la llegada de uno a Valparaíso a fines del 1840.

43 *Revista Católica*, 20/06/1846

compleja historia que, de alguna manera, también resume la historia de la organería en Chile casi por completo. Fue creado hacia 1753 por el hermano Jorge Kranzer, “proveniente de la Provincia de Germania Superior y nacido en 1722, en Ausburgo”.⁴⁴ Kranzer venía en la expedición de jesuitas a Chile dirigida por Haimhaussen, colmada de hombres con los más diversos oficios: “platero, ebanista, fundidor, relojero, pintor, cirujano, carpintero, constructor de órganos, boticario, tejedor, arquitecto y escultor”.⁴⁵ El órgano claramente formaba parte del plan de Heimhaussen de dotar al templo mayor y los diversos colegios jesuitas “del máximo esplendor ya sea para el culto o para la formación de sus estudiantes”.⁴⁶ Estaba dirigido a la iglesia de la Compañía, del Colegio Máximo de San Miguel, y en 1756 ya se encontraba activo, reemplazando al arpa que había alimentado hasta entonces las funciones ordinarias, y la orquesta para las solemnes.⁴⁷ Al pie de la iglesia se construyó “un coro que ocupaba toda la nave principal y en él colocaron un órgano trabajado por otro de los hermanos. No era grande este órgano, pero sí de muchos y bien articulados registros y de voces muy suaves y armoniosas”.⁴⁸

La zona de la que proviene Kranzer da clara relación del tipo de órgano a esperar de él como constructor. Se trata de un órgano visiblemente alemán, ya desde su caja, en un sólido bloque expresivo cerrado, a la manera

44 Rondón, 2009:571 El nombre de Haimbhausen puede verse escrito de diversas maneras en la literatura, incluyendo Haimhaussen y Haymbhaussen. Aquí homogeneizaré arbitrariamente por Haimhaussen, al igual que Kranzer en vez de Krazer o Kratzer.

45 Rondón, 2009:457

46 Rondón, 2009:464

47 Rondón, 2009:448

48 Enrich, Francisco (1891): *Historia de la Compañía de Jesús en Chile*. p.220. Citado por Castillo, 1975:7

que Silbermann había propuesto hacia principios del siglo XVIII. El promedio de teclas en este tipo de órganos, formato pequeño, en esta época era 45 notas por teclado, que corresponde a poco menos de cuatro octavas y, según la zona, había o no presencia de tubos de madera, tan apetecidos en Inglaterra. La obra de Schnitger, por ejemplo, es de órganos con prácticamente ningún tubo de madera, aunque su influencia en América fue casi nula.⁴⁹ El mueble original, según Fernando Marquéz de la Plata en su artículo, “Los Muebles en Chile...”, habría sido color madera.⁵⁰

El traslado del órgano al sitio de la Catedral, cuando esta aún estaba en proceso de construcción, es un proceso interesante que debe ser anotado. El incendio de la Catedral, en 1769, implicó un catastro que nos habla de la pérdida de instrumentos anteriores. Así, el mayordomo señaló que sólo existía antes del incendio en la catedral "un órgano grande con ocho registros" y "un órgano pequeño que servía de ordinario".⁵¹ Como señala Alejandro Vera, difícilmente se puede pensar que hubiesen más instrumentos, dado que se trataba de un informe para solicitar dinero al Rey de España, y se hubiese anotado cualquier otra falta o pérdida en busca de mayores fondos.⁵² Aquel órgano grande aún se estaba pagando y construyendo en 1760, por lo que era prácticamente nuevo entonces.⁵³ A raíz del incendio se decide trasladar todo el culto a la Iglesia del Colegio Máximo de San Miguel, para que “sirviese de

49 El casi corresponde a dos órganos enviados a Brasil, uno recientemente restaurado, y la construcción de dos órganos más por un aprendiz suyo en el mismo país.

50 Marquéz de La Plata, 1933

51 Vera, 2006:143

52 Vera, 2006:143

53 Acuerdos, vol.3:11 17/12/1760

Catedral interina [...] por la inmediación a la Plaza, por su estension i adornos, i por hallarse en ella las alajas, i ornamentos, q se perdieron en la incendiada”.⁵⁴ Así, al poder reutilizarse la Catedral, muchos de los adornos y ornamentos de la iglesia de la despojada orden fueron trasladados al templo principal, incluido el órgano.

Sin embargo, rara vez un órgano permanece exactamente igual durante mucho tiempo, viéndose enfrentado, como mueble y como instrumento musical, a los cambios propios de cada época y de cada interventor en su forma final. En 1792, por ejemplo, fue reparado por Juan de Dios León, quien también tenía relaciones con el convento de La Merced, por treinta pesos y tres reales.⁵⁵ En 1838 se plantea por primera vez reformar de manera completa aquel órgano jesuita, que contaba ya con ochenta años en el cuerpo. Se propuso en acuerdo ordinario:

La necesidad que había de componer el organo de la Iglesia por el desarreglo que se notaba en sus voces, i trabajo que daba en su teclado para gobernarlo, i que el Sor Navarro subrogante de la Chantria con el Organista lo habia hecho ver a un religioso mercedario inteligente, i tratado una regular compostura en tres onzas esperando la determinacion del Cabildo para proceder a la obra: acordaron la compostura i su referido precio bajo la calidad de que quedare a satisfaccion del citado organista.⁵⁶

Poco tiempo después se descubre que el religioso mercedario, un tal “padre Vega”, se había robado durante los trabajos de reparación varias de las flautas. Además, el mayordomo insiste en que, “lejos de haber quedado a

54 Acuerdos, vol.3:21v; 23/12/1769

55 Vera, 2004:20-21

56 Acuerdos, v.6:105; 22/11/1838

satisfacción la refacción, se nota en peor estado". Se envió al provincial de la orden a recuperar los tubos y se mandó comprar unos que estaban dando de baja en el Monasterio de Santa Clara. Finalmente, se decidió ponerle puertas y un candado al órgano, para evitar nuevos robos.⁵⁷ Así, la historia del órgano jesuita no pintaba a ningún buen resultado durante los primeros años de la República. En el año 1839 William Jones, entonces recién llegado de Inglaterra y que permanecería muchos años en el país como organero, ofrece a la Catedral la construcción de un órgano que supla los problemas que ya presentaba el órgano de Kranzer. Sin embargo, el alto presupuesto -situación que estudiaremos luego- implicó que se contratara al mismo Jones por \$2.100 pesos para reparar en cambio el órgano jesuita, cuyas voces, en opinión del Chantre "no pueden estar acordes unas con otras, y menos con las de los demás instrumentos por la falta de muchas flautas, y por la inutilidad de las más que le quedan. Las composturas, que se le tienen hechas de antemano, han sido momentáneas, sin conseguirse su duración por aquellos defectos, y por no haberse presentado un artesano de la instrucción necesaria".⁵⁸

Jones, probablemente, fue quien hizo el primer trabajo mayúsculo de renovación en el órgano. Así lo propone él mismo y es aceptado en una carta del 30 de mayo de 1840. Aquí nace la pregunta fundamental: ¿el teclado del instrumento fue aumentado por Jones? Si así fue, es probable que nada de lo que se encuentre sobre él sea original. En caso contrario, podría tratarse del secreto original y, por tanto, podría reconstruirse algún día el órgano jesuita.

57 Acuerdos, v.6:113 y 113v; 29/01/1839 y v.6:119; 03/05/1839

58 Claro, 1979:23-24 [copia parcial]; Ver también Oficios, 2:60; 30/05/1840

El informe de Jones -traducido por el secretario- señala lo siguiente: dada la infinidad de problemas en el órgano, la mejor opción pareciera ser hacer un órgano nuevo utilizando el mismo mueble. Tendría los siguientes registros (seis en total): diapasón tapado o enflautado de madera; diapasón abierto de metal sin octava baja; un principal; un duodécimo -decimoquinto- y una clarabella de solo tres octavas altas. El teclado de cinco octavas comenzaría en Sol para llegar hasta Fa, al estilo inglés común en la época. Señala además Jones que será en voz, fuerza y claridad igual a aquel en la Recoleta Domínica que él mismo construyó.

El teclado y mecanismo original del instrumento se encuentra hoy en el Monasterio Benedictino La Asunción de Rengo,⁵⁹ y parece concordar con la descripción de Jones, incluyendo un sistema de listón atravesado para mayor fuerza y duración. Él mismo señala que haría un nuevo secreto, el que parece corresponder correctamente al órgano, lo que hace pensar que todos los tubos fueron reemplazados (quizás, con excepción de aquellos de fachada). Eso explicaría en buena parte el alto valor de la reparación.⁶⁰ El hecho de que algunos tubos firmados por Benjamin Flight se encuentren en el interior no implica que Flight haya hecho una reparación del órgano, como se ha señalado a veces,⁶¹ sino que corresponde a ciertos trabajos realizados durante la década de 1880 -y que revisaré al final de la tesis-, cuando algunos tubos

⁵⁹ Las razones se explican más adelante.

⁶⁰ Jones había pedido en la misma fecha 9.000 y luego 12.000 pesos por la construcción de un nuevo órgano de 32 registros, y esta -por poco más de 2.000- es sólo la reparación de un órgano de seis registros.

⁶¹ Castillo, 1998:78

fueron trasladados de órgano en órgano. También tiene una serie de bordones de madera conectados a la pedalera, instalados por orden de Jorge Azócar Yavar, maestro de capilla, en la década de 1910.⁶²

Es probable que Jones no haya rehecho todo el instrumento, manteniendo el mueble -como él mismo indica- y parte del mecanismo y tubería. Si fuera así, a fines de la década de 1960 aún existía en el órgano, probablemente, parte de su tubería original, el sistema de transmisión, mueble y uno que otro detalle, pero descifrar hasta que punto era el de entonces el original jesuita es una tarea casi imposible. Para Robert Stevenson, en 1961 aquel instrumento ya se encontraba nuevamente completamente inejecutable. Se encontraba al lado de la epístola "como un mudo recuerdo de la labor misionera entre los fieros araucanos [sic]".⁶³ A comienzos de los setenta se decidió, desafortunadamente, autorizar una restauración del mismo que sólo llevaba de tal el nombre: el órgano fue desmontado y reconstruido, nuevamente, aprovechando solo el hermoso mueble. Todo el resto fue guardado en una bodega y, años más tarde, trasladado a Rengo, donde Luis González intentó darle forma y hacerlo sonar, sin tampoco considerar una correcta restauración o, al menos, un informe claro sobre el instrumento. Aquí no viene al caso realizar tal informe, que de cualquier manera tengo escrito y se encuentra también en poder de las hermanas benedictinas en Rengo, pero es importante recalcar qué es lo que encontramos hoy en la catedral: se trata

62 Ibidem.

63 Stevenson, 1961:48 "as a mute reminder of their missionary labours among the fierce Araucanians".

de un órgano de siete registros, con una pedalera, los cuales fueron todos comprados a una empresa alemana, siendo más bien imitaciones barrocas en tubos de fábrica, no realizados con el detalle de un artesano particular. Así, aunque el órgano no tiene un sonido interesante, sirve para acompañar los cantos durante las funciones ordinarias realizadas en la Catedral desde hace más de treinta años.

Finalmente, existe en la época anterior al Órgano Flight un segundo órgano para la Catedral. Es un órgano comprado en 1842 por 3.200 pesos a Silvestre Hesse. El órgano tenía 10 registros, dos manuales y pedalera, con 540 tubos en total (57 notas cada teclado, 108 tubos de mixtura y 27 teclas el pedal). No fue, al parecer, un órgano nuevo, sino uno comprado mediante el contacto de Hesse, quien además se comprometió a instalarlo. De hecho, el 30 de julio de 1842 se avisa al obispado de la llegada del órgano Hesse a Chile “proveniente de Europa”.⁶⁴ La compra de este órgano fue, nuevamente, un quebradero de cabeza para los religiosos. El 12 de julio de 1842 el señor Chantre fue el encargado de averiguar por el nuevo órgano, considerándolo junto al “prebendado Orrego” como “mui a proposito para esta Santa Iglesia por su obra tanto como por su precio i demas condiciones favorables para el que lo compre.”⁶⁵ El contrato se firma el 29 del mes señalando que no solo debía comprometerse el organero -el alemán Schutz-⁶⁶ a instalarlo, sino

64 Oficios del Cabildo, v.2:60

65 Acuerdos, v.6:245; 12/07/1842

66 Luis Schutz o probablemente Schultz, quien también es nombrado por Pereira Salas, sirvió constantemente al Cabildo e hizo importantes trabajos para La Merced, como a investigado Alejandro Vera (2004:21)

también a cuidarlo por tanto tiempo como los profesores de música estimen conveniente. Hesse dejó el órgano armado el 16 de agosto, pero sin un mueble, dado que no estaba contemplado en el contrato “cubrirlo de madera como el que esta en la Iglesia”. Finalmente, se acordó gastar 165 pesos y 4 reales en el pago de madera, pintura, materiales y el maestro constructor.⁶⁷

Finalmente, poco antes del 21 de septiembre del mismo año se señala que “el señor Esses pedia los tres mil quinientos pesos importe al organo, que el viernes proximo pasado habia entregado en el coro de la Catedral, a entera satisfaccion del profesor organista de esta Sta. Iglesia, Dn Damian Donaire, el unico profesor que tiene la Iglesia, i tambien el unico que debe manejar, i responder de este intrumento”.⁶⁸ Se hizo una prueba con los señores González-tenor- Alzedo y Zapiola, junto a miembros del Cabildo Eclesiástico. El mismo 21 Alzedo envía una carta señalando su apreciación del instrumento, en la cual lo trata de excelente y “de un sonido particularmente dulce”.⁶⁹ En esa misma fecha, se llamó al Chantre como único culpable de que se hundiera un poco el piso del coro con el peso del instrumento, y que no se firmara un contrato escrito, sino verbal, lo que había traído problemas de dinero a la larga. El mismo aceptó su culpabilidad, señalando en una carta: “Concluiré pues este largo i penoso escrito asegurando al Cabildo que puedo haberme equivocado en el modo de llebar el negociado; pero siempre en la mejor intencion a favor de los intereses de la Iglesia”.⁷⁰

67 Acuerdos, v.6:246; 29/07/1842 – 246v y ss; 16/08/1842 – 247v; 19/08/1842

68 Acuerdos, v.6:251v; 19/09/1842

69 Stevenson, 1961:50

70 Correspondencia, v.3:13 21/09/1842

El problema del artesonado del coro hizo que algunos de los miembros del Cabildo no quisieran se le pagase a Hesse, aunque el Chantre (José Alejo Eyzaguirre) aceptara la totalidad de la culpa. Luego de discusiones varias el 23 de septiembre y una votación nula el 26 de septiembre al respecto, se pide un informe sobre el tema. Por medio del mismo se decide, con el apoyo de los arquitectos Gorvea y Santa María, mover el órgano para instalarlo frente al antiguo -el jesuita- y reforzar el envigado del coro. Este informe nos da algunas claves sobre el coro donde se encontraban los órganos en aquel entonces:

Las maderas de que se compone el coro son vigas de lenga i bien juntas i amarradas unas con otras por medio de soquetes cuya enmaderacion es firme i nada le encuentra por ninguna parte vencimiento [...] El coro se ha construido para poner los horganos a sus costados como lo está el anterior, i no al medio como se ha querido sin consultar su peso el enmaderado, pues no sera extraño que si es ecseviso pudiesen sentir alguna variacion las maderas [y además] en su lugar quitará la luz a la ventana de ambos coros y principalmente en el invierno.⁷¹

El órgano, tenía la siguiente distribución de registros (con un tamaño de 12.4 pies de ancho, 9 de alto y 7.4 de profundidad), según Robert Stevenson. Lamentablemente, la carta que señalaría esta composición no pude encontrarla en ninguno de los volúmenes contemporáneos de correspondencia de la Catedral.⁷²

71 Correspondencia, v.3:50; 10/10/1842

72 Stevenson, 1961:50

Nombre Registro	Materia	Pie	Nombre Registro	Material	Pie
Primer Manual			Segundo Manual		
Principal	Metal	4	Voz Armónica	Metal	8
Tapado	Madera	8	Flauta	Madera	8
Corneta	Metal	2	Flauta II	Madera	4
Gamba	Metal	8	Octava	Metal	2
			Pedallera		
			Tapado	Madera	16
			Octava	Madera	8

Se podría plantear que el órgano desapareció, dado que no existe ningún instrumento en la Catedral que corresponda a éste. Sin embargo, el órgano que actualmente se encuentra en el Sagrario ha sido señalado, en ocasiones, como el antiguo órgano Hesse. ¿Se trata del mismo instrumento? Esta teoría es probable por varias razones: 1) el órgano efectivamente se encontraba hasta la década de 1970 en el coro de la Catedral, donde debió haber estado el órgano de Hesse tras las reformas del 1900, conocido entonces como “órgano mediano” o “primer órgano chico”, junto al de los Jesuitas y el Flight & Son. 2) el órgano corresponde, aproximadamente, al tamaño de un órgano como el señalado anteriormente, aunque solo tenga hoy un teclado. La caja del instrumento es más bien de un estilo españolizante bastante ecléctico, con ventanillas enmaderadas y un bonito adorno en forma de barandilla en su parte superior, todo lo cual no corresponde con ningún estilo de organería contemporáneo ni del que tenga referencia. Esto se explicaría porque, como vimos, el mueble fue trabajado más tarde por un maestro carpintero contratado directamente por la catedral. El que su contenido sea muy diverso

al interior, incluyendo tubos de muy diversa factura, también habla de un instrumento que ya ha pasado por diversos trabajos de renovación. Por todo esto, a mi parecer se trata del instrumento que vendió Hesse e instaló Schutz, pero con profundos cambios, probablemente -por el tipo de tubos en la pedalera- llevados a cabo por el organero italiano-argentino-chileno Orestes Carlini.⁷³

Para fines de esta tesis, es importante señalar como resumen de este capítulo que a comienzos del siglo XIX existía en Santiago una serie de órganos, muchos de ellos de origen colonial, que podían suplir las necesidades de su propia época en los principales conventos, monasterios e iglesias. El caso particular de la Catedral conlleva la existencia de dos órganos, uno traído desde la Iglesia de la Compañía, y otro comprado en 1842, pero ninguno de los dos concebido específicamente para destronar a una orquesta, sino para acompañar como continuo armónico a otros instrumentos y voces. Por esto, la compra de un órgano del tamaño del Flight & Son sólo se volvía más necesaria con el fracaso en la compra de un nuevo órgano pocos años antes, y la existencia de un resabio instrumental de la colonia que, aunque con modificaciones, no podía llevar a efecto las nuevas intenciones del prelado.

73 Sobre este último punto revisar el capítulo final, período 1900 - 2010

1.3. La música en la Catedral antes de Henry Lanza

Sin duda, la música en Santiago no cambió de manera brusca y radical con la llegada de la administración republicana. Como ha señalado Alfredo Jocelyn Holt, y otros autores, culturalmente se debe entender la Independencia como un fenómeno en el cual la monarquía fue cambiada por un estado administrativo relativamente diferente en un corto período de tiempo, permitiendo así la supervivencia de fenómenos culturales propios del legado colonial.⁷⁴ Eugenio Pereira Salas, claramente con un lente puesto sobre los *Recuerdos de Treinta Años* de José Zapiola, ve en este período una crisis profunda para toda la música nacional que, si algo pudo haber heredado del "atraso" colonial, lo perdió en las Guerras de Independencia. Esto queda clarificado en el caso del "heroico Ramón Gil, gran músico y maestro de canto que murió en el sur en los primeros encuentros".⁷⁵ Como señala el musicólogo Jaime Canto, Pereira Salas ve en este hecho una tragedia, donde el alistamiento de músicos a filas patrióticas habría disminuido considerablemente la actividad musical, por ejemplo, de la Catedral. Pero como señala Canto, "hay indicios de que no se redujo la cantoría de la catedral, ya que luego de la marcha de Ramón Gil al ejército, un ciudadano llamado José Antonio Errázuriz, costó el sueldo de su reemplazante en dicho conjunto".⁷⁶

Como señala Samuel Claro, las partituras del archivo de la Catedral,

74 Ver Jocelyn Holt, 2001

75 Pereira Salas, 1941:68

76 Canto, 2007:20; Referencia al *Monitor Araucano*, 01/05/1813

sin embargo, parecen probar que “los acontecimientos históricos de los años que bordean el proceso de la independencia despertaron la inquietud de compositores y músicos de la Catedral de Santiago”. No queda claro, eso sí, si los compositores y músicos lo hicieron por voluntad propia o por orden superior. Algunas partituras cambiaron sus dedicas -de España a la patria, de Fernando a las estrellas- y algunas composiciones patrióticas comenzaron a surgir entre los presentes, en particular el *Himno de Yerbas Buenas*.⁷⁷ Y el maestro de Capilla de la Catedral pronto debe tomar también funciones “patrióticas”: el Te Deum del 12 de febrero de 1821, por ejemplo, requirió también canciones patrióticas en la Catedral, organizadas por José Antonio González con un coro de 24 voces.⁷⁸

La Capilla de Música de la Catedral sufrió un cambio importante a comienzos del período independiente. José de Campderrós, músico catalán que había ocupado el cargo de la maestría desde 1793, fallece en 1811 dejando tras de sí una gran cantidad de música, que sería fundamental para el repertorio de la Catedral hasta fines del siglo XIX.⁷⁹ Tras su muerte, lo sucede José Antonio González, quien -al igual que su antecesor- mantiene relaciones con otros espacios religiosos, como profesor de música y compositor.⁸⁰ Había servido ya como seise en la Catedral y llevaba el puesto de segundo organista

77 Claro, 1979:9-11. Más sobre este himno en Canto, 2006.

78 Canto, 2007:26

79 Vera, 2010b:8. Respecto a la música de Campderrós a comienzos de la república dice Zapiola en sus *Recuerdos*: “El repertorio de la Catedral se componía en su totalidad de lo que había escrito Campederrós, lego español de la Buena Muerte, que se había traído de Lima para organizar la capilla [...]”. Zapiola, 1974:37

80 Rondón, 1999:63

desde 1803, ascendido a primer organista tres años más tarde.⁸¹ El mismo Manuel de Salas, quien luego asumirá como Maestro de Capilla, ampliará la historia en sus palabras en 1846:

[Relato] mis servicios prestado a la Sta Iglesia desde el tiempo que la Capilla estuvo al cargo del finado Dn Jose Campderros (mi maestro) que lo fue desde el año de mil setecientos noventa y cinco. He sido Mtro de Capilla no una vez, sino cuatro si relaciono por enfermedad de Dn J. Campderros de parálisis, fui nombrado en su lugar, y servi tres o quatro años, digalo el Sr. Miguel Mendoza: para su muerte se me nombro interino por el s. Errazuris en el año de once y hasta diciembre del año doce. Se nombró en propiedad a Gonzalez por el VC hasta el año de 17, [desde donde] aparezco con el titulo que acompaño. No es extraño para mi se ignoren estos servicios por su antigüedad, pero segun parece soy mas antiguo en esta Iglesia que todos los ss. Canonigos por mas de veinte años, pues todos son desde el año de dies y siete, en esta virtud.⁸²

Como relata Eugenio Pereira Salas, hacia 1817, y con el retorno de O'Higgins, el canónigo de la Catedral José Ignacio Cienfuegos, en posible colusión con Manuel de Salas Castillo, le levantó una acusación de antipatriota y realista a González.⁸³ La situación queda reflejada en el decreto al respecto, fechado el 4 de octubre de 1817:

El señor D. Jose Ignacio Cienfuegos Canonigo de esta Santa Iglesia Catedral Gobernador de este obispado, por nombramiento del Ilustrisimo señor Obispo, dijo que por cuanto ha sido indispensable separar a don Jose Antonio Gonzalez al Empleo de Maestro de Capilla de musica de esta Santa Iglesia por no haberse Calificado en su conducta politica y tenerse por contrario a la Sagrada Causa de América y siendo preciso nombrar en su lugar persona que desempeñe este cargo con la exactitud que corresponde; por tanto concurriendo en D Manuel Salas todas las calidades e instruccion necesaria para este destino quien ha

81 Claro, 1979:11

82 Legajo "Jubilación o reposicion al cargo de Maestro de Capilla de don Manuel de Salas", 27/8. Archivo del Arzobispado de Santiago.

83 Pereira Salas, 1941:73-74. Ver también Rondón, 1999:63-64

sido en la aprobación al Exelentísimo Supremo Gobierno, lo nombraba y nombró por tal Maestro de Capilla de esta Santa Iglesia Catedral.⁸⁴

Aunque, en comparación con aquellas de Campderrós, son pocas las obras que se conservan de González, sus más de cincuenta años como músico de la Catedral lo transformaron en un personaje de importancia para la música chilena de comienzos del siglo XIX, y su verdadera relación con otros músicos de la época debió haber sido intensa, pero se nos escapa inevitablemente. En 1839 envía finalmente una carta al Cabildo para solicitar que se le jubile con renta completa, por sus “servicios de más de medio siglo, i por su enfermedad actual en su larga edad”, que se le concede tal como solicitada.⁸⁵

Manuel de Salas no parece haber sido un gran Maestro de Capilla, aunque es difícil señalarlo con certeza. El mismo Pereira Salas cita varias críticas de su enemigo González que no dejan de ser marcadamente graves, como no poder seguir un solo y ser un “muy mal músico, sin principios de composición”.⁸⁶ Los años de la maestría de Salas serán de diversas complicaciones para la Capilla, que tendrán importantes consecuencias a lo largo del siglo. Muchos músicos tenían problemas de conducta, lo que aletargaba todo el proceso de estudio y la respetabilidad de la actividad musical catedralicia. Tal fue el caso del inglés Guillermo Carter, quien

84 Legajo "Jubilación o reposición al cargo de Maestro de Capilla de don Manuel de Salas", 27/8. Archivo del Arzobispado de Santiago.

85 Acuerdos, v.6:131; 29/11/1839. Aunque Claro y Pereira Salas proponen como fecha de muerte de González 1840, al final del acta de Acuerdos se señala, en otro lápiz, que el Maestro de Capilla ya retirado falleció un once de septiembre de 1844. El hecho de que esté en otro lápiz implica que no sabemos quién ni cuando entregó esta información.

86 Pereira Salas, 1941:73

reemplazaba a Zapiola, quien fuera alejado de su puesto el 23 de noviembre de 1827 de su puesto clarinetista por tendencia a la bebida.⁸⁷ Un año más tarde, sin embargo, el mismo Maestro de Capilla pedía la expulsión de Zapiola por mala conducta.⁸⁸ Transcribo el documento original de tal episodio, que da una visión cabal del problema que enfrentaba Salas:

Para cumplir con las obligaciones de mi cargo me es indispensable manifestarle la fatal comportacion del musico Jose Zapiola: este solo toca lo que quiere y quando quiere, y jamas se centra a su destino, pues una veces se pone a tocar Violin, otras contrabajo y todo lo hace por burlarse del Mstro. de Capilla: este asiste cuando quiere y si se le saca alguna falta habla quanto se le ocurre, e incomoda con *griterios* al Economo: el remendarle en el Coro es buscar un alboroto y griteria, que por el lugar que ocupamos, es sonoro callar, y haciendolo se pone de peor condicion por que no tiene la menor educacion (...) Si esto no se castiga los demas musicos que hasta ahora son moderados se volveran discolos como este y haran cada uno lo que le de la gana [...] Finalmente todo el coro se halla revuelto por este musico, y por lo mismo [ocurro a la justificación de V.S. para que sin más trámite que éste se sirva mandar despedir a dicho Zapiola por díscolo]. [Se adjunta informe del Coronel Rondizzoni]: "es muy estraño que el musico Zapiola se atreva a cobrarle el *sueldo* quando es un desertor, y un ladron que robo al cuerpo todos los clarinetes, y papeles que despues vendió, [...] Con que si no teme a los Cuerpos Militares que hara con la Iglesia." [Resolución del Señor Chantre]: "Tengo bastante harto los oidos, es presiso señorias cortar este mal en su origen [. El gran problema es la] "falta de respectavilidad en los individuos que la componen a sus Gefes inmediatos (no hablo del todo)".⁸⁹

La solución que propone el Chantre, finalmente, es crear una comisión que realice un reglamento nuevo, que de mayores poderes al Maestro de Capilla sobre los músicos, para aumentar el respeto que le tienen como figura y, por otra parte, regular los sueldos. Un primer intento de reforma se realiza

87 Claro, 1979:12

88 Esta situación, referida por Claro, no se hallaba en el libro de Acuerdos señalado por el musicólogo, sino como una hoja suelta dentro del sexto libro de Correspondencia.

89 Correspondencia, v.6:sn; 20/11/1828

en 1833, con la redacción de un nuevo reglamento de música. Por la distancia de sólo cuatro años con los conflictos anteriormente mencionados, se podría llegar a pensar que es una consecuencia directa de aquellos. La versión final, aprobada por el Cabildo, señala principalmente el orden en que se realizan las actividades de la Capilla según sus funciones: En primer lugar, el subchantre debe llamar a todos los músicos mediante una campanilla en el coro, en todos los días “particulares” cuando es necesaria la capilla de música. Estos son: todos los días de “funcion clasica”, de “misa mayor en dia festivo”, “sacramento en los jueves y miercoles del año”, “misas y maytines de la semana santa” y navidad, además de las conmemoraciones de difuntos, exequias especiales, días solemnes, rogaciones y procesiones, durante vísperas de cuaresma los sábados, aniversarios cívicos y todas las otras funciones extraordinarias que pudieras ocurrir. Tras el sonido de la campanilla “el Mtro. de Capilla, Organista, Cantores, Instrumenterios, y Fuellero deben subir inmediatamente al Coro alto a tomar el tono correspondiente y el seise señalado de turno por el Mtro. de Capilla repartirá los papeles de musica”. Los instrumentistas sólo podían dejar de asistir si les era avisado así por el Maestro de Capilla, pero nunca el organista, quien sólo podía faltar consiguiendo un reemplazante. Todos, además, debían permanecer en el coro hasta el *Ite Missa Est*, esto es, hasta concluida la liturgia.⁹⁰

En 1840 se realiza una reforma mucho más completa a la capilla, presta a ser dirigida por Henry Lanza, quien arribó al país en marzo del mismo año.

⁹⁰ Acuerdos, v.6:01 y ss; 16/04/1833. Este proyecto había sido citado por Pereira Salas (1941:149) y referido por Vera (2004:16), sin hallarlo.

Su origen puede rastrearse como parte de este mismo proceso de regulación de la Capilla. Aunque el plan de 1833 era prolijo en detalles de funcionamiento de la misma, no lo era en cuanto a sus costos y formas de pago, asunto que se volvería cada año más crítico. Por esto, el Ministro del Interior envió una representación al Cabildo Eclesiástico para poner “en consideracion Suprema el defectuoso actual estado de nuestra Capilla de musica, pidiendole se digne decretar al Quadrante un aumento de la maza Decimal, que haga el mejoramiento de nuestra Iglesia en este ramo tan necesario e importante al Divino Culto”.⁹¹

Esto derivó, de alguna manera, en dos hechos fundamentales: se elimina la plaza del Director de Fábrica de la Catedral, “destinandose su renta a la Capilla de Música”;⁹² y luego, que a fines de 1839 o comienzos de 1840 el obispado envíe una propuesta de sueldos que, claramente, demostrará que era imposible mantener la capilla con el presupuesto llevado hasta entonces. El 15 de febrero de 1840 envía el Cabildo al Gobierno Eclesiástico algunos puntos de conflicto con este nuevo margen de sueldos. Los problemas esenciales son:

1. Que “si el aumento, que se nota en los sueldos de las nuevas estipulaciones respecto de las antiguas, sale de los Quatro Novenos beneficiais, de donde se ha pagado hasta hoy todo el costo de la Capilla de Música”, o no.
2. Que si, reuniendo los cantantes antiguos y nuevos, como se elige cuantos tener para cada función, y cómo o porqué pagarles. Además, hay una serie de problemas con respecto a las asistencias y a cuántas funciones debe asistir cada músico,

⁹¹ Oficios del Cabildo, 2:26; 15/03/1835

⁹² Ibidem.

cosa que no está especificada. Es tal el conflicto con respecto al dinero que incluso se piensa, por un momento, consultar al Ministerio de Justicia sobre el asunto, para que haga una revisión de la posibilidad legal del mismo.⁹³

Como respuesta a este problema nace, justamente, el Plan de Arreglo de 1840. Éste fue revisado por Alejandro Vera en su totalidad en el Archivo Nacional, escribiendo un estudio sobre el mismo el año 2004. Por su parte, Valeska Cabrera también refiere a este documento en su tesis del año 2006.⁹⁴ Por encontrarse en estas fuentes un completo detalle del mismo, no ahondaré en su contenido. Lo que si me parece importante es destacar que fue idea del Cabildo formar una comisión que proponga el plan. Esta comisión estaba formada por: el arcediano José Miguel Solar, el Maestro de Escuela Julián Navarro y el Tesorero José Alejo Eyzaguirre.⁹⁵ La comisión fue aprobada el primero de mayo de 1840, entregando sus resultados treinta días más tarde. Para la especificidad de este trabajo, me parece de vital importancia citar en completo el artículo siete (del capítulo dos) del Plan de Arreglo, donde se aclaran las labores del organista antes de la compra del órgano Flight, suponiendo un ideal que debe ser pronto puesto en marcha (la reparación de Jones ocurre en paralelo a la redacción de este Plan de Arreglo):⁹⁶

El Organista. Amás de la obligación que tiene de ejecutar [...] que le señale el Maestro de Capilla, cuando asiste la Orquesta o de tocar sólo en dichas ocasiones, si los otros músicos no [con]curriesen = Debe

93 Oficios del Cabildo, 2:54; 15/02/1840 y 18/03/1840

94 Vera, 2004:16-18 y Cabrera, 2009:52-53

95 Oficios del Cabildo, 2:59; 05/05/1840

96 Agradezco específicamente a Alejandro Vera este documento, del cual me ha referido el original fotografiado y una transcripción realizada por él mismo, que fue utilizada como base para la presente.

también tocar.

1°. En todo el año para Prima, y Tercia, o Nona pro tertia [can]tadas. 2°. A la Misa mayor todos los días que se canta solam[ente] con órgano. 3°. Para las Vísperas cantadas que se tienen, después de [Misa] [fol. 3] Mayor, en los sábados de Cuaresma, y el día antes de alguna Festividad que viniese en aquella. 4°. En las Rogaciones que se hacen por dentro de la Iglesia, cuando por lluvia u otra causa no se sale fuera, debe tocar para la misa mayor, y el día tercero de las de la Asunción practicará lo mismo en la Iglesia de las Madres Capuchinas.

5°. En la Novena y misa del Señor San Pedro, todos los días de aquella, que viniesen en el Octavario de Corpus. 6°. En las tres Calendas principales, a saber_ De la Natividad del Señor, de San Pedro, y Corpus; como igualmente para la parte del Martirologio que se canta en seguida de cada una de ellas. 7°. Para los maitines y misa de la Resurrección del Señor. 8°. En el Octavario de Corpus todo el tiempo que está expuesto el Santísimo Sacramento. 9°. Durante la exposición del Sacramento, que se acostumbra en los días trece de mayo, ocho de julio, y diecinueve de Noviembre, Aniversario de grandes terremotos ocurridos en esta Ciudad, y en los demás que por tales u otras causas determinare el V. Cabildo en adelante, que se hagan recuerdos y preses semejantes con la aprobación del Diocesano. 10°. Para la Festividad y Víspera del Tránsito de Nuestra Señora, cuando se hace fiesta. 11° Para toda la función del Aniversario de Difuntos, incluso los maitines de la Víspera. 12° Todos los sábados del año para la Salve y Letanías que se cantan después de los oficios de la tarde. 13° Para los maitines de la Natividad del Señor. 14° Últimamente, siendo el organista el músico más efectivo de la Iglesia debe tocar en ellas todas las veces que se canta algo con música = Guárdense a este respecto las prácticas, y las disposiciones del V. Cabildo.

Durante la siguiente reunión del cabildo, el cinco de junio, se afirma que se redactó un nuevo reglamento a partir de la proposición, y que sería entregado al Maestro de Capilla, y que según el mismo el organista debe tocar “a la entrada del prelado” y todo el tiempo que permanezca en el templo, incluido después de los oficios.⁹⁷ Es posible que la compra de un nuevo órgano -el de Hesse, mencionado en el capítulo anterior- tuviera directa

97 Acuerdos, v.6:151 y ss; 05/06/1840

relación con este Plan de Arreglo. Existe en la Catedral un comentario de la Comisión -probablemente una carta adjunta- respecto a su propio "Plan de Arreglo en la Capilla de Musica de esta Santa Iglesia Catedral, que comprendiese el numero de sus empleados, sueldos, deberes, y lo demas que pueda ser util a su mayor orden posible". En él se le resta importancia a las averiguaciones realizadas, y también a su real posibilidad de ejecución, -con algún grado de diplomática humildad-, señalando que:

Los encargados casi nada innovan⁹⁸ a escepcion de un ligero aumento de sueldos, y el de dos o tres plazas. [...] Por lo demas, no se ha hecho otra cosa, que llamar a los destinos de la Capilla al cumplimiento de lo que estaba en uso en tiempos de mas orden para aquella, y cuya practica en contrario ha sido siempre resistida por el ilustre Cabildo: lo escaso de nuestros fondos no permite añadir al proyecto la ejecucion de un pensamiento [...] que daría mas lucimiento a sus funciones; tal es S.S., que asignando algo mas de renta a los Capellanes de Coro, se les impusiese el deber que, instruidos en el Canto Llano, acompañasen a los Subchantres.⁹⁹

Por tanto, se opinaba que aquellos arreglos, más que un cambio, lo que hacían era ajustar a la Capilla a "tiempos de mas orden", sin explicitar cuáles fueron éstos -¿Aquellos de Campderrós? ¿La Colonia?-. Probablemente, más que otro tiempo, se hable aquí de un ideal nostálgico de una capilla soñada. Así, la década de 1840 se inicia con una clara intención de reformular la Capilla de Música, con amplias expectativas del Cabildo, el Arzobispo, y buena parte de la institucionalidad religiosa chilena, quienes quieren ver un cambio positivo en el culto y la música sacra y litúrgica.

98 En relación a aquello propuesto a fines del año anterior por el Obispado.

99 Correspondencia, vol.3:69; 01/06/1840

2. Entre el Teatro y la Iglesia: Condiciones para una reforma musical

"Hemos llegado a tiempos en que ya no hai nada maravilloso. Los milagros han pasado [...] Los pactos con el diablo están completamente desacreditados, porque el hombre ha llegado a realizar por medio de la ciencia lo que el espíritu malo no habia podido hacer todavia, como por ejemplo subir los cielos en un pedazo de lienso, dar la vuelta al mundo en pocos dias impulsado por una caldera de agua, leer con la planta del magnetismo, destruir una montaña con un puñado de polvos negros [...] pero lo maravilloso es un elemento tan necesario a la vida, como lo es el aire a la respiracion, i el hombre ha inventado el medio de suplirlo [...] Este medio es dejarse engañar. [...] La ópera es la mas alta espresion de esta majia que se apodera de los sentidos, que hace que los hombres den en nuestros dias por un vago sonido que se lleva el viento, el oro que los reyes de la antigüedad nunca tuvieron a su disposicion."

El Progreso, 20/08/1851 "La Ópera como majia"

2.1. La llegada de la ópera a Chile

Es sabido ya que la primera compañía de ópera llega a Chile en 1830, dando una muestra del género que, con el correr de los años, será clave en la construcción cultural de la clase dirigente nacional. Pereira Salas comenta ampliamente el fracaso de estas primeras presentaciones, destacando la risa y compasión de los espectadores por el bajo nivel de los artistas. Sin embargo, aunque cita -por ejemplo- los comentarios de Andrés Bello o José Joaquín de Mora sobre las funciones, no se detiene en el excelente nivel de los mismos. Mora, especialmente, parece ser alguien con un acabado conocimiento del arte lírico y del canto en general, además de la ópera rossiniana en particular.¹⁰⁰ ¿Cómo era esto posible cuando aún no se estrenaba por entonces ninguna ópera completa en Chile? Claramente, a un nivel cerrado, círculos musicales tenían un conocimiento particular del arte que aquí nos interesa. De otra manera es imposible entender frases de Mora como “tenemos los chilenos bastante dosis de amabilidad y tolerancia, aplaudimos por urbanidad y por costumbre, pero no somos tan insensatos que se nos oculten las horrendas mutilaciones y absurdos pastiches que se nos dan bajo el nombre de ópera”.¹⁰¹

Las investigaciones de Jaime Canto dan cuenta clara de un fenómeno del que no dan cuenta ni Pereira Salas ni Samuel Claro, cual es la ocurrencia de obras poético-musicales durante la década de 1820 en Chile, como “El poeta y el Músico”, de 1823, una “opereta bufa a 3 voces” con

100Pereira Salas, 1941:122

101Ibidem.

acompañamiento de orquesta, por nombrar solo una.¹⁰² No deja de ser interesante también el nivel de las críticas, que ya entonces pueden calificar las distintas presentaciones por su realización. También es importante destacar que algunas oberturas de ópera fueron efectivamente dadas con orquesta durante toda esta década en Chile, como aquella de la *Italiana en Argel* de Rossini o *La Flauta Mágica* de Mozart, entre otras.¹⁰³ Solo con este material, y sin descontar el hecho de que otros trozos de Rossini y Donizetti eran comunes durante los intermedios, tendríamos claros que al menos el sonido estilístico de la ópera era ya conocido en Chile hacia 1820 y que, por tanto, la llegada de una primera compañía en 1830 es solo una anécdota relevante en un proceso más amplio.

Como señala Canto, durante “las primeras décadas del siglo XIX, advertimos que las representaciones teatrales no gozaron de una extrema popularidad, y sólo eran una diversión a la que asistía una parte menor de la población, quizás por un asunto de repertorio, difusión, o simplemente de intereses”.¹⁰⁴ Este tema necesita de un estudio más profundo, pero al menos es posible señalar en este momento que la ópera, como género estético, no tuvo un especial impacto en su llegada a Chile. Mas bien se consideró un esfuerzo más dentro de los diversos géneros líricos que ya se representaban, pese a la importancia que le daba Isidora Zegers y su círculo cercano. ¿Cómo se explica

102Canto, 2007:59 Según Canto se trataría probablemente de *Che Originali!* De Simon Mayr, estrenada en Venecia en 1798 y luego en Buenos Aires a fines de la década de 1810.

103Canto, 2007:61-62. Como señala Canto, en el periódico *La Clave* puede encontrarse gran número de estas oberturas debido a que siempre indica el programa completo de las presentaciones del Teatro en Santiago.

104 Canto, 2007:65

entonces el nivel de importancia alcanzado hacia 1850, cuando la construcción de un Teatro específicamente para ella es ya una discusión de relevancia nacional? *El Progreso*, por ejemplo, ya en 1847 señalaba que la ópera “mas que un espectáculo de brillante y lujosa ostentacion, es un pasatiempo agradable i util, una entretenion moral i honesta [...] porque el lenguaje lirico tiene sobre todos los otros la ventaja de ser universal”.¹⁰⁵

Quizás una razón para entender porqué la ópera no arraigó desde un primer momento puede relacionarse con una transición lenta hacia la República en los valores de las artes representativas, con una resignificación igualmente lenta de los espacios musicales y las prácticas culturales de validación de los diversos grupos sociales del siglo XIX. La ópera, como género y como institución, puede ser condiserada como uno de los espacios de validación cultural del estado occidental moderno, europeo y burgués más importantes del siglo XIX, particularmente dentro de las artes. Pero este concepto no tiene aplicación alguna en siglos anteriores, ni en Europa ni menos en América. Aunque claramente en las simetrías de Lully y la exhuberancia divina de sus libretos puede reflejarse toda la corte de Luis XIV -cuyo colapso se ve, a su vez, reflejado en parte en las rupturas de Rameau-, y aunque la ópera alemana podía revelar hasta cierto punto el desgaste cultural y el auge popular a consecuencia de la Guerra de los Treinta años, sólo en el siglo XIX la ópera se volverá un elemento cultural primordial para una burguesía que, sino del todo cosmopolita, al menos se identifica a sí misma

105 *El Progreso*, 03/04/1847

como republicana y parcial e idealmente globalizada.

En las colonias americanas, por otra parte y como ha sido estudiado en las últimas décadas, es la fiesta y el espacio público urbano la instancia donde se validan las instituciones coloniales, en particular el Estado, el Rey -quien a su vez es el Estado-, la Iglesia y el Papa -que a su vez es la cabeza de la Iglesia-. En aquella representación, el punto común es el hecho, simple pero concreto, de que todos deben respeto, por igual, al Rey y al Papa: todo el vasto universo social colonial debe rendirle honores a personajes lejanos y hasta marginales en la vida cotidiana privada. Y estos honores se asocian a la costumbre de los festejos, donde la fiesta -antes que alegría desatada- se vuelve una obligación cívica ineludible, espacio de validación y de representación social por excelencia, y siempre de visualidad -y audibilidad- eminentemente pública.

La ópera -y el Teatro entendido como institución física en su totalidad- es, en cambio, el espacio de autovalidación de una nueva clase social -la burguesía decimonónica-, que a partir de la década de 1840 busca en Chile el cómo asentar sus propios valores. Ya algunos de los primeros pensadores republicanos en Chile entendían el valor profundo del espacio teatral como lugar de creación de una conciencia nacional y estatal. Es por esto que los himnos nacionales del cono sur parecen estrenarse socialmente más bien en el teatro y no en las plazas, y es allí donde cobran validez representativa, al menos para una elite que luego fomenta su repercusión a todo el espectro social. Camilo Henríquez lo propone claramente al decir: “La representación

de los dramas políticos y filosóficos, deben ocupar el primer lugar. Yo considero el teatro únicamente como una escuela pública; y bajo ese respecto es innegable que la musa dramática es un gran instrumento en las manos de la política".¹⁰⁶ Quien llegará más lejos en esta idea desde sus implicancias musicales será Juan Egaña, quien muy a comienzos del siglo XIX es capaz de ver la función que la música tiene, o puede tener, tanto en el teatro, como el melodrama y la ópera, y escribir de acuerdo a tales conocimientos. Ya desde *Al Amor debe Vencer*,¹⁰⁷ la relación entre el drama y la música es un asunto vital para él, puesto que sin la música "se despojaría de la energía de su acción" a la palabra hablada.¹⁰⁸

La relación entre el templo católico y la ópera como espacios esenciales para la estabilidad y validación del estado republicano se encuentra claramente ejemplificada en las fiestas patrias, cuando tanto el Teatro Municipal como la Catedral se visten con sus mejores ropas para, respectivamente, el 18 y 19 de septiembre, costumbre arraigada hasta nuestros días. A través de la "Noche de Gala" del 18 y el Te Deum del 19, la clase alta chilena -real gobernante del país- y la Iglesia validan el rol del Presidente de la República, recordándole a su vez que él está ahí porque, hasta cierto punto, son ellos también quienes lo permiten.¹⁰⁹ Pero esta tensa relación de validación mutua es un fenómeno propio de mediados del siglo XIX y que, como ya he

106 La Aurora de Chile, 10 de septiembre de 1812. Citado por Canto, 2007:53

107 Estrenada en 1803 y mientras Raúl Silva Castro la considera la primera ópera chilena, para Pereira Salas es una obra teatral con música incidental desconocida. (Canto, 2007:48)

108 En la dedicatoria de *Zenobia*. Canto, 2007:50

109 El tercer validador sería, entonces, el ejército a través de su parada militar.

planteado, se cristaliza después del Incendio de la Compañía con la visita de monseñor Valdivieso al Teatro Municipal en el estreno de la Solemne Marcha Triunfal a Chile de Gottschalk. A comienzos del siglo XIX la situación era mucho más difícil, y heredada claramente de los vaivenes de la colonia, cuando se consideraba que incluso “la doctrina que juzga haber pecado grave [en asistir al Teatro], es la que debe considerarse sana, antigua, conforme a los padres y concilios”, puesto que las comedias pueden acarrear, en sí, pecado mortal.¹¹⁰ Esta relación tensa entre ambos no frenó. Hacia 1820 se solicitaba por parte del Cabildo de Santiago que en la capital hubiese un “juez de teatro” que velara por la moralidad de las obras mientras, a su vez, se pedía que los teatros permanecieran cerrados durante toda la cuaresma.¹¹¹ En 1838, Manuel Vicuña -primer arzobispo de Santiago- señalaba con relación a la Catedral que: “No siendo tolerable que a pretexto de una devoción mal entendida se profane lo mas augusto de nuestra religion, como sucede frecuentemente en las misas de aguinaldos, con motivo de las canciones a que se da lugar en ellas; oyendose en el templo, y en medio de la celebracion de los sagrados misterios las mismas entonaciones de los estrados, teatros, y aun las de otros lugares de inmoralidad, y corrupcion”.¹¹²

Hacia la década de 1840 se había producido ya una prodigiosa fusión entre el teatro y la iglesia, puesto que la gente comenzaba a asistir a la ópera como si de un fenómeno religioso se tratase, y a las funciones principales del

110 Palabras del Obispo Manuel Alday citadas por Vicuña Mackenna y Amunátegui. Citado por Canto, 2007:45

111 Canto, 2007:57

112 Cabrera, 2009:81

año litúrgico a la espera de un espectáculo dramático-musical digno de las tablas.¹¹³ La misma *Revista Católica* se refiere a las funciones de Semana Santa, Fiestas Patrias o Inmaculada Concepción como si de la presentación de una compañía italiana se tratase. En 1845, por ejemplo, opinaba:

Quisiéramos elogiar la orquesta; pero ¿como hacerlo cuando hemos visto que el año anterior ejecutó un misere nuevo, y en el presente toda la música ha sido la misma que se tocaba en el siglo pasado, y que el publico casi tiene de memoria? Verdad es tambien que la opera ha hecho disminuir el numero de los musicos y quiza por esta causa no podrian los restantes ejecutar piezas de mas obra.¹¹⁴

Es por esto que, en 1846, José Bernardo Alzedo -quien entonces era cantor de la Capilla catedralicia y frecuentemente tenía que reemplazar a Henry Lanza como maestro- escribe un largo artículo en la misma revista señalando la necesidad de una diferenciación clara entre aquello que es propio del templo y propio de las tablas. Sus comentarios, dignos de publicarse por completo, incluían primero un número dedicado a la historia de la música sacra¹¹⁵ y luego otro a su ética y estética. En este último es donde más clara se presenta la confusión que acaecía entre el público y los fieles santiaguinos en la década de 1840:

[La introducción de la música de teatro en el templo, es algo que] no dejaremos de censurar en cuanto esté de nuestra parte. En efecto: ¿Cuál es la música que ordinariamente se oye en nuestros templos, con especialidad en los días de gran solemnidad? Oberturas del teatro, trozos de óperas, amatorias las mas veces, contradanzas y otras piezas de baile. Hace pocas semanas que en una iglesia oímos tocar con

113 Ver la cita con que comienza este capítulo.

114 *La Revista Católica*, N°59: 01/04/1845

115 *La Revista Católica*, N°94: 20/03/1846

repetición, durante toda una hora en que estuvo espuesto el Santísimo Sacramento, a músicos paganos, casi toda la ópera de Romeo y Julieta [...] Todos saben que la música de ópera forma por lo regular una armonía imitativa de la voz humana [...], de tal manera que puede ir unisona con el canto; así es que tocándose solo tal pasaje, tal aria o tal dúo, ya nos parece oír la voz de los actores, ver su figura, sus jestos y ademanes con las demás cosas que se ofrecen sobre las tablas. [...] Cualquiera idea devota o piadosa se olvida con facilidad, y los oyentes se distraen a pesar suyo. [Además, los ritmos de bailes inevitablemente hacen a cualquiera] acordarse de la dama con quien danzó la noche anterior. [Sobre la música vocal, mutatis mutandi,] “a tal o cual trozo se le acomoda tal o cual verso aunque sea muy sabido, entonces aparece como cosa nueva y sobresaliente, a favor del ruido y brillantez de la orquesta [...] Una vez oímos tocar la canción nacional ante el Santísimo Sacramento, y por cierto que la ejecutaron de primor y con la mejor intención. Buena es la Canción Nacional para el tablado o para las plazas y calles públicas, pero con la iglesia nada tiene que ver, y hai otras muchas cosas que tocar.”¹¹⁶

Para Alzedo la ópera, en sí misma, no es un insulto a la moral ni algo que debiese ser eliminado, pero sí un atentado a la moral cuando se introduce en el templo. Esto le traerá tantos conflictos como logros en su carrera como Maestro de Capilla, pero ese tema lo revisaré más adelante. Por el momento, es importante destacar que el lugar que la ópera había alcanzado en la década de 1840 es una de las claves esenciales para la llegada del Gran Órgano a fines de la misma. Por una parte, su popularidad era tal que como referente estético había inundado incluso los templos católicos y, por otra parte, posiblemente se encontraba desplazando del todo a las capillas de música religiosa como principal puesto de trabajo para los músicos de Santiago y la zona central. Así, las óperas en la capital son interpretadas entonces nada menos que por “los mejores músicos de Valparaíso y Santiago”,¹¹⁷ junto a cantantes venidos

¹¹⁶ *La Revista Católica*, N°96:20/06/1846

¹¹⁷ *El Progreso*, 03/04/1847

especialmente de Europa. El gasto, por tanto, para mantener a los músicos en la capilla se había vuelto altísimo y, como veremos, dentro de la constante reducción de presupuesto para la Iglesia, un lujo descartable.

2.2. Henry Lanza: entre el templo y la escena

La música religiosa en Chile sufre un tránsito profundo, que es también el tránsito de la nación y de la iglesia, desde fines del siglo XVIII a mediados del siglo XIX. No puede señalarse, por una parte, que no hubiesen cambios bruscos en el período mismo de Independencia, y que estos hayan afectado el quehacer diario de músicos y el sonido mismo de la ciudad, pero sin duda también hay un proceso de transición que se ve influido por la situación cultural completa del país. La música, al igual que en tiempos coloniales, seguía siendo considerada fundamental en relación al culto. Por ejemplo, Rondón cita un documento de la Recoleta Dominicana de 1843 en que se señala, textualmente, que “la música es una parte mui principal del culto, y sin ella todo sale triste y descuidado, y lo que todavía es peor, que regularmente sucede que para este defecto se resfria la piedad de los fieles, que no asisten a las funciones del templo”.¹¹⁸ Sin embargo, las maneras de hacer música habían cambiado, y también las referencias sonoras de aquellos piadosos fieles, y la ópera era una de las más relevantes entre las nuevas influencias. Podría haberse presagiado, incluso, que pronto un hombre de tablas estaría a cargo de la principal capilla musical de Santiago.

Según Claro, fue una consulta a Isidora Zegers la que llevó a la contratación de Lanza. La idea de Zegers era traer músicos europeos que a la vez pudiesen servir a la Catedral, como al Teatro, como a la enseñanza de la

118 Rondón, 1999:69

música en Santiago.¹¹⁹ Para Isidora Zegers, quizás, la llegada de estos músicos sería un vértice en la historia de la música chilena. Comparto la tesis de Fernando García, de que hay en la labor de Zegers -con apoyo de Alzedo y Zapiola- un plan implícito, “posiblemente nunca meditado”, con respecto al desarrollo de la música escrita y la educación musical en Chile. Este plan consistiría de cinco puntos claves: dar presencia social a la música por medio de espacios claves, traer espectáculos y músicos del extranjero para que sirvan de referencia, crear una escuela especializada de enseñanza, informar y difundir sobre música en periódicos, y crear un campo intelectual que permitiera la divulgación de la música desde la etapa escolar.¹²⁰ En realidad, el plan era un poco menos abarcador y creo que si fue desglosado de manera consciente, reflejándose tanto en el reglamento original del Conservatorio Nacional, como también en el Semanario Musical. Es imposible entender la verdadera relación del órgano con el mundo musical que le era contemporáneo si no entramos, primero, en la revelación de estas fuentes.

Un primer documento esencial para entender si existía o no un plan de trabajo se encuentra en el *Alcance al Semanario Musical N°6*, en el Álbum de Isidora Zegers. Allí se plantean cuatro puntos esenciales para la música chilena con sus posibles soluciones, entendiendo que todos son preocupaciones comunes a los editores de la revista: problemas esenciales que deben ser resueltos para el “progreso de la música nacional”. Estos cuatro

119 Claro, 1979:14

120 Barrientos, 2006:11-12. Esta idea está planteada en el prólogo al libro, escrito por Fernando García. No he podido encontrarla en otro texto, pese a su importancia como nueva referencia al estudio de las ideas de Isidora Zegers y los comienzos de la institucionalidad en Chile.

puntos, en estilo de crítica “berlioziana”, son:

1° Que la Capilla de la insigne Metropolitana, a lo menos en algunas solemnes funciones Eclesiásticas i Civiles, las solemnice con aumenta el número incompleto de sus cantores i las armonize con orquesta. 2° Que los señores Líricos en sus funciones teatrales no se permitan variar, quitar, añadir, bajar o alzar de tono porcion cualquiera de las óperas que se representan. 3° Que se conozca de una vez lo que es el Conservatorio Nacional de Música. 4° Que se haga todo lo posible a fin de poner el Salon Optico como punto central de la bella i armónica Sociedad.¹²¹

Cuando Isidora Zegers asumió como Presidenta del Consejo Académico del Conservatorio Nacional, catalogaba a la institución como una “de beneficencia”, opinión que parecían compartir el resto del directorio, incluyendo a las señoras María del Carmen Alcalde de Cazzote, Mercedes Ignacia Tocornal de Tocornal, Mercedes Recasen de Zegers, Rosario Garffías (secretaria) y Manuela Portales de Morán. El conservatorio, como institución de beneficencia de señoras, era tanto una institución para el “progreso del arte” como para “el alivio de los indijentes”, en palabras de la misma Zegers. ¿Cómo podía funcionar esto? Lo señala ya en el primer y cuarto artículo del reglamento original: 1° “El Conservatorio Nacional de Música tiene por objeto principal de su institución propagar la enseñanza i promover el cultivo de la música en sus relaciones con la educacion i las costumbres públicas. [...]” 4° “En la Escuela del Conservatorio se enseñará gratuitamente la música vocal e

121 Respecto al Salón Óptico, algunas palabras: en el mismo texto se refiere que es un espacio “arreglado con elegancia por el atento i primoroso Director don Luis Pedeville, i adornado de preciosas i tan variadas vistas es un lugar de interesante reunion adonde todo aficionado a la música, puede acudir para lucir sus talentos musicales sea en el piano o en otro instrumento”. Los salones ópticos eran espacios donde, a manera de efectos precinematográficos y con la puesta en escena de fotografías, los asistentes podían ver vistas de ciudades lejanas y mundos y personajes fantásticos, a veces incluso en planos dimensionales. Uno se instaló en Santiago donde se encontraba el Teatro Principal.

instrumental a los individuos pobres de ámbos sexos, que la comision juzgase mas dignos por su moralidad de recibir esta gracia, i el Director hallase, despues de probados, que tienen las aptitudes necesarias para el ejercicio del canto".¹²² ¿Cómo encaja Lanza en este proyecto? Justamente en la parte final, y prioritaria para Zegers: el ejercicio del canto.

Para Valeska Cabrera, la llegada y la contratación misma de Lanza serían claros ejemplos de un esfuerzo del poder civil por entrar en terreno religioso, dentro de la profusión de uniones que se dieron al comienzo de la república. Incluso, podría plantearse un interés directo del Presidente al respecto.¹²³ Es interesante, en este mismo análisis de Cabrera, ver cuáles fueron los criterios con los cuales Lanza fue contratado en Chile: "El maestre de capilla, don Enrique [Henry] Lanza joven profesor de reputación establecido en París e Italia, es verdaderamente un hallazgo, no sólo posee una voz muy agradable, sino que 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 ópera".¹²⁴ Quizás, en el caso de Lanza, se veía más claramente que nunca la necesidad de la Iglesia de entonces de una "mano fuerte" para relacionarse con el Estado, que tendría lugar con la llegada de monseñor Valdivieso.

Fueron cuatro los músicos que viajaron a Chile en el *Bonne Clemence* aquel verano de 1840: Henry Lanza, [Jacques?] Arnault -pianista, y los

122 Álbum de Isidora Zegers, Archivo Central Universidad de Chile.

123 Cabrera, 2009:83; referencia a Pereira Salas, 1941:150

124 Cabrera, 2009:84. Cita de Alberto Cruchaga: *Los primeros años del Ministerio de Relaciones Exteriores*. Santiago. 1926.

cantantes Caruel y Enrique Maffei. De todos, Lanza es aquel que nos importa principalmente para este trabajo, aunque al menos tres alcanzaron a ser pagados por la Catedral.¹²⁵ Claro ha planteado sus orígenes de manera sucinta, recalcando la multinacionalidad cosmopolita que le era propio: cantante francés, nacido en Londres de padres italianos. Habría sido director en Roma, profesor de reinas y princesas y una estrella formidable en París.¹²⁶ Seguramente, además, era un hombre atrayente y de mundo, que podía engatuzar con toda facilidad a los chilenos en su postura de artista romántico. Con algo de sutileza, el editor del progreso señalaba en 1850 que no podía haber función de ópera sin él, dado que para las señoras era el primero por su talento, y “para nosotros el mas indispensable en la Opera”.¹²⁷ Visiblemente, y como señala Stevenson, Lanza “gozaba de demasiado apoyo en la alta sociedad amante de la ópera, como para destituírsele fácilmente.”¹²⁸

Lanza venía de un mundo mucho más glamoroso que el serio y riguroso trabajo de la Maestría de Capilla, y lo hizo notar con facilidad desde el comienzo de sus labores. Para su primer dieciocho de septiembre, gastó mucho más que en ninguno de los años anteriores, superando la cuota permitida máxima del Mayordomo de la Catedral y con “gastos que no han estado en practica en esta Iglesia”.¹²⁹ El asunto, que se repetirá, se debía a que Lanza no llevaba bien las cuentas y contrataba músicos externos sin avisar,

125 Arnault nunca se presentó a trabajar como organista. Oficios del Cabildo, 2:57; 09/04/1840

126 Claro, 1979:15 (en parte, referencia a Zapiola).

127 *El Progreso*, 27/03/1850

128 Stevenson, 1971:6 cit. Claro, 1979:15

129 Correspondencia, v.3:66; 28/09/1840

por lo que su labor siempre estaba lejos de una “regular contabilidad”.¹³⁰ Su primera petición de presupuesto para el arzobispado es, claramente, por la compra de un piano -que se considera innecesario- y una sala de ensayos para los cantantes.¹³¹ En 1843 el Cabildo envía al Presidente de la República un primer informe con respecto a los problemas de Lanza:

Don Enrique, Lanza contratado en Francia de orden suprema para Maestro de Capilla de esta santa Iglesia Metropolitana, manifestó muy desde los principios, que a pesar de sus conocimientos profesionales, y de sus aptitudes físicas, así para la dirección de la orquesta como para la ejecución en el canto, no sería apropiado para el destino de que se encargó, por su ninguna actitud en el desempeño de sus funciones; faltas repetidas y notables, descuido en la custodia y arreglo del archivo de música de la Iglesia, y en la enseñanza de los seises.¹³²

La queja llegó a oídos de Bulnes, quien dirimió dos días después, el 30 de agosto, establecer un juez y un actuario para el caso, respectivamente el Doctor Santiago Montt y don Camilo Gallardo. Montt pide entonces a Lanza una justificación de sus actos, que el músico redacta en larga carta el mismo año, donde aclara las críticas a su labor como músico responsable, como encargado del archivo y como profesor de los seises. Este es un extracto:

Me ha sorprendido sobre manera una representación en que se pretende hacer concebir al Gobierno la idea más inexacta de mi comportamiento, y que forma un contraste con el celo y eficacia que siempre he acreditado en el desempeño de los deberes que contraí [...] No dire nada sobre el pretendido desarreglo del archivo de música; porque es fácil echar de ver que siendo esta mi profesión, no es natural que el V.Cabildo pueda enseñarme el modo y orden en que debo tenerlo yo, que soy quien lo maneja.¹³³

130 Correspondencia, v.3:40; 31/10/1842

131 Oficios del Cabildo, 2:60; 17/12/1841

132 Legajo "Querrela del Cabildo Eclesiástico contra D. Enrique Lanza", 27/18. 28/08/1843

133 Legajo "Querrela del Cabildo Eclesiástico contra D. Enrique Lanza", 27/18. Sin fecha, 1843

La carta mantiene un claro tono romántico, donde el artista no se somete a las exigencias de sus jefes, porque está -por su arte- sobre ellos. Como compensación, sin embargo, redacta una propuesta de “plan de arreglo”, firmada el 20 de octubre de 1843, y que cuenta con el respaldo de casi toda la orquesta, incluyendo a Maffei, Zapiola y los hermanos Guzmán. Algunos nombres, sin embargo, se echan de menos, entre ellos Alzedo y Betolaza, que tomarán su puesto tres años más tarde. Pese a este esfuerzo por mejorar su trabajo, en la misma carta anuncia también, y con claridad, una opinión que necesariamente tendría que llevarlo a la cruz o al despido: en una época que la Iglesia buscaba cada día con mayor nitidez una independencia del Estado sin perder su influencia en aquel, frases como las siguientes no podían provenir de un empleado tan importante para la Catedral: “Ojalá que de este Señor [el Ministro de Culto], único que manifiesta un ilustrado celo y interes por todo lo que tiende al buen arreglo de la Capilla y a la magnificencia y esplendor de este ramo del Servicio Divino, emanacen tambien todas las disposiciones relativas a mi destino”.

Claro ha logrado aclarar buena parte de la situación de Lanza en su estudio de 1979 sobre la Catedral, con lo que se vuelve una referencia obligada. Sin embargo, Claro no considera en ningún momento la perspectiva del propio Lanza, ateniéndose a la mirada oficial del círculo catedralicio. Fue un periodo en que se retuvieron sueldos, ignoraron demandas, amenazaron y contraatacaron los diferentes interlocutores: los conflictos de Lanza llegaron al Gobierno, al Cabildo de Santiago y naturalmente al Cabildo Eclesiástico. Pero

también llegaron a oídos del arzobispo electo Rafael Valentín Valdivieso, y durante el año 1845 éste cambió finalmente la balanza en el asunto Lanza en favor de la Catedral. La *Revista Católica* criticó tajantemente aquel año la Semana Santa, alegando tanto el hecho de que se tocara la misma música que anteriores años como el bajo nivel de los músicos.¹³⁴

Era el momento clave para despedir a Lanza: su contrato finalizaba y podía ser, limpiamente, expulsado de la Catedral. Para el dieciocho de septiembre solicitó en una carta que el Maestro de Capilla llenara una plantilla con el nombre de los músicos externos a ser contratados, y no se gastara más de 100 pesos en ellos. Grande debe haber sido su sorpresa al recibir la cuenta por un total de 251 pesos y siete y medio reales.¹³⁵ Sin embargo, el arzobispo actuó con calma, formando un piso para realizar esta acción: solicitó los expedientes de Lanza, probablemente entusiasmó o autorizó a Alzedo a escribir sus primeros artículos sobre música sacra en la *Revista Católica* (Nº94, 20/03/1846) y organizó una comisión investigadora que, por fin, estableciera acciones concretas.¹³⁶ La comisión, conformada por el señor Chantre y dos Prebendados, armó una causa por el “mal desempeño en el ejercicio de sus funciones”, cuya resolución sería puramente gubernativa en asuntos económicos, para no llevar a un juicio público el asunto.

Las investigaciones de Valdivieso deben haberse ocultado a oídos de Lanza, puesto que en junio de 1846 pide un adelanto de sueldo de tres meses

134 *Revista Católica*, N°59; 01/04/1845. Ver cita completa en la página 49.

135 Correspondencia, v.4:36-38 y 40; 27 de agosto y 05 y 17 de septiembre de 1845

136 Correspondencia, v.4:56; 30/03/1846

que les es concedido sin discusión, aún con la comisión andando.¹³⁷ A comienzos de agosto el Arzobispo se reúne con el cabildo para reformar los artículos 15 y 17 del reglamento de música, que tratan de las licencias que pueden tomarse los músicos de la Capilla, con lo cual el trabajo de Lanza quedaría indefectiblemente reducido a la sola Catedral.¹³⁸ La gota que rebalsó el vaso vino, con precisión, una semana más tarde: Lanza presentó su presupuesto para el Te Deum de Fiestas Patrias por un total 346 pesos, más del triple de lo permitido. Aunque podría entenderse este gesto casi como una afrenta, Valdivieso autorizó el gasto con una razón que me parece clara en perspectiva: la comisión encargada de acusar a Lanza había terminado su trabajo y pronto sería hora de suspenderlo de su cargo.¹³⁹ Valdivieso, efectivamente lo sabemos hoy, estaba preparando un expediente completo, justamente, con una doble intención: por una parte, con él podría despedir a Lanza pudiendo aguantar las críticas de los amantes de la ópera en la elite chilena, y aquellas señoras que lo apoyaban sin reparos; y por otra, podía acumular suficientes argumentos para concretar su proyecto más anhelado: la compra del órgano y reforma completa del culto musical. Una prueba de esto está en que en su larga justificación al Ministro de Culto del 16 de octubre de 1846, apunta el costo de las funciones de septiembre, por él autorizadas, como una causa importantísima para la compra del órgano: el ahorro a largo plazo.¹⁴⁰ En tal caso, la autorización de los enormes presupuestos de Lanza no

137 Acuerdos, v.7:128v; 23/06/1846

138 Acuerdos, v.7:129v; 07/08/1846

139 Correspondencia, v.4:67:19/08/1846

140 Oficios del Cabildo, v.3:2; 14/08/1846: “[...] para que se calcule la importancia de este gasto

sería “inexplicable”, como señala Claro, sino más bien un claro gesto diplomático de parte de monseñor Valdivieso.¹⁴¹

Se estableció un decreto de expulsión el 22 de septiembre en el arzobispado y el día 24 llegó el informe a manos del Cabildo Eclesiástico. En la reunión del día siguiente se redactó la resolución definitiva: "Se mandó la suspensión del Maestro de Capilla, como también se leyeron varias piezas del expediente formado contra dicho empleado". Luego, se entregó el expediente al señor Chantre "a fin de que evalúe el informe sobre la persona y calidades del que debe subrogar al Maestro de Capilla suspenso, y para que tome las precauciones en la seguridad del Archivo de Música".¹⁴² El acuerdo del 28 de septiembre fue aún más contundente, pues tras leer todos los informes presentados por el señor Chantre, se comprobó que habían “sobrados motivos para destituir sin más trámites al Maestro de Capilla Lanza, cuya destitución se hacía ya indispensable, y que para suplirle en el destino se nombraba a Gonzales”.¹⁴³ Sin embargo, este rotundo mensaje no resolvió en facilitar la tarea durante los meses siguientes. Lanza se negaba a entregar el archivo musical y Valdivieso comenzaba a perder la paciencia, como se refleja claramente en la profusa correspondencia entre el Cabildo, el prelado y el

baste decir que en la misa del próximo aniversario de la independencia importó cerca de trescientos cincuenta pesos el aumento de operarios pertenecientes a la capilla. - Este mal cada día crece y para cortarlo de raíz ha parecido que convendría sustituir a la orquesta uno de aquellos órganos de exquisita construcción que son preferidos en otras Iglesias a la conuinada reunión de instrumentos musicales”.

141 Claro, 1979:17

142 Acuerdos, v.7:134v; 25/09/1846

143 Acuerdos, v.7:135; 28/08/1846. Se trata de Rafael Gonzales, quien más tarde ocupó el puesto de soprano segundo y, al menos hasta 1861, de organista segundo (Claro, 1979:17) A Gonzales se le ofreció el puesto de Maestro de Capilla interino el 30 de septiembre, no aceptándolo por sus "muchas ocupaciones". (Correspondencia, v.4:73)

Maestro de Capilla entrante, José Bernardo alzedo, quien quedaría a cargo, en primer término, de recuperar el famoso archivo. El 13 de octubre siguiente, monseñor Valdivieso comunica el edicto final del arzobispado:

De conformidad con lo informado por el Venerable Dean y Cabildo [...] y en fuerza de las reclamaciones que posteriormente se nos han dirigido por parte de la Santa Iglesia para que proveamos cuanto antes de destitucion del Maestro de Capilla cuyos embarazos sucitados con la entrega del archivo de música han dejado sin ella la fiesta del prosimo domingo, mal que amenaza con continuar la desidificacion de los fieles, y mengua del respeto debido al Venerable Dean y Cabildo, en uso de las facultades que son inherentes á nuestro oficio, y de conformidad con lo dispuesto en el articulo 4º del capitulo 1º del reglamento dictado por el Ilustrisimo Señor Arzobispo D. Manuel Vicuña para la capilla de la Santa Iglesia Metropolitana; se destituye del empleo de maestro de capilla a D. Enrique Lanza.¹⁴⁴

El 23 de octubre llega a Valdivieso una inesperada respuesta del propio Lanza que, al no haber sido nunca antes publicada y que, sin duda, muestra otra cara de este problema, me parece debe copiarse aquí, dejando su texto íntegro en los apéndices de esta tesis:

Ilmo Señor Arzbo. Electo

Don Enrique Lanza como mas halla lugar en derecho ante VSI parezco y digo: que se me ha hecho saber un decreto del Arzobispado, por el que se me destituye de mi empleo de Maestro de Capilla [...] Los hechos en que se apolla el espresado decreto no han existido, e ignoro la causa porque se me hallan imputado.[...] Tengo en mi apollo la justicia y la conciencia de no haber faltado a mis obligaciones. / A mi se me ha juzgado sin ser oido, y por este motivo se me ha impuesto una pena que no habria tenido lugar en el caso contrario. Se me ha privado de un empleo que era propiedad mia, segun las leyes que nos rijen, y todo se

144 Corresponde al Plan de Arreglo de 1840 que, por tanto, seguía en funciones: "Art[ículo] 4º Los empleados en la Capilla de música permanecerán en sus destinos mientras duren sus aptitudes, y buena comportación, a juicio del Cabildo, o del Prelado eclesiástico, si se tratase del Maestro de Capilla: el Señor Chantre, o el V. Cabildo podrán, sin embargo suspender a cualesquiera de ellos, y dar parte a quien corresponda destituirlos." Legajo "Querella del Cabildo Eclesiástico contra D. Enrique Lanza", 27/18. 13/10//1846

ha hecho mediante un juicio en que no he sido parte [...] Además de imponerse la pena de perder mi destino, se me impone una pena moral infinitamente mayor, que puede aun causar mi ruina y la de mi numerosa familia y no es posible Ilmo señor que se conmine con ella a persona alguna sin que se le oiga presisamente, para que pueda defenderse de la acusacion que se le hace. [...] AVSI. Suplico si podria revocar por contrario imperio el mencionado decreto de destitucion, reponer el espediente al estado que tenia antes que se dictase, y oirme en la presente causa, protestando de lo contrario usar del supremo auxilio contra la fuerza que se hace en el modo de conocer y proceder. Es justicia. / Henry Lanza.

La respuesta de Valdivieso, del 13 de noviembre, no deja de ser contundente: “No ha lugar a la reposicion en el destino de Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Metropolitana de que legalmente ha sido destituido don Henrique Lanza”. Sin duda, parece ser que detrás de su expulsión había motivos mayores que las faltas que pudiese o no haber cometido como Maestro de Capilla. Pareciera que, claramente, no pudo entrever que sería despedido hasta que ya fue muy tarde. Es cierto que podría verse este despido sólomente dentro del marco de una cierta desmejoría general de la Capilla, que quiere ser subsanada, o de un conflicto personal de intereses, o simplemente un rechazo a un funcionario. Pero creo que en Lanza se encuentra ya el germen esencial del problema de reforma de esta década: una rearticulación del culto y un cambio director entre las necesidades políticas y estéticas de la Iglesia Chilena, enfrentada al nuevo escenario de la República.

A fines de año Lanza ya había dejado de asistir a la Catedral por completo y el día cuatro de febrero de 1847 devolvió el archivo de música, con alrededor de 300 partituras. Con esto terminaba para el Cabildo Eclesiástico, y

en particular para el Chantre Casimiro Albano, aquel martirio -real o no- de casi siete años que había significado la elección de Lanza y la incorporación de músicos venidos, por recomendación, desde el teatro al coro de la Iglesia. Para monseñor Valdivieso, quien recién comenzaba su largo periodo como arzobispo, la experiencia de Lanza fue esencial para sus políticas sobre el culto en los años que vendrían.

La relación entre la ópera y la iglesia debía quedar cortada para siempre, como parte de un proyecto quizás aún más grande. Pero, a la vez, era imposible negar los cambios profundos en la sociedad chilena que conllevaba la modernidad republicana, con su nueva forma de valorar el espacio, la luz, los rituales y -de vital importancia para este trabajo-, el sonido. Como señala Sol Serrano: "En la década del 40 había tensiones [entre lo profano y lo sagrado], cuestiones de soberanía no resueltas, pero no era pensable para ninguno de los actores, ni de la jerarquía eclesiástica ni del poder político, una Iglesia sin Estado y un Estado sin Iglesia. Eso era finalmente la República católica del período conservador". Algo similar ocurre con la música, y la elección de José Bernardo Alzedo como Maestro de Capilla es el mejor reflejo de aquella supervivencia mutuamente necesaria dentro de un espacio de significación cultural, particularmente musical, y de los individuos que deben relacionarse en él.

2.3. La elección de Alzedo como Maestro de Capilla interino

El hecho que José Bernardo Alzedo fuera quien, definitivamente, reemplazara a Henry Lanza como maestro de capilla de la Catedral de Santiago, tiene el carácter habitual de las paradojas de la historia, y de la conducta humana. A través de sus opiniones y artículos diversos Alzedo, que había sido incorporado a la capilla como voz de bajo ya en 1834,¹⁴⁵ se había probablemente granjeado una cierta fama de hombre culto, y quizás la de un erudito en términos de música religiosa. Incluso podría pensarse que su calidad como músico estaba fuera de discusión, para que un miembro de la misma capilla fuera a dar como maestro de ésta, y no un personaje contratado por fuera por prestigio o postulación. La elección de Alzedo es una paradoja porque, pese a que se buscara un contraste con Lanza, el nuevo maestro resultó ser un defensor proverbial de la música dramática, y de la ópera también, y supo además defenderla -a diferencia de Lanza- con un aparato teórico y una serie de composiciones que son, probablemente -y como señalaba Claro- el punto más alto en la capilla musical durante el siglo XIX, y quizás en toda su historia.

¿Porqué es esto una paradoja? Por la situación de la Iglesia en ese momento. El despido de Lanza dejó claro que la música del teatro y aquella del templo debían separarse. Para monseñor Valdivieso no parecía haber duda al respecto cuando señalaba que lo más importante era buscar ahora en la

¹⁴⁵ La solicitud se leyó con una presentación completa escrita por Alzedo el día 14 de octubre de 1834. Se aceptó, con una letra del maestro González exactamente un mes más tarde. (Acuerdos, v.6:28 y 31)

capilla “una música mas analoga al objeto que se consagra”.¹⁴⁶ Refrendó esto en cartas, oficios al cabildo y, quizás aún más importante por su carácter público, en *La Revista Católica*. Pero Alzedo planteó un problema esencial al discurso del arzobispo: ¿Hasta qué punto se podía llamar sacra una música sólo por su estética sonora o conformación instrumental? ¿No era acaso toda música creada expresamente para la iglesia, y con textos religiosos, música sacra? Ciertamente la música religiosa del siglo XVIII había incorporado una serie de elementos de la ópera, y el dramatismo musical, en su haber sonoro. En gran medida, esta “teatralidad” de la música religiosa del siglo XVIII tiene que ver con el uso de efectos emocionales que, ya estandarizados hasta cierto punto como recursos de las tablas, pasan a incorporarse al lenguaje común y, por tanto, también a la música religiosa.

El hecho de que en el siglo XIX se exigiera a los músicos un sonido “sacro”, tiene también implicancias teatrales: es común ver en ópera y filmes que se utilice como “música sacra”, simplemente el sonido del órgano o algunos acordes al estilo de Palestrina o Tallis. Pero es sabido que, en sí mismos, no tienen nada de sacros estos sonidos, puesto que pueden ser encontrados en madrigales contemporáneos tan profanos como nos sea imaginable. En el siglo XIX las exigencias no son muy distintas por parte del prelado, y esto se ve claramente en su aceptación posterior de qué es buena o mala música, respondiendo más bien a un criterio teológico que puramente estético. Al final, habría que preguntarse si no es también un criterio

146 Correspondencia, v.4:80 (09/10/1846)

tautológico, dado que todo aquello que suene a “antiguo”, perdido o irrefrenablemente histórico -¿de tiempos mejores para la Iglesia?-, se vuelve a su vez sacro, confiriéndole entonces también un carácter teatral a su sonido. Pareciera que Alzedo fue capaz de ver este problema de una manera mucho más aguda que sus contemporáneos, y allí yace una de sus mayores fuerzas intelectuales y creativas.

Pero, antes de entrar en la elección misma y las problemáticas que conlleva en aquellos años – y los nuestros-, cabe preguntarse: ¿Quién era efectivamente este José Bernardo Alzedo al momento de ser elegido Maestro de Capilla? Aunque hasta algún punto fue estudiado por Samuel Claro y, particularmente, por Robert Stevenson, es con el trabajo de Denise Sargent que parece ubicarse finalmente a Alzedo en un lugar algo más definido dentro de la historia musical de Chile.¹⁴⁷ Músico “pardo”, como lo llama Víctor Rondón -por ser de madre negra y padre blanco-, es un hombre de cruces importantísimos para la historia de la cultura americana: nace en el XVIII y muere a fines del XIX; aparece en Lima, se desarrolla en Santiago y vuelve a morir a en el Perú; crece en la colonia, pero su vida profesional la establece en la república; aprende de aquella tradición musical católica en Lima, pero la personaliza con la influencia de la ópera del nuevo siglo; es religioso de origen y se vuelve secular, pero trabajando en la Iglesia; etc. Alzedo es un hombre con un pie en dos mundos en prácticamente todas las áreas de su vida, y por

¹⁴⁷ Mientras para el primero su importancia es por influencia en el puesto como maestro de capilla (Claro, 1979), para el segundo sería más bien el gran música del siglo XIX chileno, e incluso sudamericano (Stevenson, 1973). Los textos de Sargent se pueden encontrar en la bibliografía.

eso no podía ser de otra manera en su trabajo para la Catedral: aunque es esencial para la reforma de la Capilla, es quien más lucha por mantener su tradición intacta.¹⁴⁸

Quizás parte de la explicación en el porqué Alzedo terminó siendo Maestro de Capilla se encuentra en que no era la primera opción para el Cabildo. El 30 de septiembre de 1846, cuando aún el despido de Lanza estaba en trámite aunque ya era realidad certera, Casimiro Albano -el chantre- ofreció el puesto de Maestro de Capilla a Rafael González, quien declina porque “mis muchas ocupaciones no me permitirían desempeñar cual conviene dicho cargo”.¹⁴⁹ También Manuel de Salas, bastante entrado en años, mandó dos cartas para recordar que aún podía asumir como Maestro de Capilla, pese a haber sido distanciado de la misma con la contratación de Lanza, realizada según él “por un espíritu de novedad” y “sin reconocerse de mis meritos y servicios de tantos años, y sin acordarme el retiro que me correspondía”.¹⁵⁰ Ya desde algún tiempo antes Lorenzo Betolaza había tomado el rol de maestro como reemplazante de las faltas de Lanza. El problema más grave con Betolaza era su condición de organista: al funcionar él como Maestro de Capilla quedaba su puesto abandonado, sin poder ocuparse por otro músico de la capilla. El Cabildo escribe a Valdivieso el 7 de noviembre de 1846 señalando que:

148 Para mayor información sobre la vida de Alzedo, refiero al lector al disco interactivo *Alzedo Sonando: Dos obras sinfónico corales del siglo XIX en Chile: Miserere Mei Deus, Trisagio Solemne*, y al artículo que contiene en su interior.

149 Correspondencia, v.4:73

150 Legajo "Jubilación o reposición al cargo de Maestro de Capilla de don Manuel de Salas", 27/8

No existiendo en la actualidad en la capilla ningun profesor que pueda reemplazar al mencionado Betolaza, el Cabildo segun lo informado por el Sr. Chantre a creido necesario hacerlo presente a SS para que si lo tiene por conveniente se digne nombrar una persona que haga interinamente 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 Iglesia segun ordenado por SS en oficio de nueve de octubre ultimo y fijandole entonces la renta que deba gozar.¹⁵¹

El Chantre consultó a al “profesor Dn. J. Bernardo Alzedo[...] para que se haga cargo de la Capilla de canto i musica interinamente, i tengo la satisfaccion de anunciar a SS que se a prestado gustosamente a llenar este servicio”.¹⁵² El 24 de Noviembre aparece el decreto definitivo, que tanta relevancia tendrá para la música chilena: “Se nombra Maestro de Capilla interino al profesor de música D. Jose Bernardo Alzedo que nos ha sido recomendado por el Sor. Chantre en su anterior nota”, contándole un sueldo de 600 pesos anuales y debiendo también asumir la enseñanza de los seises. El secretario del cabildo subió a dar el aviso al coro alto tres días más tarde.¹⁵³

Inmediatamente se encarga a Albano escribir un informe sobre el estado de la Capilla antes de ser asumida por Alzedo. El resultado lo entrega al Cabildo el día 22 de diciembre, y en ningún caso puede considerarse como alentador: el profesor de los seises, Fuenzalida, no es más que “un principante”, y debe ser despedido; que las voces de los distintos cantantes no son en ningún caso de lo mejor y que, aparte de algunas conductas del primer violín, el resto de los músicos se comporta bien. También señala que Alzedo

151 Legajo "Iglesia Metropolitana Provisión de la Plaza de Maestro de Capilla", 28/42; 07/11/1846.

152 Legajo "Iglesia Metropolitana Provisión de la Plaza de Maestro de Capilla", 28/42; 10/11/1846.

153 Correspondencia, v4:86, 25/11/1846; Acuerdos, v.6:140v, 28/11/1846

exige que se contraten dos trompas [cornos], como parte esencial del instrumental de la capilla.¹⁵⁴ Dado que Lanza tenía la música en su propia casa, debían ingeniárselas para lograr montar algo cada función. Mucho más clara es aún la primera carta que Alzedo envía al Cabildo como Maestro de Capilla, un mes más tarde. En primer lugar, señala sus obligaciones, confirmándolas:

Habiendome encargado con el mayor placer de la rejería de la Capilla, y considerando los deberes a que estoi ligados, cuales son 1º dirigir la orquesta, zelando al mismo tiempo el orden y circunspeccion de sus actos, 2º conservar el archivo arreglando las piezas, y aumentandolas en lo posible; y 3º hacer la enseñanza de los seises, cuidando cuanto esté a mis alcances su moralidad: al observar estos elementos y apercibirme de ellos para impulsarlos en las vias del progreso que me he propuesto, veo dolorosamente, que de todos tres, el que no es nulo, es defectuoso como lo manifestaré a Ud. Detalladamente.¹⁵⁵

Y luego comienza su primera gran reclama, de aquellas que se harán habituales con los años para el Cabildo y el señor Arzobispo: exige sillas para el coro -para que los cantantes no se paseen cuando no cantan-, las llaves del órgano -y afinarlo-, un atril de dos varas de largo para dejar las partituras que no se usan, que las partituras del archivo de Lanza sean recuperadas y, además, comprar nuevas (para evitar la “mendicidad de piezas o una composicion improvisada” y el que solo haya dos composiciones para las misas de jueves y domingo),

Además, indica que los niños en el coro “no saben nada de nada”.

Además, hay uno al que se le ha concluido la voz de tal, otro que “carece tanto

154 Correspondencia, v.5:93, 22/12/1846

155 Correspondencia, v.5:105; 28/01/147

de oído cuanto abunda de pereza” y un último que “además de su grande inercia tiene poca y mala voz y no sabe escribir”. Además, exige que los padres aprueben el ingreso de los niños, que se les tenga una pizarra, que se contraten cantantes propios “porque los de la opera se van cuando les da la gana” y así evitar -en términos que de seguro le produjeron una sonrisa a monseñor Valdivieso- que “voces destinadas al ejercicio de las divinas alabanzas, sirvan de pábulo a las profanidades teatrales”.¹⁵⁶ El tono de Alzedo en este último punto casi parece especificado como para complacer a sus nuevos contratantes, y sus peticiones son, a la vez, un informe completísimo de las carencias de la capilla, mucho más detallado que el del señor Chantre.

Alzedo, en sus primeros años como maestro de capilla, entregó largas cartas tanto al Cabildo como al Arzobispado, demostrando sus intenciones y con constantes peticiones de mejora. El 22 de febrero, por ejemplo, con ocasión de anunciar el comienzo de las clases para los seises, vuelve a pedir las sillas y el atril. Adjunta una copia de cómo debiera ser el contrato con los seises y, además, propone algunas nuevas ideas: a la fecha, los cantores y seises se vestían con sonatas diversas, sin dar armonía al conjunto. Para Alzedo, es esencial incluso la minucia de que, en toda Catedral, su vestidura debiese ser “con sotana color rojo, sobrepelliz blanca, y cuello rosado con blanco, y aun para las procesiones se les viste con capas pluviales blancas con rosado”. Selecciono este solo detalle para demostrar a qué punto las exigencias de Alzedo llegaban a oídos del Cabildo, y cuál era su detalle.

156 Ibidem.

Pese a la rigurosidad con que se encomendó al trabajo, pronto se encontró con una serie de problemas mayores con los propios músicos, que no parecían tener intención de cumplir el reglamento. Así, el primer violín del Coro Dn Victor Guzmán, cometió un "escandaloso desacato" al irse en fecha importante con Enrique Lanza a Copiapó. Desconoce Alzedo en su carta si se trata de un "insulto espontáneo" de Guzmán o "una vengativa" de Lanza, pero que en cualquier caso lo considera inadmisibile. Además, el segundo de los primeros violines, Francisco Guzmán, se fue el mismo día con licencia a Valparaíso sin regresar, quedando la orquesta para entonces sin violines.¹⁵⁷ Para Alzedo el asunto es claro: los Guzmán siempre priorizan la ópera.¹⁵⁸

Como resolución propia, informa al Cabildo de una reestructura completa de la orquesta para las funciones de Semana Santa, de la manera que sigue: José Zapiola y Máximo Escalante, primeros violines; Roque Guardado y José María Portilla, segundos violines; Mariano Santander y Juan Manuel Pardo, clarinetes; Manuel Tobal y Rafael Lagunas, contrabajos; Eustaquio Guzmán, chelo.¹⁵⁹ Además, decide aumentar el sueldo a los contrabajos, "fundamentos precisos de la orquesta", puesto que no puede ser que ganen menos que un clarinete, que toca menos que un segundo violín.¹⁶⁰

Claramente, el cabildo debe aprender que "no tiene que ver el pago con que el musico sea persona celebre", sino con su instrumento. Rechaza a

157 Correspondencia, v.5:107; 22/02/1847

158 Correspondencia, v.5:109; 08/03/1847

159 Al retirarse Eustaquio Guzmán, tiempo más tarde, para reemplazar a su hermano como violinista, Alzedo solicita que su puesto se reemplace por el de un fagotista (Acuerdos, v.6:171v; 03/12/1847)

160 A fines de la década de 1850 los contrabajos y chelos estarían ganando lo mismo que un cantante principal o los violines primeros (Oficios del Cabildo, v.4:SN; 13/04/1859)

dos postulantes a seise -Rosauro Loyola porque su “deforme estatura esta en disonancia con el aspecto de un niño” y a Baltazar Leon por su “bronca y destemplada voz”-, y acepta seis: Nicanor Caballero, Manuel y Vicente Inzulza, Antonio Rojas, Eujenio Basques y Juan Ayala. Así queda conformada, entonces, la capilla de música a la llegada de Alzedo, con cambios drásticos en su planta, su nivel y su sueldo.¹⁶¹

Si bien toda esta descripción puede parecer en extremo minuciosa, y no directamente relacionada con el tema central de esta tesis, resulta esencial para entender el cómo Alzedo se vuelve un personaje clave en la llegada del órgano. Su actitud durante el año 1847, en particular durante las dos funciones más importantes del año -Semana Santa y Fiestas Patrias-, es la de un hombre que se preocupa hasta del último detalle. Además, se comporta de manera radicalmente exigente para haber asumido solo meses antes el cargo, y siempre busca demostrar su excelencia en todo lo que hace. Esto tiene, claramente, una explicación: el rol de Alzedo era el de “maestro de capilla interino”, y así fue contratado, hasta la llegada del órgano, momento en que probablemente debía ser despedido.¹⁶² Por eso también su sueldo se genera de una manera especial, y no como parte de un cargo fijo con un sueldo igualmente fijo. En este sentido, la función de Semana Santa será esencial para Alzedo, pudiendo demostrar en ella su valía como músico ante toda la comunidad eclesiástica y el público santiaguino. Debía lograr una festividad

161 Correspondencia, v.5:109; 08/03/1847 (Al final de la carta está firmada la aprobación del Cabildo, que incluye las seis sotas nuevas del color oficial pedido por Alzedo).

162 Correspondencia, v.4:86; 25/11/1846

que se elogiara y recordara, y donde la música sonara como nunca antes había sonado, como única manera de salvar la orquesta y su propio trabajo. Pero no creo que se haya sólo tratado de oportunismo: en todo su trabajo Alzedo mostró siempre una constancia enorme y una autoexigencia aún mayor, y en su primer impulso en el puesto más importante para la música religiosa en Chile, no podía hacer una excepción, sino todo lo contrario: dio lo mejor de sí mismo.

Es por esto que contrata de su propio bolsillo más cantantes y compra un par de misas a Europa, las cuales manda a copiar inmediatamente. Además, comienza a crear su gran *Miserere* y la *Pasión del viernes Santo*,¹⁶³ igualmente con copia de sus partes. Pide más violines, y cornos y una corneta a pistones -trompeta moderna-, y decide escenificar el rol de la Capilla: coloca a la orquesta y el coro al lado del presbiterio durante las lamentaciones y para la misa del jueves, al cantar el miserere, en el coro alto. Además, exige a los músicos vestirse todos por igual de negro, y con ropa “de gran parada”. Con todo esto, tenía que resultar en un fin de semana espectacular.¹⁶⁴

Algunos parecieron reconocérselo, pues el catorce de abril apareció la siguiente nota en *El Progreso*, un periódico de tiraje mayor:

Las ceremonias de semana santa an sido este año de las mas brillantes en nuestra catedral, i emos visto con placer, qe el mérito de nuestro maestro de capilla no es ya un problema, como se a querido suponer por algunas personas mal intencionadas.

163 Sobre el *Miserere* remito a Rondón e Izquierdo, 2010. Aunque se comenzó en estas fechas, Alzedo lo da por terminado en 1848. El cuatro de abril de ese año pide dinero para hacer copias del mismo, que podrían ser realizadas, señala, por el sacristán mayor (Acuerdos, v.6:184; 04/04/1848).

164 Correspondencia, v.4:94; 25/03/1847

Nosotros que conocemos la alta capacidad musical de D. Bernardo Alcedo, nos hemos convencido más de su talento en los tres días de las *Tinieblas*, en los que las lamentaciones, cantadas por los SS. Zambaiti y Marti fueron ejecutadas con todas las inflexiones del arte. En seguida el señor Zambaiti cantó en el *Miserere* que nos dejó encantados, muy particularmente en el verso *Benigne Fac Domine*, cuya música simpatizaba con las palabras armonizadas con la expresiva voz del corneta a piston, que parecía estar invocando la benignidad del Ser Supremo sobre la Santa Sion.

Mucho pudiera decirse sobre la misa del jueves santo; pero lo que más conmovió nuestra ternura fue la pasión del viernes, en los solos de los señores Marti i Zambaiti; el primero lleno de la gravedad que inspiraban las palabras del que a pesar de no encontrar culpable a Jesús lo entregó al suplicio de la cruz, i el segundo con su voz tierna i melodiosa nos mostró cuán grande era su caudal de luces en el arte filarmónico.

La orquesta nos hizo ver que los elementos de que constaba eran todos del primer orden: la ejecución instrumental así como la del canto debió haber llenado de gusto al autor de esta preciosa música.¹⁶⁵

El gusto de Alcedo debe haber sido mayúsculo, sin duda, y más aún después de críticas tan completas, aún cuando la crítica tendría más de algún indicio de propaganda o incentivo de un amigo cercano. El *Miserere* con los años, siguió interpretándose, aunque bajo la consideración de una obra particularmente larga. Como señalará en 1861 monseñor Valdivieso:

Todavía convendría hacer otra prevención i es la de que se elija otro *Miserere* más corto que el que regularmente suelen cantar con la orquesta, porque su excesiva duración prolonga en extremo la función i obliga a algunos de los asistentes al coro a sentarse al precepto de la rúbrica, o lo que todavía debe ser más notado por los concurrentes, retirarse antes de terminar el oficio¹⁶⁶

Cualquiera sea el caso, las cosas no parecen haber resultado del todo bien para Alcedo: contra toda su enérgica oposición, el Cabildo exige que se

165 *El Progreso*, 14/04/1847 Ese mismo día, en el mismo periódico -y en otra de esas coincidencias que habitúan esta tesis-, aparece una discusión que será esencial en los años por venir: ¿Debiera restaurarse el Teatro de la Universidad o construirse uno nuevo en su lugar, demoliéndolo? Siete años más tarde se inauguraría allí el Teatro Municipal.

166 *Oficios del Prelado*, v.6:60; 21/03/1861

reincorpore a los Guzmán cuando regresan a Santiago, a principios de mayo, con lo cual Zapiola deja su esporádico rol de concertino para volver al clarinete.¹⁶⁷ Sin duda que alguna influencia habría en el Cabildo para que, pese a las faltas, se aceptara este retorno sin mayor castigo. Pero también alguna influencia puso Alzedo al trasladar a Zapiola desde el clarinete al primer violín, saltándose a otras cuerdas que llevaban más tiempo en ese rol. Este hecho lo hizo notar Máximo Escalante, negándose a ser pasado a llevar.

En esta instancia particular, Alzedo comenzó a mostrar un aire dictatorial que ya se había reflejado algo en la cantidad de demandas impuestas por él al Cabildo: señala que Escalante se estaría vengando de él, y que no puede permitirse esto en su labor, puesto que “la intolerancia de un mal es la autorizacion de otros muchos” y que entonces quedaría, fatídicamente, “rota la brida de la direccion, y la Capilla sumergida en un desorden que yo no podre contener”. Junto con la reincorporación de los Guzmán, será un golpe también para Alzedo que se le niegue ser el único administrador de la llave del coro, puesto que para el Chantre es muy legítimo que, fuera de las funciones, los músicos puedan subir a tocar por su cuenta.¹⁶⁸

Tanto en estos gestos como en su creación musical Alzedo da, durante este periodo y en particular en el año 1847, la impresión de un artista romántico incomprendido que, aunque posible de entender en el periodo universal que le circunda, es algo más sorpresiva en el contexto chileno. Es cierto que, de igual manera, se estaba dando ya en la literatura y las artes

167 Correspondencia, v.5:112; 07/05/1847

168 Ibidem.

visuales, pero la idea de un compositor romántico en Alzedo es algo más pintoresca si reconocemos que ya entonces bordeaba los sesenta años de edad. Su actitud "beethoveniana" contra el mundo se verá aún más marcada durante las festividades del dieciocho, al señalar que para terminar la música, realizada con "los pobres talentos del director de la Capilla [...] he recargado mis tareas sin perdonarme aun las horas de la noche desde el primer día del pasado Julio, a efecto de conseguir el brillante resultado que me he propuesto".¹⁶⁹

Al año siguiente, durante las festividades del mismo dieciocho, podemos observar otras facetas de Alzedo, y de cómo ejercía su maestría sobre la capilla. En aquella ocasión pide un aumento en varios instrumentos, por un costo total de 195,7 pesos, un ahorro de 53 pesos en relación al año anterior.¹⁷⁰ Sin embargo, el cabildo rechaza la petición, cediendo únicamente 150 pesos. Alzedo, notificando que "con el mas profundo sentimiento no podre hacer la celebridad de dicha fiesta al nivel de mis deseos", decide priorizar a los instrumentistas sobre los cantantes, para lograr la orquesta que desea y requiere su composición. Exige además pago por ensayos, y relata que ha "dado dos ensayos con los Cantores, al piano en mi casa, y en correcciones, enmendaduras y repeticiones, empleamos tres horas en el primero, y tres y media en el segundo sin llegar al Te Deum".¹⁷¹ Claramente, tenía una

¹⁶⁹ Correspondencia, v.4:102; 14/08/1847

¹⁷⁰ Para dos coristas de la ópera, un lírico profesional (Zambaiti), dos violines, flauta y octavín, corneta, dos trompas -que aún no eran fijas-, contrabajo, trombón (señor Quintavalla) y redoblante -caja-. Oficios, v.2:125; 02/09/1848

¹⁷¹ El 12 del mes, una semana antes de las funciones, se votó el presupuesto, con un total de 3 votos a favor, 4 en contra y 1 a favor de sumar solo un poco más de 150 pesos. Oficios, v.2:127; 12/09/1848.

intención personal en que su música resultara bien.

Alzedo, a la fecha, no solo había compuesto varias obras, sino que además había comprado otras y encargado la copia de varias más, con lo cual el repertorio de la capilla había aumentado notablemente. El nueve de septiembre informa al Cabildo que, desde que llegó -en menos de dos años- se habían incorporado al repertorio ocho misas, dos *Domine*, siete villancicos, cinco himnos, un *Cántico de Moisés* -para fiestas patrias, de 1847-, tres letanías, un *Kyrie* para pasión, un *Miserere*, una *Pasión de Viernes Santo*, una *Adoración de la Cruz*, tres *Sanctus*, un *Credo*, un *Te Deum* y una sinfonía.

Claramente en ese fructífero periodo de 1847 a 1850, Alzedo estaba demostrando al Cabildo no solo su capacidad, sino el nivel que podían alcanzar las grandes celebraciones de la Catedral, y también sus propios criterios estéticos frente a la composición. Ya para entonces había comenzado a escribir su *Filosofía de la Música*, publicada varios años más tarde, y parte de ella había sido reflejada en la *Revista Católica*.¹⁷² Aún no sería la hora de endurecer su posición, como ocurriría con la llegada del órgano, pero también sabía que su influencia no podía quedar sólo en el Cabildo, siempre cambiante y dependiente del arzobispado. Era monseñor Valdivieso quien tenía que conocer sus ideas más acabadas sobre lo que era bueno, malo e importante para el arte musical sacro en las tablas de la Catedral.

Esto Alzedo lo resolvió de una manera tan innovadora, creativa como arriesgada: por medio de un muestrario de sus propias capacidades a través

¹⁷² *El Progreso*, 14/04/1847

de la composición. Un libro de partituras, con las claves para lograr una capilla de música ideal. El mismo viajó hasta el arzobispado, por mano del señor Chantre, con la siguiente declaración:

El pequeño libro Coral que tengo el honor de remitir a Ud., no es en su canto la copia de alguno otro; y su escritura no de otra mano que de la del que suscribe. Al emprender este costoso trabajo, no ha sido mi intento hacer ostentacion de mis aptitudes profecionales, ni de la singularidad con que puedo aparecer en esta parte, sino hacer una demostracion practica del modelo de los elementos de mayor necesidad que carece el Coro: elementos que, siendo uno de los objeto de primera atencion de todas las Iglesias Metropolitanas, y que no carecen de ellos aun las subalternas de esta Capital, no deja de ser triste que la Iglesia normal esté vacia de lo que en las ordenes religiosas es abundante. Hasta ahora se crée que este articulo se puede hacer venir de Europa, este es un equivoco: porque estos libros se escriben en cada Iglesia segun sus necesidades: esto es, segun las festividades mas publicitadas. Para la nuestra bastaria el siguiente numero de libros, que se harian con ochocientas o mil vitelas: el primero conteniendo las visperas de Corpus, San Pedro y Santiago. 2º Oficio de Difuntos 3º Visperas de la Purisima Concepcion y maitines de Navidad 4º El triduo de la Semana mayor, y un salterio en dos o tres libros de magnitud. [...] ¡Ojalá sea tan agradable esta obra de mi comedimiento como tambien el proyecto de erijir una libreria coral, con que, en la exhibicion de cada festividad, aparesca nuestra Iglesia Metropolitana con la circunspeccion y decencia que le es tan debida!¹⁷³

El librito, de cuya actual existencia no tengo noticia, debe haber llegado como un curioso regalo de navidad a manos de aquel hombre que, por las mismas fechas, ya había tomado la decisión de declinar completamente la capilla en favor de un órgano comprado en Europa. Quizás fue este gesto, el más importante en la carrera de Alzedo y el menos obviaable por parte del Arzobispado, el que finalmente decretó que se mantuviera en el puesto de

173 Oficios del Cabildo, v.2:198; 21/12/1848. El Cabildo lo reconoce en su reunión del día 22, Acuerdos, v.8:12

Maestro de Capilla en la Catedral, reconociendo, después de años de malos funcionamientos, que un buen director de la misma podía lograr inequívocos buenos resultados, que con el tiempo le serían directamente reconocidos a Alzedo. De hecho, algún tiempo más tarde el mismo arzobispo pedirá que, con las sobras del dinero del órgano, “se encarguen a España o a Italia las bitelas y demas elementos para la formacion de los libros de coro y el surtido de musica sagrada conforme al proyecto presentado por el Maestro de Capilla”.¹⁷⁴

Pocos días después de que se hiciera la primera prueba de sonido privada del órgano, y aún cuando no estaba completo más que en dos de sus teclados -y probablemente en solo uno-, Alzedo envió a monseñor Valdivieso su golpe de gracia en el arte de la diplomacia: una composición -probablemente la secuencia *Victimae Paschalis*¹⁷⁵ dedicada expresamente al nombre del señor Arzobispo. La respuesta del dedicado fue clara: “Mui oportuno ha sido el trabajo artistico que U. ha emprendido por [...] la falta de composiciones con acompañamiento de organo que aún no tiene la Iglesia. De mi parte no solo acepto la dedicacion que U. me hace sino que quedo reconocido a la muestra de aprecio que U. ha tenido la bondad de significarme”.¹⁷⁶ Así, había logrado instalarse claramente como una figura fundamental no solo en la música de Santiago, sino también, y más

174 Legajo "Compra de un órgano Grande", 27a/55; 19/07/1850

175 La partitura de este motete, carpeta N°323 del archivo de la Catedral, señala: "Compuesto y dedicado al Ilmo. y Rvmo. Sor.Dr.Dn. Rafael Valentin Valdivieso, Meritísimo Arzobispo de esta Arquidiócesis de Santo. Por J.B. Alzedo".

176 Cartas del Prelado, v.3:137; 02/03/1850

importante aquí, en la correcta utilización musical del órgano y en la posibilidad de entablar un futuro para la música en la Catedral. En él, por tanto, depositaría su confianza Rafael Valentín Valdivieso para el gran proyecto que se avecinaba. El cómo resultará esta relación y cuanto realmente pudo llegarse a un acuerdo entre las ideas de ambos -arzobispo y maestro de capilla- es parte de un escenario complejo pero que, claramente, se resuelve como fundamental para entender la llegada del Gran Órgano a la Catedral de Santiago.

3. El Gran Órgano Flight & Son de la Catedral de Santiago de Chile

"En nuestro juicio la generalización del uso del órgano es un excelente medio de que puede echarse mano para aficionar a la música sagrada. [...] Mientras se use la orquesta en las funciones religiosas, los músicos serán los del teatro, y por más que se diga, su música debe resentirse de la influencia teatral."

La Revista Católica, N°185; 05/07/1849

3.1. El porqué de un órgano

Que el órgano es el instrumento propio del culto litúrgico es algo que difícilmente estaba en discusión a comienzos del siglo XIX. Tener un órgano era, por una parte, símbolo de estatus para cualquier templo y, por otra, una necesidad litúrgica mayúscula, cuyo sonido debía existir para entender la música sacra como tal. Durante el siglo XVIII en todo el mundo católico se dio un retroceso del órgano como instrumento musical: España y sus colonias optaron por utilizarlo, más bien, en improvisaciones y como instrumento continuo; en Italia la situación no fue muy diferente -en particular luego del *Stabat Mater* de Pergolesi- y lo mismo en Francia, Austria y las zonas católicas -y varias protestantes- de Alemania e Inglaterra, donde también la música sacra se volvió orquestal y coral. El repertorio que nos ha sobrevivido, en proporción y calidad, demuestra este prestigio de la música instrumental y vocal por sobre el órgano como solista omnipresente de la liturgia. Pero, cabe preguntarse, ¿Había sido realmente el lugar del órgano alguna vez, ser el único instrumento permitido en el uso de la iglesia? Hasta el siglo XIX, esto no fue una discusión, aunque pronto algo sucedió, y más que con la liturgia, parece tener que ver con todo el sentido de la época.

El siglo XIX, culturalmente, es un siglo de contrastes propios de situaciones que chocan horizontal y verticalmente: el romanticismo con la era industrial, con las vertientes ilustradas y las herencias del barroquismo se suceden unas a otras y funcionan también en paralelo, generando conflictos

visibles a escalas mayores y menores. En América, este contraste se dio, particularmente, en la relación de las primeras generaciones nacidas al alero republicano con su pasado español. La visión de algunos autores intelectuales, como José Victorino Lastarria, es esencial para entender cómo se percibía la herencia española en aquel entonces y cómo se generó la necesidad de cambiar el entramado español de raíz, dejando de lado, en el fervor nacionalista, la mirada crítica al pasado por un rechazo total y radical a los vestigios coloniales.¹⁷⁷ La patria era vista como una nación atrasada, que recién comenzaba a refregarse los ojos después de siglos de oscurantismo, esclavitud y ceguera, en una escena que no deja de recordar al final del primer acto de la ópera *Fidelio*. Son los anhelos de un siglo de románticos, literatos y, sobre todo, hijos de la ilustración, que por vez primera parecía llegar con fuerza Chile. En realidad, claramente ya se había instalado antes, pero aquí lo que nos interesa es la visión propia de aquella época.

Desde un punto de vista, los ataques de Lastarria son nacionalistas porque, en primer lugar, son de un romanticismo fuertemente influido por la situación europea. En este sentido, no se trataría esencialmente de un rechazo a la colonia, sino quizás uno al “antiguo régimen”. Nuestro problema aquí es cómo la Iglesia recibió esta influencia ilustrada, y hasta qué punto marcó los profundos cambios en el culto durante el siglo XIX, en contraste con la herencia barroca española -especialmente en los modos de celebrar y el uso del espacio público y privado-.

177 Vera, 2006:146-147

Este contraste entre el barroco heredado y pasado por sedazos de romanticismo en el culto católico, que choca con una ilustración racional, privada y recatada, se puede ver claramente en las labores de José Hipolito Salas, sacerdote profundamente mariano y quien se proclamara así mismo el mejor amigo de monseñor Valdivieso.¹⁷⁸ Este hombre mereciera estudios mucho más profundos, dado que fue quien adaptó claramente el dogma de la Inmaculada Concepción (de 1854) a los usos propios de Chile, con una influencia que perduro en la estructura del país y su sociedad. De hecho, para Serrano, en él se puede rastrear también la llegada de la Archicofradía del Inmaculado Corazón de María, en 1844.¹⁷⁹ José Hipolito Salas, en la Iglesia de la Compañía, "todos los sábados en la mañana y en la tarde organizaba misa cantada con preces además de las novenas. En tres años había dispuesto 252 funciones, todas con música y con velas que ardían entre una y tres horas".¹⁸⁰

Para Serrano,

La forma de culto, por romántica que fuera, adquirió expresiones barrocas locales que el capellán ya miraba con malos ojos porque la música era excesiva y los cantores demasiado ruidosos, especialmente en las noches en que se pulsaba el órgano y se entonaban cantos no siempre sagrados. ¿No podían los oficios solo rezarse? Los músicos eran muy caros y el alumbrado francamente suntuoso. La asociación sólo pagaba la música y el templo las velas, pero el capellán debió reclamar ante el fiscal del Arzobispado los trescientos pesos que se le adeudaban. Obtuvo solo la mitad.¹⁸¹

178 Cartas a Valdivieso, v.2:117; 24/01/1850

179 Serrano, 2008:25

180 Serrano, 2008:28

181 Ibidem.

Para la prensa local liberal e ilustrada, este tipo de culto ostentoso rivalizaba con aquel de los espacios profanos, como la ópera, por lo que la religión pasaba por un "loco misticismo que hablaba a los sentidos y no al corazón".¹⁸² Ese corazón romántico es, probablemente, la mayor diferencia con el barroquismo colonial heredado, puesto que el corazón tomaba ya un carácter consciente, aunque no controlable, de las emociones, muy distinto a la explosión irracional de sensaciones que apoyaba José Hipólito Salas. Pero Valdivieso, por muy amigo que fuera de Salas, era un hombre completamente distinto y no es majadero señalar que el acto de la compra del órgano es uno de los que con mayor claridad demuestran sus ideas. Para su biógrafo, "adoptó siempre las ideas nuevas que concebía cuando ellas podían mejorar lo existente. [...] Entre éstas debemos mencionar en primer término la sustitución de la antigua i tradicional orquesta en la Iglesia Metropolitana por un grande órgano de primera calidad".¹⁸³ Valdivieso es esencial en la historia de Chile: que estuvo en el lugar que le correspondía, en un momento clave. Para Serrano:

Rafael Valentín Valdivieso no sabía que su episcopado sería uno de los más largos de la historia de la diócesis de Santiago. Probablemente tampoco sabía que su obra sería fundacional. Sin embargo, actuó como si lo supiera. Al contrario de otros miembros prominentes del clero, su formación no había sido eclesiástica, sino jurídica. De hecho, dudó de sus destrezas al asumir el cargo por no ser versado en ciencias religiosas. Había entrado ya maduro al sacerdocio, a los treinta años, luego de una carrera jurídica promisoriosa y de haber desempeñado cargos públicos muy propios de un patricio de su tiempo: regidor del municipio, miembro de la junta de Beneficencia, defensor de menores y diputado. Su preparación sacerdotal duró solo un año y la

182 Ibid. p.34

183 Vergara Antúnez, 1886:213

realizó con diversos sacerdotes, pues el seminario estaba desarticulado por su unión con el Instituto Nacional en 1819 [...] Era como si el mandato de Valdivieso enfrentara tareas de larga data sin las cuales no era posible, sino en una franca posición de debilidad, enfrentar las cuestiones del presente y el futuro: la formación de un Estado nacional cuyo principio de legitimidad ya no era religioso, sino jurídico, y la creciente secularización de la sociedad [...] Para ese tiempo, Valdivieso tenía los talentos.¹⁸⁴

La misma opinión comparte su biógrafo al señalar que “por fortuna, el hombre que llegaba sin pretenderlo al primer puesto de la jerarquía eclesiástica de Chile era del temple que se necesitaba para trabar la lucha y ganarla”.¹⁸⁵ Para Justo Arteaga Alemparte, Valdivieso era un hombre que se regocijaba “en la voluptuosidad de los conflictos”.¹⁸⁶ Salas, por el contrario, correspondía claramente al perfil de los sacerdotes que tomaron la Iglesia de la Compañía, mucho más suntuosa que la Catedral y heredera de las formas coloniales en su funcionamiento. Sin embargo, para Valdivieso -hombre republicano, íntimo de Portales- era la Catedral la que debía asumir el rol de primer templo de Chile, como símbolo y en la práctica. La compra del órgano es parte de este proceso, pero es mucho más. En su herencia colonial, la Iglesia de la Compañía seguía siendo un reducto fuertísimo del culto barroco y público, que derivó -como es sabido- en el espantoso incendio de 1863, cuando el fatuo caudal de velas y telares le pasó la cuenta al clero santiaguino.

Valdivieso era un hombre que desconfiaba de este tipo de culto, prefiriendo para la Iglesia un culto más racional, más ilustrado y sin duda más

184 Serrano, 2008:49-50

185 Vergara Antúnez, 1886:155-156

186 Collier, 2003:194

privado. Fue por esto que fomentó la impresión de catecismos y la educación de los fieles en todo el país. Era además, un hombre profundamente enraizado en el peluconismo, hombre esencial para la cultura conservadora chilena: "Había sido diputado en el congreso de 1831, que formuló la constitución de 1833, y ya como sacerdote volvió a serlo en 1837. Admiraba a Portales, y con él trabajó de cerca en temas eclesiásticos. Fue el orador en la misa tras su asesinato, señalándolo como un hombre 'católico y patriota'. Manuel Montt quiso nombrarlo rector del Instituto Nacional pero no asumió y en 1842 fue decano de Teología en la fundada Universidad de Chile".¹⁸⁷

La reestructuración del culto era un tema profundo, que iba bastante más allá de un órgano o una orquesta. Aquello que hoy nominamos como "religiosidad popular" era, a mediados del siglo XIX, un patrimonio que aún era parte no sólo de la mayoría de la población, sino también de buena parte del clero y la clase dirigente chilena. Y la Catedral, para el arzobispado, era el espacio que tenía que dar el ejemplo. Es un punto curioso de este periodo, y que me parece que no ha sido revisado claramente, que tanto la prensa liberal como la conservadora atacara estas costumbres en el país, anunciando cuánto había entrado la ilustración en toda la clase política chilena. Para Valdivieso era todo una "algazara descompasada", un espacio donde cantaban las hermanas del cura, y luego una orquesta improvisada, y otras veces cantantes populares con loas al niño Dios. Y no solo eso, sino también "pífanos y otros instrumentos que imitan cantos de ave o gritos de cuadrúpedo o cualquiera de

187 Serrano, 2008:69

las cosas que se han acostumbrado".¹⁸⁸

La cacofonía propia de este tipo de culto debía cambiar. Para la fuerza política dirigente en Chile, lo imperioso era una religiosidad no solo interior y recatada, sino también -y muy importante-, controlada. Y Valdivieso, bien lo señala, podía tomar nuevas acciones porque tenía "la satisfacción de saber que el supremo gobierno participar de nuestras propias convicciones".¹⁸⁹ El órgano, instrumento tan distante como el latín -por hacer una comparación ilustrativa, aunque algo sonza- y tan poco inclinado a pasiones descontroladas como las estimuladas en la Compañía, era un ejemplo perfecto de la sobriedad que pedía el nuevo arzobispo al culto católico. Y la Catedral, claramente, tenía que dar, como primer templo de Chile, un ejemplo radical, y con una irradiación de energía simbólica tan clara como fuese posible.

Otro aspecto importante en este periodo es la posible influencia española y vaticana en la recuperación de un ideal -pretérito- de música religiosa católica. Durante las décadas posteriores a la expulsión de las tropas de Bonaparte del territorio Español, toda la península ibérica vivió un fecundo movimiento nacionalista, similar al de otras naciones europeas antes invadidas, pero también con acentos regionalistas propios. Uno de aquellos tintes propiamente nacionalistas era el de recuperar formas musicales propiamente españolas que, para muchos catedráticos, sacerdotes y miembros de la realeza y alta jerarquía española, habían sido descuidadamente abandonadas como cosa del pasado. Al igual que en muchas partes, la ópera

188 Valdivieso, citado por Serrano, 2008:269

189 Oficios del Prelado, v.3:2; 14/07/1846. Carta de monseñor Valdivieso al Ministro de Culto.

había alcanzado tal nivel de popularidad que su influencia se hacía sentir marcadamente en toda otra manifestación musical escrita -y muchas veces oral- que le fuera contemporánea.

En España se conformó una comisión conformada por algunos académicos, entre ellos Felipe Pedrell del Real Conservatorio de Música e Hilarión Eslava, maestro de capilla, para decidir sobre el futuro de la música religiosa española.¹⁹⁰ Hasta qué punto eso pudo haber influido en las comisiones chilenas, y en las decisiones de Valdivieso, es un punto que escapa a este estudio, pero que de confirmarse una relación podría ser un punto clave. Sin embargo, aparte de un encargo mayúsculo de partituras a Hilarión Eslava poco después de la compra del órgano, no he podido encontrar mayor relación que una de contemporaneidad poco sutil.¹⁹¹ De hecho, ese mismo año de 1852 es que Eslava comienza su edición de la *Lira Sacro Hispana*, que revivirá las figuras de Morales, Victoria y Guerrero, por mencionar a los principales.¹⁹² El contacto con Eslava lo realizó el propio Valdivieso a través del encargado de negocios de Chile con España, señor José María Sesé.¹⁹³

Sin embargo, claramente el fenómeno mismo de la compra de un órgano como obsesión central para la iglesia en este periodo es particular al caso chileno. El órgano de la Catedral de Santiago, para Stevenson, “marcó la pauta para las demás catedrales de América del Sur. En 1891 casi todas las

190 Chase, Gilbert *Miguel Hilarión Eslava* The Musical Quarterly Vol. 24, No. 1 (Jan., 1938), pp. 74-83, Oxford University Press. Referido por Laughlin, 2009:24

191 En 1852. Certificados en la Catedral y en el Archivo del Arzobispado.

192 Cabrera, 2009:80

193 Vergara Antúnez, 1886:216

catedrales importantes habían renunciado a la orquesta en favor del órgano”.¹⁹⁴ Quizás una razón fundamental para entender porqué esta compra particular se dio en Chile, más allá de la coincidencia histórica de Valdivieso, sea una de carácter económico. La diócesis de Santiago, históricamente, no era una particularmente rica, ni bajo estándares americanos ni, menos, europeos. No pagaba impuestos, como parte de sus privilegios al ser parte del Estado, pero sus entradas no eran especialmente fuertes.

Durante la década de 1840 se vivió un constante decaimiento del presupuesto de Culto, por parte del estado, al menos hasta que en 1853 Montt permitió que el diezmo se transformara en un impuesto directo. Allí el impuesto se estancó, al menos no deteriorándose más de lo ya pactado. Pero hacia 1848 la situación era crítica, donde la Iglesia tenía que sobrevivir con un 3,7% del presupuesto nacional. En 1850, año de la instalación final del órgano, la Iglesia recibió 196.969 pesos, de un presupuesto total de la nación de 4.081.031 pesos.¹⁹⁵ Por tanto, el otorgar a la comunidad un culto más sobrio era, también, una forma de ahorro que no podía ser descartada fácilmente por el clero. De alguna manera, la compra del órgano partía de una búsqueda por el ahorro, declarada por el mismo monseñor Valdivieso y la destitución de la orquesta.

Es por esto que en 1846 el arzobispo decidió “desterrar de la Iglesia Metropolitana la música de orquesta conservada allí por una larga costumbre. Pero, ántes de dar este paso tan conveniente para el decoro de las

¹⁹⁴ Citado por Claro, 1979:23

¹⁹⁵ Serrano, 2008:79-81

solemnidades religiosas, era menester sustituirla por un órgano de excelente calidad, que supliere ventajosamente a la antigua música. Con este fin concibió el proyecto de encargar a Europa un instrumento de esa clase, de lo mejor que pudiese fabricarse en los talleres del viejo mundo".¹⁹⁶ Según Pereira Salas fue Julián Navarro, quien efectivamente ocupaba el puesto de Maestro-Escuela dentro del Cabildo, quien propuso la sustitución de la orquesta por un órgano mucho más grande que aquellos que se habían comprado a la fecha.¹⁹⁷ Pronto Valdivieso escribe al Cabildo su opinión:

La experiencia ha acreditado lo difícil que es conservar una orquesta mediocre en la Santa Iglesia Metropolitana; pues a pesar de que en ella se emplea una no pequeña suma de sueldos por si son incapaces de prestar el aliciente bastante para que hayan buenos artistas i cumplido servicio. Las ideas que nos ha suministrado el Venerable Dean y Cabildo, i noticias profesionales que hemos adquirido del señor Chantre nos han determinado á procurar la compra en Europa de un magnifico organo capaz de reemplazar con ventajas á la orquesta, y proporcionar una música mas analoga al objeto á quien se consagra. Para hacer esta adquisicion era necesario suspender por algun tiempo la provision de la mayor parte de las plazas de musicos i 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 lo hacen las demas Iglesias. Mas ese sacrificio aún cuando no fuera compensado con las mejoras que facilita, era cuasi inevitable atendiendo el estado en que se halla el personal de la capilla. Hemos dado cuenta al Supremo Gobierno de nuestro pensamiento".¹⁹⁸

El Cabildo leyó el informe como si fuera una idea propia del Arzobispo electo el día 23 del mismo mes, sin mencionar tampoco a Navarro. Se decide tomar solo medidas provisionarias para la capilla que, como ya señalé, reflejaron

196 Vergara Antúnez, 1886:214

197 Pereira Salas, 1941:152 (señala la cita en la Correspondencia del Cabildo, aunque no pude encontrarla).

198 Correspondencia, v.4:80; 09/10/1846

en la situación particular de Alzedo durante los años siguientes.¹⁹⁹ La situación se siguió moviendo a nivel gubernamental durante el mes de noviembre y el 15 de diciembre aparece el decreto oficial autorizando la compra de un órgano para la Catedral:

He acordado i decreto: 1° Por conducto de las personas que el mui Reverendo Arzobispo Electo designare, se encargará a Europa un órgano de primera construccion para el servicio de la Iglesia Metropolitana. 2° El expresado Arzobispo reducirá desde luego el número de empleados de la capilla de la Iglesia Catedral a los que crea absolutamente necesarios. 3° Se asignan desde luego para satisfacer en parte el valor de dicho órgano la cantidad de tres mil pesos, que pueden aplicarse a gastos del culto. 4° Las rentas asignadas a las plazas del coro que actualmente estén vacantes o que en lo sucesivo vacaren, o el tenor de esta disposicion, se aplicarán a la compra del indicado órgano por todo el tiempo que fuere preciso para su íntegro pago. 5° Esta disposición será provisoria i deberá someterse a exámen i aprobacion de las Cámaras lejislativas en el período inmediato de sus sesiones. 6° Los ministros de la tesorería jeneral pondrán a disposicion del mui Reverendo Arzobispo electo los tres mil pesos que se expresan en el artículo 3°. Refréndese, tómesese razon i comuníquese.- Búlnes, Manuel; Camilo Vial.²⁰⁰

199 Acuerdos, v.7:138; 23/10/1846

200 Vergara Antúnez, 1886:215. Legajo "Compra de un órgano grande", 22a/55; 15/12/1846

3.2. Presupuesto y selección final: Londres

Más de un semestre pasó hasta que las cámaras del congreso se pusieron de acuerdo en el detalle: el 14 de agosto de 1847 se tuvo por ley del Estado la compra de un órgano para la Iglesia Metropolitana, de manera absolutamente oficial.²⁰¹ Probablemente en el intertanto ya se habían movido algunos hilos en pos de un rápido negocio, pero solo a nivel privado, ya que no ha quedado rastro directo de los mismos más que en algunas cartas de monseñor Valdivieso. Guillermo Jones, quien reconstruyó el órgano jesuita en 1840 y había seguido realizando labores para diversas iglesias de Santiago, se ofreció poco después de la promulgación de la ley para construir uno. La respuesta de Valdivieso es interesante porque afirma que ya la situación estaba bastante clara:

El inconveniente de no haber aquí personas inteligentes i en la calidad i construccion de organos es tan grave que casi me ha echo desesperar de que pudiera ajustarse un contrato con fabricante del pais. Tenemos datos sobre el costo que los inteligentes de fuera han propuesto proporcionado a la estension de nuestra catedral i si u. quiere en este mismo concepto haga u. pronto su especificacion i presupuesto en intelijencia que nos precisa resolvemos antes de la salida del Vapor. La elevacion mayor que permite el templo para el organo es de 22 a 23 pies. La fachada se quiere que no desmerezca, pero no que absorva la principal parte del costo. Sobre todo u. debe fijarse en el modo como debe hacerse la recepcion del instrumento pues esto es lo que en el pais ofrece mas inconvenientes.²⁰²

La respuesta de Jones debe haber sido muy tardía o simplemente no fue esperada, puesto que algunos días más tarde se autorizó a Alexander

201 Ibidem.

202 Cartas, v.2:55; 16/09/1847

Caldcleugh, amigo íntimo del ecónomo de la Catedral,²⁰³ para que, por medio de un apoderado en Londres, contratara a un constructor, bien sea con la casa de Flight e Hijo o con la que mas ventajas ofresca; pudiendo pagar hasta la cantidad de dos mil quinientas libras esterlinas por el instrumento. El órgano cotizado no podía ser inferior, según el informe de Valdivieso, a aquel presupuestado por Benjamin Flight para la Catedral -lo cual asegura que se le contactó antes de publicarse la ley-, y que debe enviarse alguien para armarlo y un organista capaz de tocarlo. Para redondear la idea, el arzobispo comunica la decisión al Deán con un añadido clave: que el instrumento “deve ser grandioso”.²⁰⁴ A principios de noviembre Valdivieso vuelve a escribirle a Jones, lamentando que sus ideas no hayan sido consideradas. Jones no había propuesto una fecha límite clara para el trabajo, ni un costo igualmente claro, lo que había molestado a los canónigos.

A la Iglesia lo que mas importa es la seguridad del resultado, porque si en ves por cualquier motivo se frustrase el desigño de sustituir el órgano a la orquesta, pasaria mucho tiempo sin que pudiera hacer otra tentativa a causa de los crecidos fondos de que ahora se hecha mano. [...] Todo esto nos ha resulto a encargar el gran órgano a Europa, siendo una de las bases de la contrata el que de cuenta de los constructores se arme y deje corriente en el coro. Allí se nos proporcionan personas intelijentes que reciban la obra de que aquí carecemos.²⁰⁵

El 25 de noviembre encontramos otra carta a Jones, que aclara porqué tanta insistencia con el órgano, al no encontrar trabajo para su profesión en

203 Cartas, v.3:12; 01/03/1849; ver también la autorización oficial en Oficios v3:42; 27/09/1847

204 Correspondencia, v.4:107; 01/10/1847

205 Cartas, v.2:57v; 02/11/1847

Chile, debido a los pocos órganos que hay y a lo poco que se utilizan. Valdivieso, sin embargo, le asegura a Jones que, con la venida del Gran Órgano a la Catedral, “las demas conocerian las ventajas de valerse de este instrumento, y proporcionaria a U. bastante en que ocuparse”.²⁰⁶ Para Valdivieso claramente el tema de la compra de un órgano, como ya he apuntado, debía ser un ejemplo para el resto de los templos en Chile. Sabemos que, a mediano y largo plazo, sus ideas fueron efectivas y gran cantidad de órganos se importaron a fines del siglo XIX. Pero también a corto plazo hubo resultados, en 1846 se encargó un nuevo órgano para los Mercedarios y en 1848 uno para los Agustinos, lo que, como señala Alejandro Vera, “demuestra que la reforma de Valdivieso tuvo una repercusión más amplia, afectando a otras instituciones religiosas de la ciudad”.²⁰⁷ Con el correr de los años, y en particular tras la guerra con Perú y Bolivia, la compra de órganos se volvería un fenómeno común entre los templos santiaguinos.

Dos problemas más se volvieron intrínsecos a la compra del órgano y sería interesante hablar de ellos antes de pasar a lo que fue la adquisición misma, y también cuál fue efectivamente el órgano que se compró a Londres. El primero es la construcción de un Coro capaz de soportar el peso del nuevo instrumento, y el segundo es la contratación de un organista experto que, efectivamente, sepa manejar el órgano. Por su menor relevancia, me centraré primero en el Coro:

Es el propio Benjamin Flight quien postula que el Coro de la Catedral,

²⁰⁶ Cartas, v.2:71; 01/12/1847

²⁰⁷ Vera, 2007:66

según los planos enviados, debía reforzarse con pilares de fierro. Claramente, para Valdivieso la idea de instalar pilares de fierro inglés en la mitad de un templo colonial no debe haber sido muy descabellada, pues no he encontrado rastro alguno de opinión estética al respecto, sólo asuntos prácticos.²⁰⁸ Quizás era un anuncio de los profundos cambios estéticos que sufriría la Catedral con el pasar de los años y los cambios de gusto en el país, aunados con nuevos presupuestos. En tiempos de la compra del órgano la Catedral de Santiago era, tanto por fuera como por dentro, radicalmente distinta. Sin sus torres del 1900, y con sólo un pequeño campanario de ladrillo, no sobresalía del resto de los edificios del plaza, más o menos de una misma altura todos. No tenía cúpula ni mayores vitrales, y su misma fachada era bastante más simple y sobria, propia del estilo de Toesca, quien también levantó el antiguo campanario. Vásquez de Acuña, el arquitecto original, ya había vislumbrado dos torres, con un frontón triangular, pero esto no se llevó a cabo sino hasta las reformas de Cremonesi, en tiempos del Centenario.²⁰⁹ Existen dos excelentes descripciones del interior de la Catedral, y algunas pocas fotografías, lamentablemente ninguna de ellas con una perspectiva hacia el órgano.²¹⁰ La primera descripción la da Ramón Subercaseaux en sus *Memorias de 50 Años*, donde señala:

La catedral tenía entonces su gran altar en la mitad de la nave, detrás de él tenía el coro de los canónigos; era el alta un monumento con

208 Correspondencia, v.4:111; 04/12/1847

209 Agradezco esta información al Padre Gabriel Guarda.

210 Existe una tercera descripción que conozco en el inventario de 1875, que es en realidad un recorrido con descripciones por el interior de la Catedral.

dorados y de forma curiosa, coronado por una gran esfera que daba reflejos metálicos, y que por medio de no sé qué mecanismo ingenioso se abría en diferentes cascos simétricos, como de una fruta grande, para dejar ver en el medio la custodia del sacramento. [...] Los altares de las naves laterales del templo eran en su mayor parte viejos, pero grandes y finos; algunos eran de un perfecto gusto churrigueresco y verdaderamente hermosos, mucho más interesantes que los altares de estuco o mármol con los que se les venía reemplazando. [...] El arzobispo Valdivieso estaba modernizando la Catedral y haciéndole perder su sabor colonial y español. Entonces desapareció el altar mayor con la granada que se abría, para mi gran admiración.²¹¹

Un complemento importante lo da la descripción de fines del siglo XIX de Luis Roa Urzúa, entregada en su artículo *El Arte en la Época de la Colonia en Chile*, de 1929. Aunque allí parece confundir el estilo de fines del diecinueve del edificio con aquel del siglo XVIII, da importantes detalles estructurales que pueden aplicarse a todo el periodo.

El interior del templo era imponente, severo [...] Largas y anchas vigas estaban tendidas, a manera de puente, en la parte superior de la nave central. Era sólidos cedros unidos entre sí por grandes dibujos y tallas doradas. La generación presente puede imaginar el magnífico, estupendo efecto que dichos artesones harían, sirviéndose de un punto de partida: los dos severos y elegantes púlpitos que hay en el centro de la Iglesia. De la misma clase, de la misma madera y de los mismos colores era el artesonado de toda la nave central.²¹²

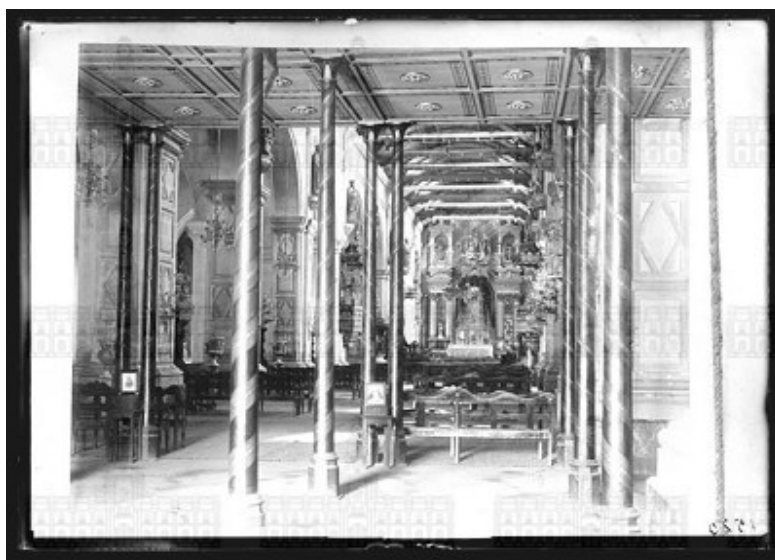
Los pilares encargados a Inglaterra fueron en total catorce, y llegaron pronto, en el vapor *Rosalie* desde Londres.²¹³ Los construyó, según recomendación de Flight, la firma "Sommell & Gibbs" de Londres, por un total -incluido envío- de 350 libras esterlinas, y el intermediario de la compra

211 Subercaseaux, 1908:10-11

212 Luis Roa Urzúa, 1929:19

213 Cartas, v.2:90; 25/10/1848

fue José Reid, amigo de Caldcleugh con cierta influencia y domicilio en Cornwall Terrace, nada menos que frente al Rejents Park.²¹⁴ Reid cobraría fundamental importancia, al transformarse en el encargado de todo contacto entre el arzobispado y Londres, con intermedio en Caldcleugh. El encargado de estos contactos era el secretario del arzobispado, José Hipólito Salas, quien además ya sabemos que era íntimo amigo de monseñor Valdivieso. La Catedral, por entonces, no tenía un coro alto sobre la puerta principal, y el mismo debía proyectarse por completo mientras llegaban los pilares. Para los Flight, éste era el punto donde debía instalarse el órgano, y enviaron planos al respecto. Además, bajo el fierro debían instalarse una serie de “dados” de piedra, que también fueron comprados.²¹⁵



Interior de la Catedral, c.1880, con los pilares ingleses;
Archivo Fotográfico Museo Histórico Nacional

214 Correspondencia, v.4:137; 12/10/1848

215 Correspondencia, v.6:2; 22/01/1849

Un par de estos pilares aún sobreviven bajo el coro del Sagrario de la misma Catedral, y una descripción del coro original, según se podía ver a fines del XIX nos la entrega, nuevamente, Luis Roa: “En la nave principal en 8 pilares redondos de fierro decorados venidos de Inglaterra, descansaba el gran coro para el órgano mayor, de hermosas voces”.²¹⁶ El coro, como cuenta el mismo Roa, sobresalía mucho más que el actual hacia la nave, y debido a la inexistencia no tenía arco sobre él, por lo que el órgano era visible sin problemas desde cualquier parte de la Catedral.

Mucho más peliagudo fue el tema de la contratación de un organista. Desde el principio algunos postulantes se presentaron al puesto, quizás conociendo ya las noticias del nuevo instrumento y la importancia que tendría. Todos fueron rechazados personalmente por el señor arzobispo, incluyendo a Frai Francisco Guzmán, mercedario con familia e influencias en el Cabildo y la Capilla;²¹⁷ y de Damián Donaire, el entonces organista principal del templo, quien estaba sumamente preocupado por su puesto, según carta al señor Deán.²¹⁸ Valdivieso da claramente sus razones para el rechazo en una carta al organero Jones: “El verdadero mal [en Chile] consiste en que nuestros organistas no son capaces de manejar los registros y diversos teclados”.²¹⁹

La idea de monseñor Valdivieso de encontrar un organista en Europa estaba bastante clara a fines de 1847, encargándole a Caldcleugh, por medio de sus agentes, la búsqueda de un organista, que debía ser certificado frente al

216 Luis Roa Urzúa, 1929:20

217 Acuerdos, v.7:171; 03/12/1847

218 Acuerdos, v.8:16 y 17; 19/06/1849

219 Cartas, v.2:70 y ss; 01/12/1847

ministro plenipotenciario de Chile ante la Santa Sede, señor Irarrázaval. El organista debía ser informado de seis estatutos: debe tocar en todos los días reglamentarios; tiene obligación de enseñar a seis discípulos; su sueldo asciende a 800 pesos anuales [doscientos más que el Maestro de Capilla], y este sueldo corre desde su llegada a Santiago, aunque al firmar el contrato se le entregaría 250 pesos para pasaje a Chile. Además, debía firmar por un mínimo de seis años de trabajo para la Catedral con exclusividad. Idealmente, no solo debía ser inglés el organista, sino también religioso y monseñor Valdivieso lo especifica claramente al señalar que “debe hacerse todo lo posible por que sea eclesiástico el sujeto que se contrate para organista”.²²⁰ En un país eminentemente protestante, no era fácil dar con un organista que, además de católico y experimentado, fuese sacerdote y, además, quisiese viajar a Chile por seis años como mínimo. Los Flight, en palabras de José Reid, “siguen haciendo la diligencia y han puesto avisos en los periódicos en que buscan uno que sea católico, aunque no, en sagradas ordenes, pues fuera difícil encontrar persona idónea que llenase los dos destinos de sacerdote y artista”.²²¹ El mismo Caldclough, en un claro gesto de desesperación frente a las malas expectativas del asunto, señala prontamente a Valdivieso que no ha conseguido respuesta a su invitación en ninguna parte, que sería mejor empezar a pensar en otra solución, y que se plantee buscar algún organista en Roma.²²²

220 Cartas, v.2:78; 27/12/1847

221 Correspondencia, v.6:14; 03/07/1849

222 Correspondencia, v.4:137; 12/10/1848

Tal fue la lentitud del proceso, y tan precaria se veía la situación de contratar un organista en Londres, que sin autorización el Cabildo contrató a Lorenzo Betolaza -fraile mencionado anteriormente-, a pocos meses de que llegara el órgano. Valdivieso escribe entonces a Caldcleugh comentando la situación y rogándole se apresure a contratar a alguien, mientras él veía como sacarse de encima al fraile contratado.²²³ Cuando ya se había contratado incluso el buque que traería el órgano, apareció finalmente un organista: Henry Howell. Tal debe haber sido la sorpresa del Arzobispo que incluso lo comunica al Deán señalando “tenemos organista contratado, según parece, para esta Santa Iglesia”.²²⁴ Poco sabemos de Howell antes de su llegada a Santiago. El libro “Organists of the City of London 1666-1850” solo hace referencia a un Charles Howell, lo que hace difícil pensar en que se trate de un mismo personaje.²²⁵ De su propia mano tenemos anotaciones en diversas partituras compradas en Inglaterra, incluyendo misas de Mozart y Haydn arregladas para órgano y coro por Vincent Novello. La mayoría incluyen la fecha 1849 en mano de Howell. El número 12 de la edición de las misas de Mozart incluye la curiosa anotación “Henry Howell. Organist to the Cathedral Saint James Chili. 1849”, por la que establece su incorporada decisión de viajar a Chile, aunque nada conocía del país, incluyendo su nombre o el de su capital.²²⁶

223 Cartas, v.3: 12; 01/03/1849

224 Correspondencia, v.6:23

225 Aunque la combinación “Charles Henry” es muy frecuente y, de hecho, encontramos un Charles Henry Howell en el censo de 1841 en Inglaterra, donde aparece como cantor (www.ancestry.co.uk 20/02/2009), y que podría tratarse del mismo.

226 Como es bien sabido, San Jaime y Santiago son el mismo personaje, y Chili es una transcripción de la pronunciación en inglés del nombre de Chile. Era común, además, que

Pero volvamos ahora a la construcción del instrumento. Como he señalado anteriormente, la decisión final fue comprar a Benjamin Flight e hijo. Caldcleugh escribió a Valdivieso el 25 de diciembre de 1846 con algunas postulaciones de diversos candidatos a construirlo, según cotización de su cuñado en Londres (Reid?). Los precios iban desde poco menos de dos mil hasta once mil libras. Una de esas postulaciones era de los Flight, que luego será retomada. El doce de abril de 1847, como parte del proceso de contrata (que se efectuará el 27 de septiembre del mismo año), vuelven a plantear esta cotización con algunas nuevas especificaciones: tendría cinco resortes “del mejor fierro labrado” para combinaciones de registro y, además, una fina fabricación, esta vez mucho mejor detallada:

La secreta y otras maquinas y las flautas pequeñas de madera seran o de caoba o cedro. Los fuelles segun nuestra mejorada invencion con dobleces de caoba y protejidos de insectos por nuestras recien inventadas valvulas, aplicadas con grandes resultados en los instrumentos destinados para climas calurosos. Todo el organo se hara segun los principios aplicado al gran organo que acabamos de construir bajo la direccion del señor Costa, Director de los Conciertos de la Sociedad Filarmonica y de la orquesta de la Real Opera Italiana, del cual es organista el celebre Mister Novello. La caja sera de caoba de forma Griega o Gótica como mejor convenga con el edificio con variedad de flautas doradas al frente. Dimensiones: como 18 pies de ancho, 23 de alto, 15 de fondo. [...] El tono del instrumento sera lleno, fuerte y sonoro, combinado con dulzura en que se desenvolveran los variados efectos que fueron tan aclamados en nuestro gran instrumento el Apolonio que exhibimos como 30 años. El precio es incluso el empaque, cajon de empaquetados y conduccion a los diques de Londres dos mil quinientas libras esterlinas a pagarse por dividendos conforme vaya avanzando el trabajo.²²⁷

los inmigrantes de nombre James cambiaran su nombre a Santiago y no a Jaime.

227 Legajo "Compra de un Órgano Grande", Archivo Arzobispal, Secretaría 27/55, f.8 (12/04/1847)

A pie de página un importante cálculo: a la fecha correspondería el órgano a 13.636,5 pesos chilenos. Algunos detalles de este informe deben recalcarse con claridad: la aparición de Novello, quien además será el editor de las partituras que compre Howell y referente posterior para arreglos del órgano, habla de una conexión directa del órgano con el estilo del mismo autor-editor. Todo aquello especificado se cumple en el instrumento que existe en la Catedral y, como sabemos, finalmente se optó por el estilo griego antes que el gótico, relacionándose éste justamente con los ideales clásicos e ilustrados que el instrumento debía proyectar sobre la sociedad. La mención del Apollonicon, que mencionaré también en el siguiente capítulo, es importante, porque asegura que en el órgano de la Catedral hay registros que también habían en aquel importante instrumento. Finalmente, parece una ironía flagrante del destino que el órgano sea, sino igual, al menos similar a uno diseñado a petición de un italiano para un teatro de ópera italiana en Londres.

Hacia mediados de 1848 el órgano ya iba en franco avance, con un año de trabajo encima. Para el Cabildo de la Catedral, sin embargo, el asunto se veía complejo y, debido a los problemas del pasado, un franco miedo se les venía encima con el correr de los meses, de que el órgano no llegaría nunca. Además, los cobros eran cada vez más difíciles de pagar dada las refacciones que se hicieron en ambas sacristías a principios de ese año, cuyos techos estaban por caerse.²²⁸ La respuesta de Valdivieso, tranquilizadora, también nos

228 Legajo "Compra de un Órgano Grande", Archivo Arzobispal, Secretaría 27/55, f.26 (12/09/1848)

aclara algunos puntos sobre el proceso de construcción en Inglaterra: el año 1847 fue especialmente lento porque Reid, a pedido de Caldcleugh, hizo varias cotizaciones antes de decidirse, nuevamente, por el diseño de Flight, con una buena combinación precio-calidad. En abril de 1848 se había realizado ya un primer pago de mil libras esterlinas, pero un atraso acaeció en aquellos meses, probablemente la muerte de Flight. Sin embargo, la firma se comprometía para tener el órgano montado en su taller y sonando para mayo de 1849, teniendo entonces la posibilidad de mostrarlo en sociedad por algún tiempo antes de desarmarlo y embarcarlo a Chile. Caldcleugh, a quien monseñor Valdivieso para estas alturas trata inconfundiblemente de “mui apreciado amigo”, llevaba todo el proceso en sus manos.²²⁹



Consola del órgano Flight, año 2003

El 14 de abril de 1849 escribe Reid a Caldcleugh desde Londres, diciendo que “el órgano ya está acabado y es un instrumento mui esplendido.

²²⁹ Correspondencia, v.4:137 y ss; 12/10/1842; informes copiados todos por José Hipólito Salas.

Todos hemos ido a oirlo y la casa de los señores Flight tiene una gran concurrencia diaria de la nobleza, jente y artistas para oir trosos de musica y no hai mas que una sola opinion respecto a sus voses y fuerzas = los señores Flight desean guardar el órgano un poco de tiempo mas para poder tocarlo bastante".²³⁰ Finalmente, el órgano ya tenía un mueble, unos tubos, y una firma que quedaría grabada en bronce para el futuro.

Tras recibir monseñor Valdivieso esta carta de Ried, y sabiendo que el órgano era ya una realidad sonante en Londres, venía el siguiente paso, y quizás el más complicado: convencer a los sacerdotes chilenos y a la sociedad asistente a las funciones de la Catedral de las ventajas y razones de ser de un órgano, y de la alta inversión de tiempo y dinero en el proyectadas. Naturalmente, esta justificación vino por medio de *La Revista Católica*:

[Se tiene] por cosa de poca ostenta el que suene el organo, este instrumento maravilloso, que se ha apropiado el catolicismo como la expresion peculiar de las melodias de su culto. Un tal estado de cosas pide radical reforma, y nos parece que las medidas más eficaces para alcanzarla, son las que contribuyen a formar el gusto por la música reglada; porque una vez conseguido este objeto el cambio se opera por si mismo sin violencia ni trabajo. En nuestro juicio la generalizacion del uso del órgano es un excelente medio de que puede echarse mano para aficionar a la música sagrada. [...] Mientras se use la orquesta en las funciones relijiosas, los músicos serán los del teatro, y por más que se diga, su música debe resentirse de la influencia teatral. [...] La sustitucion del órgano a la orquesta trae, entre otras, la importante ventaja de que no siendo apropiado aquel mas que al templo, los que deben tocarlo no tienen cabida en los salones o en los teatros y por lo mismo no se ven precisados a beber en fuentes enturbiadas por la profanidad.²³¹

230 Correspondencia, v.6:14; 03/07/1849

231 *Revista Católica*, N°185; 05/07/1849

Dentro de la misma publicación se establece una comparación con el resto de los órganos en Chile, señalándose que “los que tenemos no son por cierto los más a propósito para esta demostración experimental, o les cabe la suerte de encontrar comunmente con manos tan adversas que empañan el brillo hasta la oscuridad”. Finalmente, probablemente el mismo Valdivieso sea el que señale en la revista, anunciando futuros reproches, que “creemos que cualquier sacrificio que cueste debe darse por bien empleado si se logra el proyecto, como parece se ha logrado”.²³²

En octubre llega carta de Reid con noticia de que el órgano ya se encuentra embarcado en el buque “Shamrock”, bajo el mando del capitán “Juan Poyntz” y con destino a Valparaíso, en un total de veintiocho cajas. Como adjunto a la carta vienen una serie de comentarios sobre el valor del órgano, de diversos asistentes a su inauguración en Londres. La totalidad de estos comentarios se encuentran incluidos en los apéndices a la tesis, pero valdría copiar algunos de los mismos, puesto que, aún si dudamos su veracidad, o su sinceridad objetiva en algunos casos, dan cuenta de aspectos del instrumento que, claramente, señalan que el mismo fue oído en su ciudad natal.

Para Mr. Potter, presidente del Real Colegio de Música, “el tono es soberbio, de mucho poder, sin ser bullicioso, realmente armonioso, siendo lejítimo el poder”²³³. Para Samuel Noble, organista, la “hermosa combinación de los registros [agrega] todos los adelantos modernos, donde se ha

²³² Ibidem.

²³³ Ver cita completa como epígrafe al próximo capítulo.

desplegado tanto talento i sano juicio, llamará la admiracion siempre que se oiga". Para Mr. Gardner, de la iglesia de Sydenham, la "delicadeza de tacto i cualidad de tono, nunca se le ha sobrepasado i raras veces igualado". El organista de Saint James, en el distrito de Westminster, aclaraba además que "no podria indicar ninguna mejora que fuese posible hacer en el instrumento". Finalmente, para el Dr. William Berfield, quien dió dos conciertos públicos en el instrumento, "la calidad de los diapasones i de los efectos [registros solistas] de corneta, trombon i trompa, desearia particularizar como los mas hermosos de cuantos he oido, mientras que los efectos (generales) i volumen de sonido del órgano son perfectos i maravillosos".²³⁴

Con todos estos comentarios, es natural que la exitación del señor Arzobispo fuera mayúscula por ya verlo instalado y sonando, y en todo Santiago, seguramente, se habría corrido ya el rumor de la fantástica compra. Mientras, en Inglaterra, el que sea, probablemente, el último órgano construido dentro de la larga tradición de organería insular clásica, partía a refugiarse de los nuevos tiempos al otro lado de este mundo.

²³⁴ Ver Apéndices. Correspondencia, v.6:legajo suelto; 02/10/1849

3.3. Benjamin Flight y la organería en Inglaterra

La organería inglesa debe ser considerada, a todas luces, como una evolución independiente de la organería continental, y por tanto, es estudiada como una corriente independiente, hasta al menos mediados del siglo XIX. No solo la estructura de las iglesias y catedrales -muchas de ellas sin coro atrás o galerías amplias en algún lado-, sino también el interés de los compositores de música religiosa por la música vocal sin acompañamiento, fenómeno que continúa hasta nuestros días, fueron determinantes en el poco interés por el órgano y, por tanto, la construcción de estilos propios para funciones particulares. Sin duda la influencia de Renatus y Thomas Harris, a fines del siglo XVII y principios del siguiente, fueron clave para una revalidación del órgano, con instrumentos que, sin las enormes dimensiones y avances en claridad de sonido de sus pares continentales -en particular alemanes-, se centraban en el uso melódico y la búsqueda de un sonido claro, cercano a las violas da gamba y las cuerdas en general.

No existían los registros de trompeta prácticamente, y tampoco los pedales. La mayoría de los órganos, entonces, eran de un teclado, pero algunos de los más grandes de Thomas Harris llegaron a tener más teclados, aunque siempre centrándose en el flautado y los principales -aquello que en inglés, justamente, se denomina *diapasons*, señalando su importancia para la conformación del sonido en el órgano-.

Pronto se instalaron algunos teclados para órgano "de coro", o "choir

organ". Este grupo típicamente inglés de tubos no es, como muchas veces se piensa, llamado así porque sirva para acompañar el coro -aunque, en efecto, muchas veces lo hace- sino por una desviación de "chair organ", o "órgano de silla". En terminología continental, se podría comparar con el órgano "positivo" o *positif* en alemán, pero solo por su tamaño, y no por la conformación de su sonido. Era un teclado que, acompañado de sus propios tubos, se ponía junto al organista o, en otras iglesias, detrás de él -a la manera francesa-. Así, el término "órgano de silla" tiene completa lógica. Justamente, en el Órgano Flight, la nominación utilizada es "Órgano de Coro", probablemente un caso único en el mundo, debido a una mala traducción.²³⁵

Otro elemento muy común a los órganos ingleses es que su diapason central no está en Do, sino en Sol o, en el siglo XVII, en Fa. Esto significa que no sólo la nota central del órgano es un Sol, sino también que desde allí se entiende el instrumento, afectando esto también la pedalera. A esto los ingleses suelen llamarle "short" o "long octave", según tenga o no Sol y La sostenido, pero este término tampoco tiene relación con la octava corta y larga continental, que puede encontrarse, por ejemplo, en los órganos cuzqueños y en tantos órganos franceses y españoles.

El pedal, por cierto, fue de lenta introducción para Inglaterra. Si para Forkel, en su biografía de Bach, el órgano sólo puede llegar a ser el rey de los instrumentos al utilizarse con el pedal, queda claro que los órganos ingleses no podían pasar de meros juguetes a los ojos de organistas alemanes. Sin

235 Summer, 1972:161-162

embargo, ya en tiempos de Händel en Inglaterra era conocido el órgano, y el mismo Renatus Harris intentó convencer a las autoridades en la Catedral de St. Paul para construir un gran órgano de seis teclados y pedalera independiente, como en el continente, en 1712, sin resultado alguno.²³⁶ De hecho, en uno de los templos preferidos en Inglaterra para conciertos de órgano más importantes de Inglaterra, solo se introdujo la pedalera en 1843 -Temple Church-, y con el descontento del organista. Situaciones similares se vivieron en diversas catedrales hasta entrada la década de 1860.²³⁷ Incluso a fines del siglo XIX el organista de la catedral de St. Paul seguía diciendo a sus alumnos que "se acaricia con las manos, no con los pies".²³⁸

Fue Samuel Wesley, uno de los más importantes compositores ingleses para órgano, y Felix Mendelssohn quienes principalmente promovieron el uso del pedal, desconcertando a la gente con aquella "quinta mano" que podían utilizar en las, entonces, desconocidas fugas de Bach. Quizás el caso más interesante sea el de William Russell, compositor ecléctico que compuso dos series de *Voluntaries* específicamente pensados para el órgano inglés: llegan con la mano izquierda muy por bajo el Do1; ocupan el pedal de manera sutil y en notas largas, no virtuosas; la trompetería funciona como voz solista, especialmente en imitación de trompetas inglesas y cornos de caza; y las fugas ocupan un lugar tan importante como los aires de fantasía para diapasones.

Este repertorio, no tan curiosamente, funciona a la perfección en el

236 Summer, 1973:182-183

237 Ibid. 183

238 Ibid.185

órgano Flight de la Catedral de Santiago. Probablemente no exista en el mundo, hoy, un órgano mejor y más completo para tocar la obra de Russell, Samuel Wesley y las obras de Mendelssohn en Inglaterra si uno quiere oírlas como, probablemente, las oyeron los propios ingleses. Finalmente, debe considerarse como propio del órgano inglés aquel teclado llamado *Swell*, y traducido en el órgano Flight como *De Ecos*. Este teclado consiste en una serie de registros solistas y una versión disminuida de los mismos registros que existen para el teclado principal. Así, el organista puede hacer uso de juegos imitativos, o "de eco". Estos registros van en una caja de madera, cerrada herméticamente, que tiene un juego de celosías que permite regular el volumen de sonido con el pie. Muchos órganos en el continente tienen esta caja con celosía, pero el *Swell* tiene que ver mucho más con su contenido ya mencionado, que lo hace propio de la organería inglesa.

La firma Flight de Londres (con sus diversas variantes), construyó órganos entre 1772 y 1887, a cargo de Benjamin Flight, luego su hijo del mismo nombre y luego el nieto, John Flight.²³⁹ Benjamin Flight (*senior*), es principalmente recordado por ser quien fomentó la introducción de órganos mecánicos en las iglesias, hacia 1772. Su hijo será más recordado, al trabajar en conjunto con Joseph Robson en la construcción de órganos mecánicos de diverso tipo y el *Apollonicon*, uno de los primeros órganos de entretenimiento de tamaño descomunal (podía ser tocado por hasta 6 organistas en diferentes

239 English National Pipe Organ Register: Flight (Firm).
<http://www.cph.rcm.ac.uk/Genarchivenews.htm#Flight>

teclados).²⁴⁰ En 1832 la firma se declara en la quiebra, y los socios se dividen. Hasta cierto punto, Robson seguía una línea más modernizante, mientras Flight mantenía (en sus órganos de iglesias) líneas relativamente tradicionales del órgano inglés, pero ampliadas. Su hijo, John Flight, seguirá trabajando con el nombre de la familia hasta 1890, pero su trabajo será de poca distinción, por lo menos después del órgano de Tensbury en 1854.²⁴¹ Aún así, debido a su interés en los órganos mecánicos y para varios intérpretes, mantendrán siempre la maquinaria más moderna de su tiempo para fabricar órganos, incluyendo máquinas automáticas para cortar bronce y una máquina para hacer tornillos a medida. Además, utilizaban un sistema de apoyo para poder afinar los tubos de órgano antes de ser instalados, corroborando su homogeneización.²⁴²

El órgano de la Catedral de Santiago fue, probablemente, el último diseñado por Benjamin Flight hijo. El órgano fue construido, en buena parte, por su hijo -nieto del primer Flight- en King William Street, lugar donde la firma residió hasta fines de 1848. Probablemente el mueble haya sido construido allí y el órgano finalizado en St.Martins Lane el año siguiente. Al menos el informe de 1847 está firmado en 16. King William Street, Charing Crofts, London. Durante aquellos años, últimos de la vida de Flight hijo (activo desde 1805), la firma pasó a llamarse "Flight & Son", en honor al creciente trabajo de John Flight. Es, probablemente, uno de los mejores

240 Thistlethwaite, Nicholas: 1999:58

241 Ibid. p.59: "of no particular distinction".

242 Bicknell, 1999:217

ejemplos de una época especialmente conflictiva en la historia del órgano inglés, y sin duda el que ha sobrevivido en mejor estado de originalidad. La década de 1830 vio nacer dos movimientos revolucionarios contrapuestos en la organería del Reino Unido: aquel que por primera vez se alejaba de los cánones ingleses tradicionales buscando inspiración en Francia y especialmente Alemania (en particular, la música de Bach y los órganos Silbermann y Arp-Schnitger); y su reacción natural, un grupo de organeros que buscaron ampliar el órgano buscando inspiración dentro de la misma tradición inglesa: el *Insular Movement*.

Como ya se ha señalado, el órgano clásico inglés (aproximadamente identificable hasta la década de 1820 y desde mediados del siglo XVII) era de un volumen de sonido mucho menor al acostumbrado en el continente, y con un balance muy distinto a otras escuelas. Además, los órganos ingleses no tenían pedalera, lo que influía en el tipo de sonido y el repertorio creado. Uno de los primeros órganos ingleses con pedalera, el construido por Joseph Bishop (el más famoso y controvertido, como veremos, discípulo de Flight padre) en 1829 para Bermondey, Londres, incluye un manual pequeño a un lado para que alguien pueda tocar las notas del pedal en caso que el organista no sepa cómo hacerlo.²⁴³ Pero pronto los órganos en estilo continental comenzaron a hacer un peso mayor al sostenible en la balanza: la iglesia se oponía a órganos tan distintos a la tradición, pero la construcción de enormes

²⁴³ Visita personal con Martin Goetze en Febrero de 2009. Órgano restaurado a su estado original por la firma Goetze & Gwynn. Es uno de los instrumentos más cercanos que pude ver al Flight de Santiago.

auditorios en los ayuntamientos, en plena revolución industrial y traslado de la población a la ciudad, implicó la construcción de órganos de concierto en aquellos recintos.

El órgano del ayuntamiento de Birmingham, de 1834, fue el primero en aquel estilo. Tenía cuatro teclados y pedalera, con un total de tres mil tubos. Esto prácticamente duplicaba cualquier órgano similar para la época. Aunque al comienzo sufrió cierto rechazo, el hecho de poder utilizarlo para conciertos sinfónicos -donde las obras orquestales eran reducidas al órgano- implicó una gran popularidad, y pronto todo el norte de Inglaterra quizó tener órgano públicos, fuera de las iglesias. Leeds instaló el suyo en 1858, con cinco teclados y 6.500 tubos. En 1871 se instaló el más famoso de aquellos, en el Royal Albert Hall, con lo que la moda llegó a Londres. Tenía -hoy existe con algunos cambios- cuatro teclados y 10.000 tubos.²⁴⁴ Nada parecido se realizaba en otras partes, aunque pronto otros países -en particular nórdicos- siguieron esta moda, y también, particularmente, los Estados Unidos.

En contraste a estos cambios, el movimiento insular se presentaba como una renovación dentro de la tradición. El gran problema, sin embargo, es que éste no apuntaba a una renovación completa del sonido del órgano en una época en que el gusto por los compositores y el estilo europeo y las comunicaciones con el continente eran cada vez más frecuentes y, por tanto, se necesitaban cambios profundos en la forma de entender el órgano. Se trataba más bien de una ampliación del sonido inglés por medio de la sumatoria

244 Loughlin, 2009:28

simple: un famoso órgano de Liverpool en 1851, construido por Henry Willis, era reclamado “poco más que dos o tres órganos de iglesia, ordinarios y de capacidad similar, aplastados en un solo nuevo instrumento”.²⁴⁵ Sin embargo, el movimiento fue extremadamente popular en épocas victorianas, cuando logró transar con la influencia continental y generar un estilo propio inglés moderno, y Willis llegó a ser considerado el mejor organero de la segunda mitad del siglo XIX en Inglaterra, cuya influencia en el estilo inglés posterior a él permanece hasta hoy.

Los órganos de Benjamin Flight hijo y Joseph Bishop son, probablemente, los mejores y más consistentes ejemplos de esta línea de construcción, que buscaba más bien reformar que revolucionar la fabricación del instrumento en las islas británicas.²⁴⁶ Probablemente el último órgano construido en el estilo insular fuera el de John Flight para St. Michaels College, Tenbury, de 1856, el cual fue completamente remodelado por Willis en 1874, incluyendo los colores de la tubería. Recientemente este órgano fue restaurado, pero manteniendo la mezcla de estilos de diversas épocas.

Sin embargo, no se debe pensar que los órganos de Benjamin Flight y su firma eran sólo un reducto del pasado. Es el caso del mismísimo órgano de la Catedral de Santiago, que incluye una serie de innovaciones de la época, como la disposición de los fuelles y, particularmente, un fuelle independiente para los registros del pedal. Además incluía una invención que era

245 Thistlethwaite, op. cit: 87 “Little else than 2 or 3 large church organs, of ordinary and similar capacity, rolled into one”.

246 Ibid. p.96

particularmente importante para los Flight: el pedal de composición. Este ingenioso dispositivo permite activar una serie de registros de manera automática, con solo presionar un gran pedal con el pie (generalmente, se encuentran sobre la pedalera). Así, el organista podía cambiar de utilizar solo los registros principales a un sonido de órgano completo en un segundo, lo que daba cierta sensación de "dinámica" en el volumen. Joseph Bishop comenzó a utilizar pedales de composición en 1820, y pronto fue denunciado por Flight, su antiguo maestro. Según los Flight, ellos habían comenzado a utilizar ese sistema ya en 1809 y Bishop sólo estaría copiándose los. El caso fue llevado a la Society of Arts, donde se demostró la falsedad de las acusaciones de los Flight. Esto, naturalmente, fue de muy mala propaganda para la compañía, aunque años antes del contrato con la Catedral de Santiago.²⁴⁷ El caso nunca se resolvió del todo pero los Flight y Bishop mantuvieron buenas, o al menos cordiales, relaciones durante los años siguientes, teniendo sus talleres a solo unas cuadras de distancia en pleno centro de Londres.

²⁴⁷ Thistlethwaite, op. cit.:56

3.4. Instalación del órgano Flight en Chile

El Shamrock llega a Valparaíso el 13 de noviembre de 1849, trayendo consigo un órgano comprado, un organero para armarlo y un organista para tocarlo -junto a la demás carga y pasajeros, naturalmente-. Monseñor Valdivieso manda algunos pesos oro al organista para que pueda solventar sus gastos en el puerto y un viaje a la capital, dado que no tiene contacto alguno en el país.²⁴⁸ Flight llega con menos problemas, pues se contacta directamente con Caldcleugh:

To Alexander Caldcleugh Esq.

Sir

I have the honour of informe you that I arrived in this country in the Shamrock at the 13th of this month and that I consider that the six months that I am bound to remain in this country commence from this date accordingly to the terms of my contract signed in London.

Harry James Flight²⁴⁹

El Cabildo espera la llegada del "señor Flait", desde ese día, haciendo espacio en el templo para la enorme cantidad de cajas.²⁵⁰ El interés del señor Arzobispo, como bien señala Samuel Claro, "en la empresa del órgano resalta a cada paso", presiona constantemente al Cabildo. Así, en febrero de 1850 señala el Deán que, a pedido de Valdivieso y "oyendo al Maestro de Capilla i

248 Correspondencia, v.6:27; 19/11/1849

249 "Compra de un Órgano Grande", Archivo Arzobispal, 27/55, f.80 (22/11/1849). "Tengo el honor de informarle a usted que he llegado a este país en el Shamrock el 13 de este mes y que considero que los seis meses que estoy atado a este país comienzan a partir de este día de acuerdo a mi contrato firmado en Londres."

250 Acuerdos, v.8:26v; 20/11/1849

las personas inteligentes en el *reino* de musica que tenga a bien, [...] que principie a obrar el gran organo, i debense suprimir los demas instrumentos de la Capilla de musica".²⁵¹

Mientras se instala el órgano se decide escribir un nuevo reglamento de música, que solo presenta novedades en cuanto a los sueldos de los músicos, y que es formalizado en 1850.²⁵² Por función serían repartidos el total del dinero -a la fecha, 20 pesos- de la siguiente manera: al maestro de Capilla 20%, primer subchantre 15%, organista primero 15%, tenor principal 7,5%, bajo principal 7,5%, segundo tenor principal 5%, tenor subalterno primero 5%, segundo tenor subalterno 5%, segundo bajo 5%, organista segundo 5%, subchantre segundo 5%, a los dos seises que cantan de alto 5%. El cabildo hace una revisión del mismo el cinco de marzo, cambiando solo que "en el expresado nuevo reglamento las obligaciones de cada uno de los organistas, de vista declara como para evitar cuestiones desagradables entre ellos, con lo cual se dio fin al acuerdo".²⁵³ El arreglo, considerado provisorio, fue firmado el siete de marzo por José Hipólito Salas, luego de una última revisión por monseñor Valdivieso. Ésta, la más compleja y relevante, dio pie a una serie de comentarios que llegaron al Cabildo la misma mañana del día siete. Creo que vale la pena transcribir en su totalidad aquel informe, que claramente transmite las dificultades que enfrentaban todos con la llegada del órgano:

251 Acuerdos, v.8:27; 24/02/1850

252 Se puede encontrar, también, en el Boletín Eclesiástico. La copia revisada para esta tesis es el original "Reglamento para hacer la distribución de los emolumentos que le corresponden a la Capilla de Música", que se encuentra suelto dentro del Inventario de 1845.

253 Acuerdos, v.8:33; 05/03/1850

Divisamos una dificultad invencible para plantear el proyecto de la dicha capilla, a que Uds se referian, aun cuando se le hicieran las modificaciones que ustedes indicaban, reduciendo a ocho las doce voces que [Alzedo] proponía. Esta dificultad consistia en la falta de fondos con que dotar los nuevos empleados, falta que la Iglesia no tiene como llenar. A la verdad: reunidas las asignaciones de que goza la capilla para todos los musicos que formaban la orquesta a las que se les pasan para las cuatro voces que antes de ahora debian haber, sola producen la suma de tres mil cuatrocientos noventa y dos pesos anuales. De esta deben sacarse las rentas del primer organista Mr. Henrique Howell y tenor Presb. Goyenechea que por emanar de contrata no puede sufrir alteracion, y por consiguiente todo el fondo disponible quedaba reducido a dos mil doscientos cuarenta y dos pesos con corta diferencia. [...] Desesperando llegar a algun resultado oi al mismo Maestro de Capilla y supe por él no solo que la cantidad total de los dos mil doscientos cuarenta y dos pesos no alcanzaba para las dotaciones de las plazas, que él proyectaba, aunque se pusiese toda en ellas, sino que aun tampoco se conocian todavia en el pais personas con los conocimientos y la voz adecuada a los empleos de soprano y alto que proyectaba.

Convencido pues de que el plan propuesto era irrealizable, quedaba el desconsuelo de que la reforma de la Capilla iba a menguar considerablemente el efecto del canto en las solemnidades. Pero por las investigaciones que hicimos tanto del citado Maestro de Capilla quanto de otras personas inteligentes venimos en conocimiento de que la supuesta necesidad de tantas voces era tan urgente ahora con el acompañamiento de organo, como antes con el de la orquesta y que habiendo pocas veces existido aun las cuatro voces de excepcion en la Iglesia, con las seis que ahora se establecen adquiririamos una verdadera mejora. Sobre todo lo que nos ha informado el organista Howell, acerca de los medios de que se tiene en su pais para satisfacer las necesidades del canto nos han persuadido de que en nuestra capital sobran recursos para espedirse regularmente. [...] Resta solo manifestar a Uds. la conviccion que nos queda de que los gastos suplementarios para solemnizar las funciones que tanto ha deplorado otras veces el Venerable Dean y Cabildo, son la causa no solo de insoportables dispendios, sino hasta de la relajacion de la diciplina y orden de la capilla. Creemos pues que es necesario ser inflexibles para que una vez que se hayan provisto las principales plazas, nos contentemos con lo que tenemos, no dando lugar jamas a aumentos de musicos o cantores. Esta reforma por cierto no podra comenzar hasta pasada la Semana Santa; por que no habiendo en el archivo musica con acompañamiento de organo para Pasiones, Maitines, ni teniendo orquesta la capilla por el abandono que hicieran de sus plazas los musicos será preciso pagarlos²⁵⁴

254 Correspondencia, v.6:45; 07/03/1850

La Semana Santa se avecinaba y no había mucha solución al paso a la enormidad de problemas. A esto debía sumarse el descontento natural del, ahora, segundo organista -señor Donaire- y las dificultades para entenderse con Howell, “debido a la ignorancia de nuestro idioma”.²⁵⁵ De hecho, una curiosa carta a José Hipólito Salas de mano de Alzedo el 19 del mismo año refleja este problema al señalar que, para poder hacerle una petición de parte del arzobispo, tuvo que ir “donde el Sor. Isman [Eastmann?], para que por medio de una carta en ingles, le manifestase mi diligencia. No lo encontré hasta las ocho de la mañana de hoy, el que se encargó de ir personalmente donde el señor Hovvell, a espcilarle de mejor modo y para mas seguridad [fui] yo mismo donde el organista para que esperase al Sor. Isman, y a mas, pude pude [sic] hacerle entender mi encargo por medio de una niña que posee ambos idiomas. Él quedó instruido de todo, no sé lo que hará”.²⁵⁶

La orquesta contratada, según las especificaciones de Alzedo, costó 375 pesos en su totalidad, con los instrumentos que “imprescindiblemente deben componer la Orquesta de una funcion”: tres violines, viola, chelo y contrabajo; flauta, dos clarinetes, trompeta, dos cornos, trombón, caja y bombo [redoblante y tantan, en la plantilla original].²⁵⁷ En semana Santa, cabe recordarse, “se trabaja mas que en dos meses de asistencias ordinarias”. El

255 Correspondencia, v.6:47; 11/03/1850

256 Cartas al Secretario, v.2:197:19/04/1850

257 Algunas modificaciones comunes a este "ideal" guardan relación con los siguientes aspectos: con los años los instrumentos militares -bombo y caja- fueron cambiados por el timbal de concierto, uno o dos. Es interesante que, aunque las cuerdas aumentaron, los contrabajos siempre sobrepasan a los chelos, a la manera italiana. Y también, como se puede notar en los contratos del Teatro Municipal solo una década más tarde, los clarinetes debían crecer proporcionalmente con las cuerdas, aún sin oboes.

argumento de Alzedo no puede ser más contundente, ya que la música “ha sido el iman que ha atraído la religiosa concurrencia, que de Valparaiso y otros pueblos cercanos, se han allegado reverentemente á nuestro templo, esta vez, estendiéndose mas la novedad, creo no será menor el numero de espectadores. [Por esto se debiera] si no mejorar, al menos igualar este turno con los pasados”.²⁵⁸

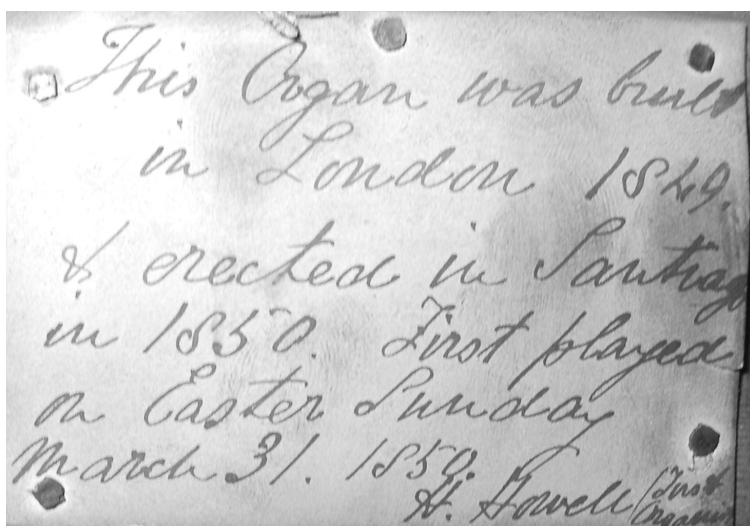
Alzedo decide igualmente interpretar algunas obras con órgano para la Semana Santa, pero no durante las funciones mismas sino, más bien, como un preestreno del órgano durante el día de Pascua de Resurrección de aquel año 1850, uniendo el júbilo pascual al de un largo proceso que parecía, por fin, finalizar en éxito. La principal razón para estrenar el órgano en esta fecha era la gran cantidad de público que, corrido el rumor de la compra, querían escuchar el magnífico instrumento de monseñor Valdivieso. El sábado 23 de marzo de aquel año aparece un primer comentario en *El Progreso* con respecto al ensayo general del martes 19, quizás para fomentar una aún mayor asistencia al estreno del domingo 31:

Hemos tenido el gusto de oír el nuevo i magnifico órgano que debe estrenarse la próxima pascua en esta iglesia. El mas cumplido elogio que de él podamos hacer, es que en toda la América no hai nada que se le asemeje i que en muchas ciudades grandes de Europa no lo hai igual. Al suprimir la orquesta nuestro digno arzobispo, ha querido que ni lejos de perder el culto en esta parte, ganase, i lo ha conseguido, pues las ventajas de esta innovacion son solo comparables con los inmensos sacrificios que se han hecho para efectuarla. [...] El profesor ingles que ha venido al efecto ha excedido nuestras exigencias; pues a un manejo

258 Correspondencia, v.6:49; 12/03/1850. Una orquesta así será contratada en 1861 por el exorbitante precio de 329,50 pesos, casi el doble de lo que se acostumbraba pagar (incluía dos cantantes por casi 40 pesos). Oficios del Cabildo, v.4:682; 18/03/1861

asombroso i a un gusto esquisito, reúne toda la severidad propia del rei de los instrumentos. [...] Al hablar de este modo no hacemos mas que ser eco de la escogida i numerosa concurrencia que asistió al ensayo que se hizo el martes último en la misma iglesia.²⁵⁹

Una placa al interior del órgano señala aquel momento clave en nuestra historia, en inglés original del señor Howell: “Este órgano fue construido en Londres 1849 y erigido en Santiago en 1850. Por primera vez tocado el domingo de Resurrección, 31 de marzo de 1850. Henry Howell, primer organista”.²⁶⁰



Tal era la situación a comienzos de 1850, llena de expectativas sobre el brillante futuro de la nueva adquisición. Pero los problemas pronto comenzaron a ocurrir. El primero fue un imprevisto grosero: nadie recordó

259 *El Progreso*, 23/03/1850. El hecho de que, nuevamente, el comentario aparezca en *El Progreso* -al igual que tras la Semana Santa de 1847- hace pensar, nuevamente, en una cierta influencia de Alzedo.

260 Tres placas hay al interior del órgano: ésta, una tarjeta de presentación de Enrique Howell y, finalmente, una que señala una restauración posterior por Manuel Larraín Portales.

que debía, además, contratarse ahora fuelleros -también llamados entonadores- para suplir de aire al órgano. La solución de monseñor Valdivieso fue pragmática: "Sobre el nombramiento de cuatro fuelleros, nos ha parecido que, antes de establecer de un modo permanente estas nuevas plazas, se hiciera la experiencia por dos o tres meses de pagar, según la necesidad lo exija, los fuelleros auxiliares que sean precisos, en cada día, con el estipendio proporcionado a su trabajo. Parece natural que solo se necesite de tantos fuelleros, cuando el órgano obre con todas sus fuerzas, i que esto no ha de acontecer en las ocasiones comunes, sino en las fiestas más solemnes. Como quiera que sea, la práctica debe enseñar el modo más adecuado de hacer el servicio".²⁶¹

Un segundo problema sobrevino con los comentarios de los santiaguinos tras la instalación del famoso órgano. Al parecer, y como es lógico, se criticaba su desorbitado precio. Una carta pública del constructor fue incluso necesaria en *El Progreso*:

Señor Editor.

Sírvase usted insertar en su apreciable diario lo siguiente.

Son tantos los rumores falsos que circulan tocante al precio de este instrumento que deseo hacer conocer al público su valor primitivo.

La voz que corre es que el órgano costó 26.000 pesos: en lugar de esto, la suma que se pagó por él, incluso encajonarlo i entregarlo a bordo en Londres ha sido 2.500 libras esterlinas que equivale a 13.333 pesos moneda corriente de Chile. En haciendo pública esta representación quedará agradecido.

SSSQSMB

Enrique Diego Fligh

El Constructor del Órgano

261 Correspondencia, v.6:51; 27/03/1850

Este problema era particularmente relevante a nivel social. Para buena parte de la prensa liberal el culto católico chileno era demasiado “ostentoso”, y casi “rivalizaba con los lugares profanos” en su opulencia, unida a un “loco misticismo que hablaba a los sentidos y no al corazón”.²⁶² José Hipólito Salas, por ejemplo, organizaba en la Iglesia de la Compañía “todos los sábados en la mañana y en la tarde [...] misa cantada con preces además de las novenas. En tres años había dispuesto 252 funciones, todas con música y con velas que ardían entre una y tres horas. La forma de culto, por romántica que fuera, adquirió expresiones barrocas locales que el capellán ya miraba con malos ojos porque la música era excesiva y los cantores demasiado ruidosos, especialmente en las noches en que se pulsaba el órgano y se entonaban cantos no siempre sagrados. ¿No podían los oficios solo rezarse? Los músicos eran muy caros y el alumbrado francamente suntuoso”.²⁶³

En tiempos de la compra del órgano la diócesis de Santiago, bastante pobre, se financiaba sólo por el diezmo y los derechos parroquiales. El arzobispado, con la venia de los ministros en departamentos de Culto y Hacienda, podía utilizar un mayor ingreso, correspondiente al presupuesto de culto, y que servía para la mayoría de los gastos en territorio chileno. Entre 1845 y 1857 el presupuesto fluctuó entre el 3,7 y el 5,7% del total nacional, con un promedio de 4,8% para la época. Este se da, justamente, en 1850, con un total de 196.969 pesos, del total nacional de 4.081.031.²⁶⁴ Algo menos del 10%

262 Serrano, 2008:34

263 Serrano, 2008:28

264 Serrano, 2008:81

de ese total nacional para el culto fue gastado en el órgano.

Pero quizás el mayor problema fue, justamente, Henry Flight, sobrino del constructor original. Ya en abril tuvo que llamar Alzedo a su amigo el organero Luis Schultz para ver la “aberración del Órgano”, citando una entrevista para ambos con el señor arzobispo con toda urgencia “la tarde de hoy mismo”.²⁶⁵ Flight mandó una cobranza el día 29 del mismo mes -por un total de 210 pesos 5 y medio reales-, señalando que ya había terminado el instrumento.²⁶⁶ Al parecer, el pago estaba demorando mucho y Flight emprendió, en un sentido no muy musical, “lo que parece puede llamarse una fuga”.²⁶⁷ El treinta de ese mes llega carta de Caldcleugh, donde aclara en parte el tema: Flight se fue en el último vapor de Valparaíso a Londres, sin poder ser detenido, y con la convicción sincera de que si volvía a Santiago no tendría de qué vivir. Caldcleugh escribió a Reid en Londres:

“refiriendole todo lo que ha pasado con el Sr. Flight como también dándole una relación de los defectos que se encuentran en el órgano y la falta de entablado en los lados para que lo haga saber a la Casa Constructora que no dificulto que conseguiremos alguna satisfacción = Con respecto al órgano parece que está pasando por esa época probatoria que todo instrumento de viento tiene que sufrir, y sabemos por los mismos pianos que aquel temperamento es lo más terrible que existe para los calores del verano y los fríos del invierno. El transcurso de años es favorable a esta clase de instrumentos: algunos de los mejores que tenemos en el día en Londres, tienen fecha de 1660 a 1670”.²⁶⁸

Según monseñor Valdivieso, el orden de los hechos fue el siguiente: el

265 Cartas al Sr. Arzobispo, v.2:331; 15/04/1850

266 Cartas al Sr. Arzobispo, v.2:338; 29/04/1850

267 Correspondencia, v.6:60; 24/04/1850

268 Correspondencia, v.6:59; 30/05/1850

12 de marzo se presentó Henry Flight ante el ecónomo de la Catedral pidiendo su sueldo por primera vez. El día 17 el maestro de Capilla y organista primero dieron un informe de que, efectivamente, el órgano se encontraba terminado en sus tres divisiones [gran órgano, coro y eco]. El seis de abril, tras la Semana Santa, el mismo Flight exigió que se hiciera un informe del trabajo con un examen práctico del instrumento, para quedar a satisfacción. Lamentable, en cerca de mes y medio que permaneció Flight en Chile luego de este trabajo, nunca más fue posible encontrarle, aunque debía quedarse aún seis meses por contrato desde la fecha en que se encontraba concluido el órgano. El maestro de capilla, entonces, dió pronta cuenta junto a Schulz de varias desafinaciones en las flautas, y que sólo podían entenderse, según él, a inexactitudes en el ajuste de los secretos. Señala Alzedo:

Noticiado por personas de credito, de la proxima partida de Dn Enrique Diego Flight en el inmediato vapor, dejando el Organo de su comision en estado de mal servicio; y no obstante haberle pasado una nota con fecha de ayer; y por conducto del mayordomo economo de esta Santa Iglesia, advirtiendole los defectos, no solo del notable destiempo de dicho instrumento, sino que, el sonido de algunas flautas, al sacar ciertos registros, indicaban la inexactitud de los ajustes del secretos, o de los muelles ventilares: sorprendido con el aviso de una marcha que en el caso puede decirse furtiva, y atendiendo el estado de inercia de dicho Señor Flight, desentendiendose de estos males que de tiempo atras no le han sido ignorados, me apresuro a ponerlo en conocimiento de VS Ilma y Rvma para los fines que estime convenientes.

Se envió este informe a Caldcleugh para que detuviera a Flight, pero éste fue más rápido. Howell, entonces, dió su propio informe, según el cual las desafinaciones que oía el maestro de capilla no eran tales, pues “ni el secreto, ni los conductos que comunican el aire, ni parte alguna del instrumento tiene

la menor lesion ni defecto, que pueda influir en sus voces; y que si el dicho Mtro. de Capilla creyó notar algun sonido irregular de flautas, esto pudo ser un mal momentaneo, producido por algun cuerpo extraño, que se introdujese en los conductos".²⁶⁹

Algunos cambios serán importantes en los primeros años. Primero será la instalación de paredes y un pequeño fuelle, que enviaron a petición de Howell los mismos señores Flight. En 1851 Alzedo pide cubrir el órgano con un techo que evite el ingreso a este de polvo.²⁷⁰ El costo, de 200 pesos, se aprueba dos meses más tarde.²⁷¹ El resultado es visible hasta hoy: un techo de carpintero chileno que, de manera muy similar a aquel del órgano Hasse que se encuentra en el sagrario, tiene como sujeción una serie de pilares pequeños, como de barandilla española. Así, el órgano grande, como señala Samuel Claro, se comenzó a tocar 160 años atrás, cumpliendo cada año "todos los domingos y jueves, en los Te Deum, aniversarios, funerales o rogativas y, por lo menos, en medio centenar de festividades religiosas importantes".²⁷²

269 Correspondencia, v.6:57; 19/06/1850. Este último problema, el del temperamento del órgano y su afinación, es revisado en el siguiente capítulo.

270 Acuerdos, v.8:62v; 26/08/1851

271 Correspondencia, v.6:134; 19/10/1851

272 Claro, 1979:28

4. Los sonidos de un Gran Órgano 1850 – 1860

"Señores= Recibi mucho placer al oír tocar el gran órgano de Ud. destinado para Chile, en dos ocasiones. El tono es soberbio, de mucho poder, sin ser bullicioso, realmente armonioso, siendo lejítimo el poder; los diapasones son mui lindos i la amalgamacion general de los registros mui bien manejada, en conclusion, considero este instrumento como una noble muestra de la mejora i adelanto en la construccion de organos en este pais"

Cipriani Potter, Presidente de la Real Academia de Música de Londres

(Críticas que envió la firma Flight junto al órgano, certificadas por José Reid y traducidas

el 2 de octubre de 1849, por José Moires de Londres)

4.1. Un nuevo panorama para Alzedo

La llegada del órgano Flight, desde una perspectiva meramente acústica, fue un marcado cambio con cualquier sonido de órgano que se hubiese oído antes en Chile y, hasta un buen punto, en toda la América del Sur. Los órganos españoles -y americanos- presentaban una serie de diferencias esenciales con aquello que se estaba produciendo en Inglaterra, como ya he señalado en capítulos anteriores. Sin embargo, ciertos factores comunes seguían persistiendo pese a la divergencia marcada durante los siglos XVII y XVIII. Así, en la misma época en que el culto católica en España se debatía entre flancos de cuestionamientos sobre modernidad, cambio y tradición, la Iglesia anglicana cambiaba profundamente desde un culto heredado del catolicismo y, particularmente, del cristianismo monacal, a uno que eliminaba casi por completo el canto de los fieles en favor de arreglos complejos para coro y órgano. Sin embargo, mientras esto implicaba un desdén por el órgano en la isla, en la península ibérica el órgano se veía enfrentado a gran cantidad de modas y cambios de estilo, propios de una cultura que lo apreciaba profundamente. A mediados del siglo XVIII, con el nacimiento del metodismo, fue que la iglesia en Inglaterra recuperó del todo el órgano pequeño para acompañar los himnos, que ganaron en popularidad con el paso de los años.²⁷³

Así, mientras a fines del siglo XVIII la situación de la organería

²⁷³ Loughlin, 2009:19-21. Se puede revisar también: Temperley, Nicholas (1983): *The Music of the English Parish Church*, Cambridge University Press.

española se veía casi estancada y, por primera vez, se compraban incluso órganos a otros países europeos para iglesias españolas, la organería inglesa vivía su primer auge desde la época Tudor. En España casi no se produjeron reformas y las registraciones creadas para órganos en el siglo XIX podrían haber sido creadas, en ocasiones, hasta cien años antes, como el órgano de la Catedral de Cádiz de 1870. Ya se ha hablado aquí del cambio en la organería inglesa a principios del siglo XIX y, por tanto, la divergencia de sonidos sólo se acentuó durante el siglo que en esta tesis nos compete.

Así, el órgano que llegó a instalarse a Chile planteaba una manera completamente distinta de entender el sonido de una Catedral, algo que sin duda muchos percataron. En el *Semanario Musical* el tema del órgano es uno frecuente. Por una parte, puede claramente verse la mano de Zapiola en las críticas al despido de músicos -dado que él fue uno de aquellos despedidos-. Probablemente sea él quien escribe: “[el órgano] está mui léjos de satisfacer las esperanzas de todo jénero que animarán al cabildo, no obstante la gran capacidad del organista que lo toca, que tambien se encargó a Europa [...] Un hecho hai a la vista de todo el mundo i que ya ha sido notado por muchas personas: la concurrencia a las funciones clásicas de la Catedral ha disminuido estraordinariamente. Sin creer que la jente asistiese a estas funciones solo por la orquesta, creemos que quizá no sea otro el motivo”.²⁷⁴

Este último punto es muy importante, puesto que nos lleva a cuestionarnos hasta qué punto fue efectivo el intento de reforma de Valdivieso

²⁷⁴ *El Semanario Musical*, N°3; 24/04/1852

en cuanto a lograr una Iglesia más racional, menos efectista, más privada y más ligada a los deseos del Vaticano. Para Sol Serrano “la sobriedad del culto fue asimilada de distintas formas según el sector social. La ciudad ofrecía múltiples ocasiones de culto masivo y, como lo mostraban las cofradías, allí residía parte del financiamiento. Por ello la Conferencia de la Estampa, un barrio más popular que el Sagrario, organizaba sus reuniones como eventos públicos en el templo con música y sermones a la antigua usanza para atraer más socios”.²⁷⁵ Y es que, en una sociedad y una ciudad que cambiaban constantemente, no todos los cambios parecían buenos para la mayoría de la población.

Sin embargo, también se ve un nivel de discusión más profundo con respecto al hecho mismo de tener un órgano y que, quizás, podría adscribirse a Zapiola. Si nos remitimos a aquella frase donde señala que “aún no hemos saludado” al organista Howell, no podría tratarse de Alzedo. En el número 16 del *Semanario Musical* se dan nociones de las funciones con sólo órgano en la Catedral, “el templo mas espacioso i menos sonoro de la capital”:

Nuestros hábitos i casi diríamos nuestro culto romano rechazan el órgano solo. Este instrumento es propio del protestantismo que lo ha adoptado excluyendo los demas. El nuevo órgano de la catedral es de fábrica protestante. Si fuéramos superticiosos diríamos quizá que este es el motivo de la resistencia con que lo toleran los oídos católicos de la capital; pero hái hotra razon puramente musical, i este es el sistema o temperamente de su temple. ¡Que diferente efecto produciria ese mismo instrumento, tocado en ausilio de la orquesta, o en aquellos casos en que se quiere producir nuevos i variados efectos! No se crea ni por un momento que la hablar así no hacemos justicia al sobresaliente mérito del actual organista [...] el día que este artista falte, la Catedral habrá

275 Serrano, 2008:160

hecho una pérdida irreparable.²⁷⁶

El asunto del órgano como sólo instrumento de la Iglesia Alzedo también lo repudiará en *El Ferrocarril* tres años más tarde, pero un aspecto de discusión completamente distinto, y específicamente musical, es aquel del temperamento del instrumento.²⁷⁷ Conocemos, por las investigaciones de Martin Goetze, que el temperamento para los fabricantes de la época, en Inglaterra, era un tipo de mesotónico normalmente conocido como “bien temperado”, esto es, un logro muy cercano al temperamento igual pero con una realización llevada por oído, no por un instrumento mecánico de afinación científica. Incluso, un trabajo leve de restauración de algunos tubos del segundo teclado a su dimensión original ha dado un tono algo más alto que el La 440 y, claramente, una afinación cercana al temperamento igual. ¿Qué referirá entonces el comentarista como crítica al temperamento del órgano? Aunque es difícil señalarlo, hace patente la falta de trabajos sobre la afinación en Chile y en América durante el siglo XVIII y XIX, que serían además de gran utilidad para los grupos de música antigua que, por lo general, utilizan criterios europeos para este tema, aunque sabemos que en una serie de otros aspectos las diferencias entre Europa y América son bastantes. En realidad, el órgano no solo planteaba un nuevo estilo sonoro para la ciudad de Santiago sino que, además, como objeto novedoso y comidilla de la población pudo ser todo un evento. En este sentido, las

²⁷⁶ *El Semanario Musical*, N°16; 24/07/1852

²⁷⁷ *El Ferrocarril*, N°53; 22/02/1856

memorias de don Ramón Subercaseaux nos dan una clara idea de lo que se comentaba a la hora de la comida:

Los tres órganos tenían voces diferentes [...]. El mayor de la nave central producía sonidos magníficos que, según decían las criadas, podían oírse desde el cerro de Santa Lucía; agregaban que ciertos registros no podían ser empleados porque se romperían las ventanas.²⁷⁸

Entonces, el nuevo órgano ya traía consigo una serie de problemas y nuevas perspectivas para la creación musical y la audición del público santiaguino. Pero la nueva situación en que debía trabajar Alzedo no sólo se remite al instrumento mismo, sino también a sus propias condiciones laborales. Su sueldo, en primer lugar, se había acentado ya, igualándolo con aquel de Henry Lanza: 800 pesos.²⁷⁹ Aunque Lanza efectivamente ganaba 1100 pesos, trescientos correspondían a su rol de cantante en la misma Capilla. Sin embargo, en 1852 Alzedo recibió un aumento de sueldo a mil pesos mensuales que es importante por dos razones: primero, porque obviamente esto aumentó su interés de dedicarse por completo a la Capilla; y en segundo lugar porque en el decreto original se ve claramente que la situación difícil e incluso riesgosa de cuatro años antes ya se había solucionado. Ahora será el mismo señor Arzobispo quien lo considerará un hombre necesario:

Se hace "acredor al actual maestro de capilla de la Santa Iglesia Metropolitana D. Bernardo Alzedo, por los servicios que ha prestado, y por los que tiene necesidad de prestar en adelante para llevar a cabo las reformas emprendidas, a una recompensa pendiente con lo informado verbalmente por el Señor Chantre, se declara que debe gozar del sobre sueldo de doscientos pesos anuales". Esta es una "gratificación personal

278 Subercaseaux, 1908:11

279 Oficios del Cabildo, v.3, p.165; 17/05/1850

del citado Alzedo, en manera alguna podría alterar la dotación prefijada al empleo para cuando otro deba servirlo”.²⁸⁰

Nuevamente, por tanto, se está hablando de una reforma y, más importante para nuestra tesis, de que para esta reforma Alzedo es un factor esencial. Ya la *Revista Católica* había hablado en 1849 de la necesidad de una “radical reforma”.²⁸¹ Monseñor Valdivieso la menciona en su carta al Cabildo cuando dice que incluso llegó a pensar que “la reforma de la Capilla iba a menguar considerablemente el efecto del canto en las solemnidades”.²⁸² Y hasta puede mencionarse que Isidora Zegers, a un lado de su copia del primer reglamento del Conservatorio Nacional, frente al punto de la música religiosa anotara “reforma”. Pero, ¿de qué reforma estamos hablando? ¿Porqué se asocia a Alzedo con ella?

La idea de una reforma de la música católica, como ya he señalado, se puede rastrear con claridad, al menos, al arzobispado de Manuel Vicuña. Sin embargo, no creo que la reforma de fines de siglo XIX y principios de siglo XX que ha estudiado Valeska Cabrera pueda relacionarse de manera directa con esta anterior reforma a la música religiosa. De partida, hablamos de la labor de dos arzobispos completamente distintos en carácter y perspectiva eclesiástica, asentados en procesos históricos distintos. Mientras la segunda, claramente, es afín a un tema estético -asentado en ideas laicas sobre la música sacra de tipo ceciliano, y en edictos que finalmente puede canalizarse al *Motu*

280 Correspondencia, v.6:125; 03/05/1852

281 *La Revista Católica*, N°185; 05/07/1849

282 Correspondencia, v.6:45; 07/03/1850

Propio de 1903, y en todo aquel proceso llamado de la “latinización” de la iglesia oficial-, esta “primera reforma” tendría tre fundamentos precisos: el ahorro, un cierto porcentaje de búsqueda ilustrada de todo el acontecer eclesiástico y la clara separación entre lo laico y lo sacro, al menos desde una perspectiva tímbrica, en aquel elemento más públicamente visible del culto: la música.

Cabrera, en este sentido, ve una línea clara que partiría ya en 1840, con el plan de reforma.²⁸³ Pero, como he señalado anteriormente, este plan de reforma es importante verlo en su contexto ampliado, que es más complejo. Ciertos elementos de reforma son similares a través del siglo y en distintos periodos y arzobispados, pero estos son comunes en la medida en que comparten situaciones similares. Comparto la visión de que los conflictos en la música religiosa en el siglo XIX tenían un carácter cíclico: volvían a repetirse con el cambio de generación, tales como las faltas de asistencia, la introducción esporádica del canto vulgar y, más importante, los enormes costos asociados a tener música en el templo. Pero pareciera que, fundamentalmente, la reforma de monseñor Valdivieso tiene mayor relación con hechos de cambio político y religioso que estéticos, los cuales estarían en un plano casi invisible.

En este sentido, a eliminación del canto vulgar y el piano serán frecuentes en el total de su gobierno, con constantes edictos, comunicados y

283 Cabrera, 2009:85. Además, señala erróneamente que el mismo habría sido encargado por el arzobispo Valdivieso, quien aún no asumiría por seis años. Esto impide ver una relación de voluntad de una misma persona detrás de diversos planes de reforma, aunque obviamente la línea es similar.

cartas referidas al tema popular en el templo. En este sentido, se puede ver ya en 1846 una carta al párroco de San Saturnino en que señala que “el canto en idioma vulgar para las misas comúnmente llamadas de aguinaldo, estaba prohibido por auto de 14 de diciembre de 1838 [...] En manera alguna consentimos que U. continúe dicho canto i demás prácticas poco edificantes en la iglesia parroquial”.²⁸⁴ Más lejos llega aún en una amonestación a la reverenda madre Priora de las Rosas, en 1865:

El uso del piano en las iglesias apenas sería tolerable en las de campo, o en capillas muy humildes, porque el único instrumento propio de la Iglesia es el órgano, i antes de la revolución [la Independencia], entre nosotros no se conocía otro instrumento mas que el órgano en nuestros templos [esto claramente no es así]. Estoy cansado de oír decir que es mui común el que en los actos mas serios de nuestro culto, el piano repite el vals voluptuoso de una ópera o el pasaje crítico de un baile poco recatado.²⁸⁵

Pero desde la compra del órgano al edicto de 1873 “sobre la Música i Canto en las Iglesias”, redactado por Valdivieso, hay mundos -y no solo años- de diferencias. Si hay un punto en común en aquellos veinte años, es que para el señor arzobispo la música no debe entretener, o satisfacer, necesariamente a quienes la oyen. No es, ni debe serlo nunca, un espectáculo, como la música que acompaña del Teatro. La música de la Iglesia no está ahí para “despertar pasiones”, ni ser comentada como si de una función de ópera se tratase, puesto que teatro e iglesia deben separarse intrínsecamente -reconociendo, con esto, al espacio teatral como el símbolo más fuerte de la cultura laica oficial-. Pero, a diferencia de aquella reforma posterior que estudia Cabrera,

²⁸⁴ Valdivieso, 190?:268-269; 22/12/1846

²⁸⁵ Valdivieso, 190?:462; 18/02/1865

no hay criterios estéticos claros con respecto a cómo debe sonar esta música religiosa, y menos aún cuando una música puede considerarse, o no, Sacra. O, si hay una distinción -al igual que en la *Filosofía* de Alzedo-, esta se basa en criterios muy distintos a reformas posteriores. Quizás Alzedo tuvo una fuerte influencia en este aspecto y, sin duda, también la tuvo Howell debido a su gran calidad como intérprete y, probablemente, por el mismo hecho de ser inglés y extranjero. Lo que me parece claro, es que ciertos criterios musicales de monseñor Valdivieso no hubiesen sido aceptados jamás en vistas posteriores del *Motu Proprio*, ni menos por aquella “Comisión de Santa Cecilia”, organismo fiscalizador de la música sagrada en Santiago organizado por monseñor Mariano Casanova a fines de siglo.

Adentrémonos en este punto. En primer lugar, de su comunicado al Ministro en el departamento de culto de 1846, se aprecia claramente que, si fuese de su preferencia, gustaría tener en la Iglesia “músicos y cantores aventajados”, aunque estos se dedicaran a otras actividades; el problema es que son muy caros.²⁸⁶ Claramente, en cualquier caso, hubiese preferido un organista, que sólo se relaciona con espacios sacros y no con la música profana. Pero es más bien Alzedo quien plantea estas ideas en la *Revista Católica*. Además, entendía la música en la Catedral también como una manera de atraer al público, como aquel “imán” del que hablaba Alzedo. Sin duda, en 1873 ya no planteaba estas ideas, pero hay que ver este proceso con el espantoso incendio de la Compañía en medio del camino.

286 Oficios del Prelado, v.3:12; 16/10/1846

Otro aspecto importantísimo, es que sus criterios de lo que era buena música sacra son completamente distintos a la reforma posterior. Por un lado, no solo mantuvo un contrato con Alzedo -amante de la ópera y para quien Rossini era el máximo ídolo del siglo-,²⁸⁷ sino que consideró su labor como esencial para la reforma. Además, pareciera que con el sólo hecho de que la música estuviera escrita para órgano, y no para orquesta, ya se sentía complacido con los logros, denotando nuevamente lo superficial de su reforma en criterios estéticos. En este sentido, la situación de Alzedo no era muy distinta a la del jesuita belga Louis Lambillote, de quien haría nuestro maestro de Capilla constantes copias y transcripciones.

Y es que Lambillote, uno de los primeros investigadores en el canto gregoriano, no deja de mantener una profunda contradicción entre sus textos sobre música religiosa -restauradores- y sus propias composiciones sacras, más bien en estilo profano. Pero aquella inconsecuencia es más bien viga en nuestro ojo que paja en el ojo ajeno porque, como bien lo plantea Alzedo, la crítica a la no-separación de estilo y uso será un fenómeno que estos músicos sólo encontrarán como ataque al final de sus carreras -Lambillote fallece en Paris en 1855, a los 59 años-.²⁸⁸

De hecho, la primera obra de Alzedo con órgano -el *Victimae Paschalis*- es un claro ejemplo de esta relación entre los estilos y los usos, con sus

287 "¿Cuál es el modelo que debe normar esta clase de estilo [el contemporáneo en la música del templo]? Examinando el curso de la Música desde Palestrina, regulador del bárbaro contrapunto gótico, hasta Haydn, y desde ésta hasta *Rossini*, héroe de nuestro siglo, hallaremos una serie de estilos sucesivamente progresivos [...]". Alzedo, 1869:52

288 Catholic Encyclopedia. <http://www.newadvent.org/cathen/08759b.htm> Revisado el 28/07/2010

frecuentes toques militares y la profusión de virtuosismo para las voces solistas, junto con la imitación de la voz del clarinete como solista en registro del órgano. Técnicamente, el *Victimae Paschalis* podría considerarse con facilidad como un ejemplo de todo el proceso que vivió Alzedo, o Lambillote, hombres que aprendieron su oficio a la vez en la Iglesia, la sociedad y el ejército, para luego enamorarse perdidamente de Rossini y las luminarias del 1820 y luego, claramente, aunar todos estos asuntos dentro de la Iglesia.

Pero hacia la década de 1850 incluso Rossini -¡Rossini!- estaba pasando ya de moda en Chile, en favor de compositores franceses como Meyerbeer, Halevy o Auber. Francia sería cada día más el referente, y no la herencia italiana del siglo XVIII que, de alguna manera, pareció proyectarse en el gusto por Rossini, Bellini y Donizetti tras la independencia. No por nada un crítico de *La Silfide*, revista de cultura contemporánea al *Semanario Musical*, señalaría: “¡Rossini, Bellini, Verdi - Jenios soberanos de la harmonia, volveos a las esferas celestas! Bastante tiempo habéis recojido nuestras adoraciones. Lo sublime es como el rei de los astros: fatiga, ciega, cuando se le contempla demasiado”.²⁸⁹ Por esto, no debe verse la influencia de la ópera italiana como única en la labor de Alzedo, sino como parte del proceso creativo de un hombre que sobrepasó los ochenta años y mantuvo más de sesenta de actividad creativa, en distintos campos del saber.

Para monseñor Valdivieso, la compra de un nuevo repertorio de música era esencial para activar el funcionamiento del órgano. Un error

²⁸⁹ *La Silfide*, N°3; 28/12/1850

garrafal fue, sin duda, comenzar a usar el órgano sin preveer esto: que no habría repertorio para utilizar en él. Esto por esto que ya en julio de 1850 anunciaba un pedido de partituras a Europa realizado por el Maestro de Capilla ha su mandato, señalando que “si algo se ha de hacer sobre esto, conviene no retardarlo; ya porque es mejor no tener fondos a tanta distancia, ya por que si se posterga mas tiempo el encargo, no alcanza a venir para la Semana Santa del año venidero”.²⁹⁰ Se invitó a Alzedo al cabildo siguiente, donde dió cuenta de su lentitud: por una parte, quería comprar a España, “o en su defecto” a Italia, puesto que allí actúan “conforme a nuestro rito”. Además, quería evitar que alguna obra que estuviese en el Archivo se repitiera en la compra, con lo cual se consta que el archivo, en aquel entonces, no contaba sólo con obras compuestas en América, sino también ya con varias copias y compras de Europa.²⁹¹ Incluso cuando, finalmente, se compran partituras, y se hace a Francia -corroborándolo como el nuevo referente-, Alzedo vuelve a insistir que se piense en España, cuya música es la “mas analoga a nuestro gustos y usos”.²⁹²

Por otro lado, la llegada de Howell implicó nuevos cambios. En Europa no sólo compró libros de canto llano y otros con acompañamiento de órgano para las funciones principales -todos en el más puro estilo tridentino-, sino también una serie de música moderna de aquello que, en la larga tradición inglesa, se podía considerar valioso para la música en la Iglesia. Entre aquella

290 Correspondencia, v.6:64; 16/07/1850

291 Acuerdos, v.8:39; 18/07/1850

292 Correspondencia, v.6:92; 02/05/1851

música se encontraba el repertorio clásico, Haydn y Mozart, y algunos modernos como Mendelssohn, cuya popularidad en Inglaterra era entonces enorme. Solo en este sentido puede entenderse el siguiente comentario de monseñor Valdivieso, que sin duda habría sido rechazado medio siglo más tarde:

Aunque la carencia absoluta de misas para solemnidad con solo acompañamiento de órgano que tiene nuestra capilla era una necesidad comprar las músicas que se presentan; y aunque el nombre solo de los compositores **Mozart y Hayden** [las negritas son originales] que llevan las siete misas propuestas por Dn. Henrique Howell es mejor recomendación que todos los informes que pudiesen darnos los más acreditados profesores de música que tenemos en nuestro país incapaces por cierto de criticar las composiciones de músicas sagradas de aquellos maestros de reputación europea, antes de proceder a decretar su compra comisioné al maestro de capilla para que hiciese el examen que Uds. señores proponen en una nota fecha 8 del que rije, no tanto para calificar su mérito cuanto la equidad del precio que se pedía y la posibilidad de ejecutar el canto de las dichas misas con los elementos de que podemos disponer. Habiendo pues practicado lo sustancial de la diligencia que ustedes indican inútil es repetirla antes de pagos de música”.²⁹³

Por tanto, cierta confianza depositada en Alzedo y Howell, y que se revela en el anterior documento, es clave para entender el rol de ambos en el futuro de la Capilla y en su devenir creativo y estilístico. Solo así puede entenderse que, aún entrada la década de 1860, la *Revista Católica* dirigida por monseñor Valdivieso se permitiera publicar que en la Iglesia de San Francisco se daría “una nueva y hermosa misa, composición de uno de los mejores maestros italianos. Tomarán parte en ella toda la escogida compañía lírica y algunos distinguidos profesores de la capital”, asociando libremente, de

²⁹³ Correspondencia, v.6:38; 11/01/1850

alguna manera, la ópera -en su sonido y su gente- y la sacralidad del templo, unión aceptada finalmente por ser litúrgico el fin último de aquella obra musical.²⁹⁴

Sin embargo, esta línea -apoyada por el señor arzobispo- también tuvo sus críticos directos, quizás ya interesados en una reforma más profunda. Para Sol Serrano, justamente, pequeñas reformas durante estas décadas aplicables al total de la arquidiócesis y no solo a la Catedral y los templos importantes -como aceptar el canto vulgar sólo cuando no estuviera el Santísimo expuesto, fomentar el canto común o prohibir el piano- ya son “un leve indicio de los tiempos que vendrían”.²⁹⁵ El caso más emblemático es aquel de 1855, cuando un seminarista criticó, por medio de la *Revista Católica*, la labor de Alzedo como maestro de capilla. Aunque la crítica abarca otros aspectos de una función para Inmaculada Concepción, copiaré aquel párrafo dedicado a la música:

A pesar del mal tiempo i de la copiosa lluvia que caia, fué inmenso el jentío que concurrió a las vísperas que a grande orquesta se cantaron en la tarde del siete, i poco despues a los maitines solemnes que tuvieron lugar en la misma iglesia. Entre nocturno i nocturno se cantaron algunos versos compuestos ad hoc: que (sea dicho de paso i sin ánimo de ofender a nadie) no nos parecieron bien, por no estar conforme con el espíritu i las reglas de nuestra Santa Madre Iglesia. Creemos que la música i el canto de estos dias nada habrá dejado que desear a los Diletantes de la Opera; pero por la misma razon ha disgustado a la jente piadosa que no quisiera oir en el templo lo que oye en el teatro. Decimos esto [...] para que se evite en lo sucesivo un motivo de perniciosa distraccion a los que concurren a la casa de Dios para orar i meditar relijiosamente.²⁹⁶

294 Serrano, 2008:270

295 Serrano, 2008:271

296 *La Revista Católica*, N°418; 15/12/1855

La respuesta de Alzedo no se hizo esperar. Copia de cada una de sus dos respuestas se encuentra, prácticamente completas, en los apéndices de esta tesis. De la primera respuesta, en *El Mercurio*, debe destacarse su convencimiento con respecto a la autoría del trabajo -“todo lo que se ha exhibido en la fiesta del 8 (a escepcion del *Te Deum*) ha sido exclusivamente trabajo del director de la Capilla”-, a su propia educación y profesionalismo -“[tengo una] educación profesional formada desde los nueve años de edad a la sombra del Templo”- y criticando el pasado que él reformó: “Antes de mi ingreso a la capilla se ha cantado en una fiesta del 18 de setiembre, la mayor y mas notable parte del *Gloria in excelsis*, no una imitacion sino los mismos trozos del *Guillermo Tell*, y nadie impugnó este abuso: por el contrario, le prodigaron aplausos; porque no sabemos cual sea la misteriosa causa de haber hombres tan felices, cuyos vicios se les tengan por virtudes, y otros tan desgraciados cuyas virtudes se les tengan por vicios”. El hecho de hablar casi siempre en tercera persona, aunque podría entenderse como un gesto formal de la época, me parece que también puede verse como una muestra de cuán orgulloso estaba Alzedo de su labor y propios méritos.²⁹⁷

Una segunda crítica apareció en la Revista Católica al poco tiempo. Es curioso que en la misma, bastante corta y en forma de respuesta al mensaje de Alzedo, se critique el uso teórico de Alzedo del “estilo contemporáneo”, sobre el que profundizará en su *Filosofía de la Música* y que ya ha sido mencionado aquí. Para el escritor del artículo, se trataría simplemente de una moda, de la

²⁹⁷ *El Mercurio de Valparaíso*, 21/12/1855

cual el maestro de Capilla no se puede separar.²⁹⁸ La segunda respuesta de Alzedo es aún más contundente y es preferible leerla por completo, puesto que en ella ya se anuncian aspectos de su *Filosofía* con toda claridad y, por otra parte, se puede ver que la presente crítica en la *Revista Católica* ya vislumbra las diferencias entre la idea de reforma de Alzedo, y Valdivieso en estos años, y las futuras ideas que vendrán, cuando un “sonido católico” sea el objetivo principal de la reforma a la música sacra. Para Alzedo, la idea de música profana es absolutamente clara y remite a cuatro puntos:

- 1.º Un trozo estraido de alguna ópera o pieza teatral, aunque esté honestado con palabras sagradas; i si no es de canto que manifieste el período de alguna escena.
- 2.º Que sea saltante, o indicativa de danza.
- 3.º Que sea jocosa, en cuyo caso es ridícula.
- 4.º Cuando en el lenguaje de su melódica combinacion tenga tendencias lúbricas.²⁹⁹

Estas críticas fueron especialmente fuertes en un momento en que la *Revista Católica* se había levantando como el principal estandarte de la libertad de la Iglesia y en contra de los líderes liberales. Por esto, no se dudó en criticar a la Capilla de Música, “un lugar hasta entonces regalista”. Sin duda, entonces, Alzedo tenía que lidiar con un puesto que iba bastante más allá de la creación musical, donde muchas veces sus ideas se detienen, más preocupado de su labor que de su espacio diplomático y político como hombre a cargo de una institución tan representativa del antiguo régimen. Si logró Alzedo su objetivo o no, es algo difícil de plantear, pero sin duda que su creación musical

298 *La Revista Católica*, N°424; 02/02/1856

299 *El Ferrocarril*, N°53; 22/02/1853

a partir de estos nuevos parámetros, constituye uno de los fenómenos más particulares de la creación musical americana del siglo XIX.

4.2. Una creación musical *sui generis*

Musical, política y humanamente hablando, José Bernardo Alzedo es un artista que, nacido al amparo del antiguo régimen, supo ocupar su lugar en las nacientes repúblicas americanas. El cantor de las glorias de independencia, de los gestos patrióticos, era también el intransigente servidor de la más fiera posición conservadora eclesiástica. ¿Hombre conservador desde adentro? Es probable, al menos al final de su vida. Al igual que José Zapiola, Alzedo tendió a ocupar un puesto dentro del proyecto de sociedad ilustrada desde la música, o más concretamente, desde la escritura y lectura musical, que lo instalaban junto a los intelectuales de su época. Sin embargo, Alzedo realizó esto desde un modelo algo más arcaico y, sin duda, arraigado en las enseñanzas de la Iglesia, que se refleja particularmente en su *Filosofía de la Música*. Quizás fue Zapiola quien más conscientemente buscó este espacio para validarse personal y socialmente, pero quizás esto se deba a su condición aceptada de hombre auténticamente republicano, que podía valorar con certeza las nuevas formas de relaciones de poder. Alzedo y Zapiola, desde frentes separados, eran también personajes profundamente distintos: a diferencia de su amigo del clarinete, no se le conocen a Alzedo movimientos políticos concretos hacia un partido u otro, y sin duda parecía más concentrado en su propio trabajo creativo como compositor que en labores cívico-políticas de responsabilidad frente al país o frente a algún grupo social. Aún así, para ambos la educación de las futuras generaciones, de la “juventud

americana”,³⁰⁰ en palabras de Alzedo, era esencial.

Pero Alzedo es también un hombre propio de su época y de las influencias que esta presentaba, con profunda raigambre en el estilo clásico, en la armonía y los tratados de orquestación franceses que solía conocer, en la experiencia de las bandas y, principalmente, en la revolución que a sus ojos fue Rossini. Para Alzedo: “Jamás se contó un número tan abundante de distinguidos luminares [como en el siglo XIX] que, siguiendo la brillante huella del astro revolucionario, no obstante de jirar cada uno dentro la órbita singular de su propio estilo, parece que todos juntos se dejan ver como diversas modificaciones de *Rossini*”.³⁰¹ Quizás hasta podríamos regresar a una hipotética primera vez en que Alzedo se enfrentó a la música de Rossini: la herencia italiana desde la cual aprendió a fines de la colonia, le prepararon para una cercanía única con el melodismo italiano, y pronto, en la magia de la ópera, pudo escuchar el drama musical del hombre común en la música de un italiano, como nunca lo había escuchado antes. La música que Alzedo conocía, probablemente, se remitía a piezas instrumentales y, principalmente, a la música religiosa y oficial. Por esto, para el Rossini fue un despertar, un cambio de aquello que, desde los nueve años, conocía como la esencia de la música y de lo que la música podía entregar. Pero aquel otro punto de la revolución *rossiniana*, de a quiénes la música debía hablar (aquel “hombre común” del siglo XIX), debe haber sido mucho más profundo para Zapiola, para quien Rossini pudo haber sido, desde el teatro, la primera influencia realmente

300 Alzedo, 1869:xiii

301 Alzedo, 1869:40-41

importante en su vida musical. Sin embargo, no conozco expresiones de su parte tan enervadas como aquellas de Alzedo en su *Filosofía de la Música*. Aún así, hay que recordar que fue Zapiola quien dirigió las primeras presentaciones de ópera en Chile, con compañía extranjera.

Si Alzedo era un hombre de ópera, su trasfondo lo transformaba en un amante con reservas. Para él “la exhibición de la Opera en italiano, entre pueblos que no profesan este idioma, es una anomalía que reprueba el juicio comun, que dictamina entre los seres racionales la inteligencia de la palabra”, rechazando un “auditorio automatizado, que no atiende ni entiende que la narración de la historia, y menos la consecuencia é identidad que la Música debe guardar á la palabra”. Critica las oberturas porque no son, como debieran ser, “una indicacion del carácter moral de la historia” y son, más bien, “una miscelánea”. Incluso llegará a unirse al Abate Exímeneo al señalar que “siempre será un absurdo intolerable el ver á los héroes del Melodrama moderno referir cantando, disputar cantando, matar y morir cantando [...] Todo se sacrifica al placer del oído”.³⁰² Quizás por esto, aunque profese una profunda pasión por Rossini, Donizetti y Verdi, su origen y amor eclesiástico lo llevaron a alejarse del teatro mismo,³⁰³ concentrándose más bien en los “progresos” musicales que allí ocurrían, de manera similar a lo que ocurre con las misas de Bruckner.

Debido a la situación propia de la reforma de Valdivieso, donde la

302 Alzedo, 1869:41-42

303 Alzedo se nombra a sí mismo como alguien que “rara vez asiste” al teatro. *El Mercurio*, 21/12/1855

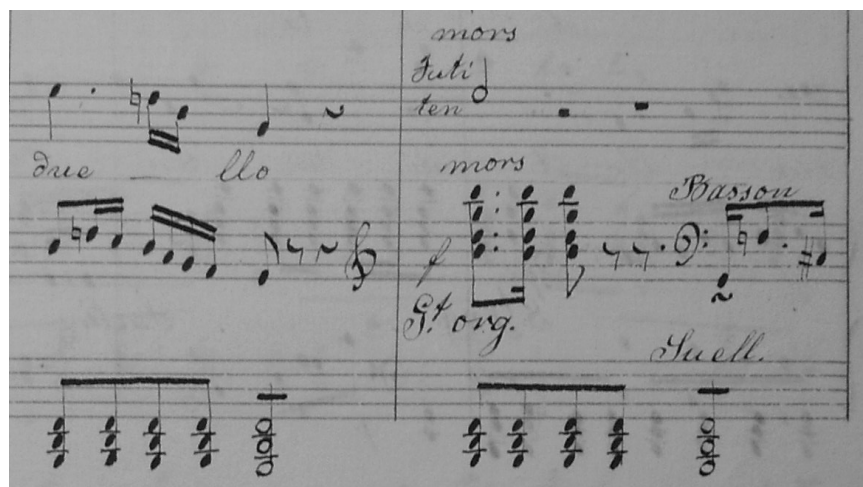
estética compositiva de autor no era un punto de inflexión relevante, estas problemáticas sí se ven reflejadas en el trabajo de Alzedo de la década de 1850. De hecho, un primer y prodigioso ejemplo sería el del motete *Victimae Paschalis*, es sin duda una partitura clave para entender el proceso creativo de Alzedo frente al órgano. La portada señala los siguientes datos aparte del título: "A 4 Voces y Ripienos con acompañamiento de Órgano Solo. Compuesto y dedicado al Illmo. y Rmo. Sor.Dr. Dn. Rafael Valentín Valdivieso, meritísimo Arzobispo de esta Arquidiócesis de Santiago por J.B. Alzedo. Maestro de Capilla de la misma Sta. Iglesia: obsecuente siervo y apreciador de S.S.Illma. y Rma."

Es, de alguna manera, el más claro gesto de parte de Alzedo a Valdivieso, y esta unión de nombres en plena portada es puerta de entrada clara a una partitura llena de detalles importantes. En primer lugar, es importante señalar que la partitura, tal cual he señalado antes, fue recibida y aceptada su dedicatoria un dos de marzo de 1850, diez días antes de que el órgano estuviese concluido. Aunque la partitura conservada en la Catedral fuese una copia posterior, no puede negarse que ciertos detalles de ella -como el uso de varios teclados y pedales-, intrínsecos a la manera de organizarla, no podría haber sido pensados para otro de los órganos que había en la Catedral. Sin duda, Alzedo estudió plenamente el órgano antes de crear la primera obra para él. Por esto, es una creación que constata un conocimiento avanzado del órgano Flight, utilizando al máximo sus recursos expresivos y sus diferentes teclados. Las anotaciones, abundantes, en la parte del órgano están escritas en

la misma caligrafía que el resto de la partitura y la portada, lo que nos plantea directamente la posibilidad de que hayan sido seleccionadas por Alzedo. También lo apuntan así frecuentes errores, como llamar “basson” al fagot, que en realidad son los bajos del registro de clarinete, lo que implica que la elección de registros se hizo desde los nombres en el teclado mismo, y no en un conocimiento de los mismos desde sus alternativas castellanas. El pedal no está anotado en un pentagrama independiente, posiblemente porque, en general, cumple sólo un rol en la disposición de los acordes y nunca una parte solista, pero es siempre indicado con la sigla *Ped.* Cuando pide el Sol más bajo que puede dar el pedal, Alzedo anota simplemente el Sol1, pero con la indicación “8vi” bajo él.

Lo más interesante es que en la partitura hay tanto indicaciones de dinámica como de cambio de teclado, por lo que podemos suponer que se trata de dos cosas distintas. Siendo los intervalos de silencio muy pequeños entre una dinámica y otra, solo nos queda la posibilidad de que los cambios de volumen refieran al uso de los pedales de combinación, propios de este órgano Flight. El único teclado que permite el uso de estas combinaciones es el *Great*, por lo que podemos asumir que la obra comienza con el uso de esa parte del órgano, aunque no se señale en la partitura. Sin duda, los aspectos más interesantes comienzan con el solo de la voz de bajo, a partir del compás treinta. Este solo es acompañado expresamente por el *Swell* en la mano izquierda (sin indicar registración) y luego por un dueto de “basson” (*bassoon* o bajos del clarinete) y “cremona”. El compás treinta y cinco -que se reproduce

a continuación precedido de un compás anterior-, es de especial virtuosismo al exigir, en un mismo compás, el uso de los tres teclados del órgano, con sus respectivas indicaciones (Gt.org. -*Great Organ*-, Swell -*Ecos*- y el *basson* del *Choir Organ*, recordando que el clarinete y sus bajos están en el órgano de Coro), y todo sobre un acorde dramático del coro en la palabra “*mors*”, como *tutti*:



La conclusión de este pasaje lleva a una serie de acordes en el *Great* y luego a una zona donde se realizan acordes en blancas en el *Swell* contra un saltillo constante en la nota Re (sobre el Do central) en el clarinete, de manera que los registros de base se transforman en solistas y, paradójicamente, un registro solista se transforma en relleno y color. Si a aquello le sumamos el uso del “clarinete” no como una trompeta suave sino como un solista de importancia vital para toda la composición, entendemos que en realidad Alzedo ha transcrito su sonido más cercano, aquel de la música italiana del siglo XVIII y su perduración en Rossini y la ópera de su tiempo, a un medio

completamente distinto, haciendo de la transcripción de estilo un ejercicio creativo completo. Por esto, esta composición recuerda más bien al trabajo de maestros de capilla italianos como Vincenzo Petrali, contemporáneo a la época aquí revisada, que a algún músico que estuviese pensando en este tipo de órgano o algún contemporáneo americano del mismo Alzedo.

Aunque el hecho de que el uso del órgano sea tan informado desde un comienzo, en una obra que, para su generación, necesariamente requirió de un estudio durante la instalación del mismo en el verano de 1850, las siguientes obras de Alzedo con órgano muestran diversas perspectivas y usos que, claramente, apuntan a una relación flexible con este nuevo instrumento que le era impuesto. Digo impuesto, porque sin duda el órgano no fue el gran amor de Alzedo en aquellos años y, aunque era capaz de reconocer su lugar como instrumento esencial del culto católico, no podía aceptarlo de la misma manera que, quizás, hubiese querido monseñor Valdivieso y, justamente, le fue impuesta a partir de 1850.

Para Alzedo, siempre fue “de lamentar las persecuciones que por diversos caminos se hacen a este noble arte”, en particular -y de preocupación personal-, el señalar que “la orquesta es exótica en el templo”. Por esto, el órgano debe ser adoptado “en *sustitución* y no en *destitución* de la Orquesta” en el Templo, craso error de algunos religiosos.³⁰⁴ Quizás la crítica más dura al órgano, y también una manera de entender su uso por parte de Alzedo, se encuentre en una definición a pie de página de su *Filosofía*, donde lo define

304 Alzedo, 1869:52 y 54

-citando a Mathieu- como “colección de instrumentos de viento imperfectamente imitados”.³⁰⁵ Quizás, en parte, de allí venga aquel uso tan frecuente del clarinete como tal en sus composiciones para órgano, y también la apropiación del órgano lleno *-full organ-*, como si del tutti de orquesta o, más bien, de cuerdas se tratase.

Sin duda, la mayoría de las obras de Alzedo en este formato son motetes pequeños. Esto puede ser explicado a sabiendas de que, al menos hasta el fin del período que tuvo a cargo como Maestro de Capilla, las mayores funciones religiosas se siguieron dando con orquesta. En particular, este era el caso de Semana Santa y 18 de Septiembre. La orquesta, al menos hacia 1860, actuaba en las grandes fiestas de Semana Santa para la procesión y pasión del Domingo de Ramos, las Lamentaciones y Miserere de Miércoles, Jueves y Viernes Santo, y la Misa del Jueves y Pasión del Viernes. No actuaba, por tanto, ni en las pasiones de Martes y Miércoles -que serían con órgano-, ni el Lavatorio del Jueves o la Misa del Sábado.³⁰⁶ Varios de estos motetes tienen aspectos interesantes, no sólo por su unión directa con el órgano Flight, sino también por las ideas compositivas de Alzedo que en ellos se reflejan, decantando su experiencia civil y religiosa. Además del *Victimae Paschalis*, es importante al menos revisar entre ellos cinco más, que apuntan a diversos aspectos del trabajo de Alzedo y su relación con el órgano: *Benedicta et Venerabilis*, *Posui Adjutorium* y un *Salve Regina*, algo más extenso que el resto

305 Alzedo, 1869:54

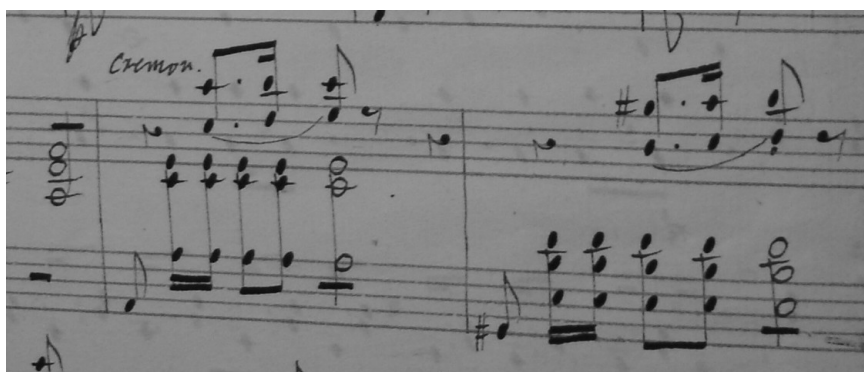
306 Oficios del Cabildo, v.4:SN; 13 de Abril de 1859. Se gastó entonces, por la orquesta completa, un total de 195,25 pesos, lo que no incluía cantantes, sí contratados en otras fechas.

de estas obras, y con un carácter claramente distinto.

El *Benedicta et Venerabilis* -también conocido como *Invicte Martir Unicum*, carpeta N°294 del Archivo de la Catedral, mencionado como “Villancico”-, es una composición para 4 o 5 voces sin pedales. Si no fuera por una indicación de registro en su segunda sección, cabría pensar que fue escrita para otro instrumento de tecla. De hecho, por sus cambios dinámicos, más bien podría asociarse libremente como una composición para piano, y algunas pruebas personales me han confirmado esta impresión al ejecutarla tanto en órgano como en un piano. La partitura tiene un profuso estilo militar, que comienza ya con su arranque en tresillos y las constantes fanfarrias del sólo de órgano. Solo el ritmo en la mano izquierda de saltillo y dos negras nos indica el ritmo posterior de las voces: Be-ne-dic-ta. Se trata, curiosamente, de un *gradual* para la Inmaculada Concepción y su octava, por lo que el frecuente tono militar suena, sin duda, algo fuera de lugar. Quizás fue esta composición fue la que específicamente llevó a la discusión por medios de prensa entre Alzedo y la *Revista Católica* en 1854, aunque no podría indicarse con certeza -dada la ausencia de fecha en la partitura-. Tan militar llega a ser la partitura que, claramente, el primer compás tiene la misma secuencia rítmica y melódica que el himno de Chile. Es por esto que una apropiada interpretación, aunque funcionaría con piano -con los percusivos ritmos de la mano izquierda-, es poco probable que funcionara en un órgano sin lengüetería. Para el órgano Flight, sin embargo, con sus dobles juegos de trompetas, no habría problema en interpretarla y, sin duda, resulta en una

composición interesante para el instrumento.

La sola indicación de registro que asocia directamente esta obra al órgano Flight es, nuevamente, de *cremona* -o clarinete-. Si uno revisa estos compases, cabría preguntarse también si la mejor interpretación resultaría no de un cambio de mano, como en el piano, sino del uso de dos teclados y pedalera para el bajo:



Las sextas paralelas nuevamente remiten en parte al clarinete, como puede oírse con frecuencia en el *Miserere* y otras grandes obras para coro y orquesta de Alzedo. El hecho de que, además, se haya utilizado con más de un texto, implica una cierta popularidad para este himno que, de alguna manera, rastrea a Alzedo hasta su experiencia militar a comienzos de la República. No es la única con composición con este perfil, el *Cántico de Moisés* (*Cantemus Domino*), cuyas seis partes vocales lamentablemente no he encontrado, tiene un sentido rítmico bastante similar al *Benedicta*, pero con aún mayor sentido militar. Se trata esta composición de una transcripción desde la orquesta -dado

que Alzedo la compuso ya en 1848, antes de la llegada del órgano,³⁰⁷ y probablemente sea escrita, además, para fiestas Patrias, dado el carácter liberador del discurso de Moisés al entrar a la Tierra Prometida. El hecho de que haya sido trascrita puede verse también en el estilo melódico del bajo, mucho más cercano a sus composiciones con orquesta.

El *Posui Adjutorium*, Motete a 4 voces con órgano, fue escrito específicamente para la “recepción del Presidente de la República”, aunque no tiene fecha exacta. En estilo es bastante similar a otras composiciones de Alzedo, con una introducción de fuerte carácter rítmico, armónico de algunos compases y luego la introducción de las voces, en solos y *tuttis*. A diferencia de otras composiciones, eso sí, la propulsividad rítmica se detiene de manera curiosa en la sección intermedia, en que la tonalidad fundamental -Fa mayor- pasa, tras a una serie de modulaciones, a una crómica sección en Re bemol mayor, en blancas y con disminuidos hacia Do mayor. Quería recalcar esto porque Alzedo, gran admirador del Padre Soler y su tratado *Llave de la Modulación* -que, dado su cargo de Maestro de Capilla del Escorial, seguramente llegó a Lima con sus sonatas para piano y otras obras similares a fines del XVIII, época de estudiante de Alzedo-, es un constante experimentador de nuevas armonías.³⁰⁸ Ya en el final de su *Miserere* y en otras composiciones para orquesta sus bajos -quizás por ser él mismo bajo en la

307 Correspondencia, v.5:142; 09/09/1842

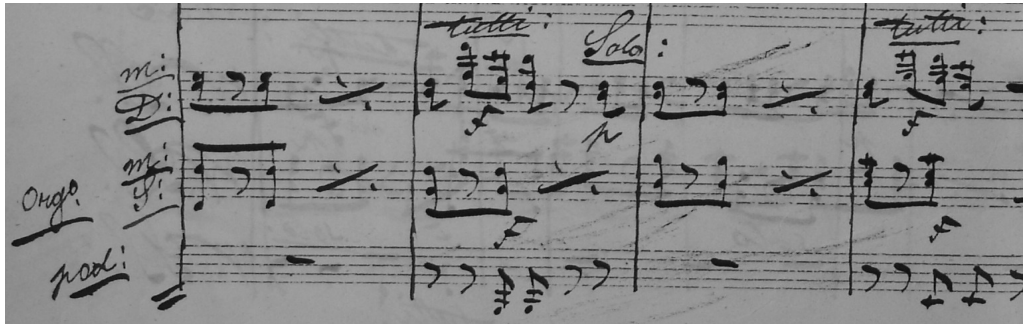
308 Alzedo, 1869:212; “¿Por qué se ha omitido o deshechado al Monje del Escorial Fray Antonio Soler, cuyo tratado *Llave de la Modulación*, en sus bien confeccionados cuadros nos merece un singular aprecio?”. La *Llave de la Modulación* se encontraba en Lima y también en casa de José Cabrera en Chile (Vera, 2010a).

Capilla- son claros conducentes de las más curiosas soluciones armónicas y cadencias, y esto en los motetes es constantemente resaltado, aún cuando el órgano no utiliza el pedal. Exactamente qué habrá pensado el Presidente de las constantes invenciones de Alzedo en la parte del órgano escapa a nuestro haber, en particular en los pasos al modo menor de Fa, pero sin duda que, al menos en esta obra, a don Manuel Montt le deben haber parecido bien muchos de los singulares efectos militares que para el órgano inglés había dispuesto Alzedo.

El villancico *De la Casa de David* se encuentra en un pequeño álbum de la Catedral -sin número de carpeta- junto a otro villancico de nombre *Venid, Venid pastores*. Me centraré en el primero de estos porque creo que presenta varios problemas nuevos en relación a otros motetes. Primero, la copia está claramente en una caligrafía distinta a la de otras obras de Alzedo y de la mayoría de los copistas de la Catedral. Ya en la portada se nota que no es la mano del compositor y en su interior varios detalles -además de la poca pulcritud del copista, como las llaves de Fa o las indicaciones de *Volti Presto* hacen pensar en una copia que no fue pasada en limpio. Quizás una razón para pensar que no se volvió a usar con el tiempo (además de que no entró en el catálogo de Samuel Claro) sea su texto en español. Aunque hasta cierto punto el idioma vulgar se podía tolerar en Navidad, difícilmente fuera aceptado en la Catedral con el avance del siglo XIX. Esto podría explicar, también, porque sus Trisagios en español-para órgano y para orquesta- se encuentran en la Recoleta Dominicana.

Esta compuesto para cuatro voces y órgano con pedales -hasta el sol abajo, por lo que difícilmente hubiese sido interpretado fuera de la Catedral-, pero no se trata de voces de igual jerarquía: la primera voz -¿soprano?- cuenta la historia de la virgen María en un estilo mucho más popular que el habitual para la Catedral de Santiago, lo cual es más bien propio del villancico del siglo XVIII. El que la primera voz tiene un rol educativo lo confirman las otras tres voces que, siempre juntas, hacen esporádicos comentarios a la primera voz -"qué?", "cómo?", "no entiendo", etc.-, como niños que cuestionan aquello que se dice cada vez. Sin embargo, dos veces las tres voces tienen una sección cadencial con la frase "eso nos dice la fe". Al final de cada una de las tres estrofas, las cuatro voces se suman para cantar "vamos a prisa a Belén, donde el niño i la virgen se ven. Oh que lindos, que lindos i hermosos, que pulidos bellos y graciosos, vamos, vamos a prisa a Belén". Esta composición es la única de aquellas de Alzedo para la Catedral que, claramente, remite más bien al estilo colonial que a la nueva y sobria estética republicana. Pero, también, claramente es una de las composiciones más entretenidas de Alzedo y que, como su canción *La Chicha*, muestra su vena melódica y popular tan claramente como su habilidad armónica: el final del villancico tiene una serie de cadencias en menor que, de alguna manera, remiten a las pastorales del siglo XVIII, como aquella de Zipoli para órgano. Además, si sólo nos centramos en el órgano, este villancico tiene algunos de los usos más originales de los tres teclados y pedalera, que a su vez acompañan e introducen las exclamaciones de las tres voces secundarias. Por ejemplo,

nótese el uso de dos teclados y pedalera en relación con el solo y los *tutti* exclamativos (nótese como el pedal refuerza solo las últimas dos notas de la mano derecha):



El *Salve Regina* que se encuentra en la Recoleta Domínica podría de alguna manera ser considerado la antítesis perfecta al hermoso villancico recién comentado. Y esto no por su calidad compositiva, sino porque representa un estilo de religiosidad completamente opuesto a la exhuberancia de *La casa de David*. De todas las obras de Alzedo es aquella que más pareciera relacionarse con el futuro y la música de la reforma ceciliana: el estilo es sobrio armónicamente, en el estilo que la pastoral de música de monseñor Valdivieso posteriormente mencionará como propio de la iglesia católica: “ligado, armónico y grave”, evitando “fórmulas rítmico melódicas compuestas por gran cantidad de notas con ritmo con punto o ligado”, propias también del estilo de Alzedo.³⁰⁹

Además, es la única de aquellas obras de Alzedo en la Recoleta que no lleva el timbre de “rechazado por la Comisión Diócesis de Música

309 Cabrera, 2009:91

Eclesiástica". El porqué de este cambio con su habitual forma de componer es difícil de aclarar. Algo similar ocurre en sus motetes para procesión del Corpus y en las partes de voces de un Trisagio con órgano, cuya parte del órgano se encuentra desaparecida. Los motetes, por una parte, explican este estilo tanto en la influencia del *Ave Verum Corpus* de Mozart, que Alzedo ya conocía, como en su estilo procesional y sin acompañamiento de instrumentos. Por su parte, el de aquel Trisagio con voces es difícil de aclarar dada la inexistencia de las partes instrumentales o el solo de órgano como más pausable acompañamiento.

Junto a esto, debe recordarse que la obra se encuentra copiada en la Recoleta Dominicana y en un estilo para órgano claramente más simple que el acostumbrado en las obras para la Catedral. Quizás fue escrito con otro organista e instrumento en mente, quizás fue escrita para una tradición distinta de canto y órgano que ya existía en la Recoleta o para un gusto distinto en aquellas lides, o quizás habla de un Alzedo más tardío -para 1858 tendría 70 años-, aunque sin una fecha específica sobre la partitura esta última es una idea imposible de corroborar. Personalmente, creo que el cambio de estilo apunta a una obra compuesta ya con la clara influencia del estilo de Louis Lambillote y la maneras francesas que con él -y Auber, Thomas, etc.- aparecían a principios de la década del cincuenta, sumada la influencia de alguna compra durante la década de 1850 y los progresivos cambios en los gustos por la música religiosa en aquellos años.

Algunas cosas propias de Alzedo corroboran la autoría de este último

motete, entendiendo que, aunque lleva su nombre, la caligrafía es bastante pobre y muy distinta a la que nos tiene acostumbrados. La composición está construida en cuatro secciones: coro -a tres voces-, en re menor; solo del tenor en Si bemol; dúo de tenores en Fa y finalmente coro en Re menor. La armonía, los cromatismos y la relación polifónica y homofónica entre las voces sigue muchas de las características de Alzedo, como los diálogos entre voces que separan líneas instrumentales o los cromatismos en las secciones cadenciales. Sin duda, esta obra puede ser interpretada con el uso de un armonio y no hay indicio alguno que permita asociarla al órgano Flight, pero sí al nuevo uso que armonios y órganos comenzarían a tener en las Iglesias de Santiago a fines del 1850 y las décadas posteriores. El estilo y las maneras de usar estos instrumentos cambiarán, principalmente debido a las instigaciones en diversos documentos tanto de monseñor Valdivieso como, posteriormente, de monseñor Mariano Casanova, parte entonces ya de una renovación mayor en la música católica a nivel mundial.

4.3. El trabajo de adaptaciones musicales para el órgano

Aunque el órgano Flight despertó cierto nivel compositivo en las décadas posteriores a su llegada, como unos *Himnos al Apostol Santiago* de Zapiola y también algunas obras de Tulio Hempel que se conservan en el archivo del Seminario Pontificio Mayor de Santiago, pareciera que buena parte de la relación con este instrumento tuvo que ver con la adaptación de obras, transcripciones y, en realidad, la reformulación de la capilla instrumental a una de cantores con órgano.

En primer lugar, deben mencionarse aquellas obras compradas en Inglaterra por Henry Howell, incluyendo las siete misas de “Mozart i Hayden” encargadas por el señor arzobispo según proposición del organista.³¹⁰ La edición que trajo Howell, y que lleva su nombre encima, es la de “Mozart's Masses with an Acompaniment for the Organ, arranged from the Full Score by Vincent Novello, organist to the Portuguese Embassy in London”. La misma edición es la utilizada para Haydn, también transcrito por Vincent Novello. Las obras fueron utilizadas en la Catedral, lo que puede suponerse por la presencia de partes manuscritas para las voces extraídas, en la caligrafía de tiempos de Alzedo. Pero no solo obras de artistas reconocidos trajo Howell, sino también una completa colección de himnos gregorianos para el año litúrgico, acompañados de órgano, según edición del mismo Novello, y que se encontraba junto al órgano hasta hace sólo algunos años,

310 Correspondencia, v.6:38; 11/01/1850

llevando fecha de 1849. Todas las ediciones son de la London Sacred Music Warehouse y, por lo tanto, específicamente para uso litúrgico. Las partes eran copiadas luego de cada compra de música, y siempre según órdenes de Alzedo y pago del Cabildo. Así, en abril de 1851 se “leyo un presupuesto del Maestro de Capilla del valor de cincuenta pesos invertidos en completar la copia de siete Misas compradas para el uso del órgano, i otras piezas que por orden del Il. Señor Arzobispo se copiaron para las funciones de Semana Santa”.³¹¹

En este sentido, el interés de Valdivieso por la música, y sus propias sugerencias sobre el repertorio, parecen haber sido parte del trabajo del Maestro de Capilla. Ya en marzo de 1850 Valdivieso escribía a Alzedo solicitando arreglara un Te Deum para pronto uso. Para la llegada de la noticia del nuevo Papa era “preciso arreglar algun acompañamiento al Te Deum que mejor se pudiera de los que tiene la Iglesia”.³¹² La carencia de obras específicas con órgano y voces era patente desde el primer mes de uso del órgano Flight. Es por esto que en julio se solicita a Alzedo la compra de un “surtido completo de música con acompañamiento de órgano”, que ya hemos mencionado, y que finalmente se aprueba.³¹³

La mayor parte del trabajo, pareciera, se virtió con los años a la transcripción de obras para órgano, al menos hasta la entrada de Manuel Arrieta y la compra de una nueva partida de obras con órgano. Así, ya a fines

311 Acuerdos, v.8:52v; 27/04/1851

312 Cartas del Prelado, v.3:144v; 23/03/1850

313 Acuerdos, v.8:39v; 18/07/1850

de 1850 Alzedo solicitaba el pago de “sesenta i tres pesos dos reales que importan las copias i papel de las ultimas piezas de musica que se an arreglado al organo, incluidas las que deben servir a la funcion de natividad”.³¹⁴ Dentro de las obras transcritas por Alzedo tendrá especial relevancia aquella de Lambillote. Además, quizás se pueda encontrar en el tratado de estética de Lambillote alguna influencia sobre la filosofía de Alzedo, pero esto es solo conjetura ya que no he podido consultar el libro del jesuita. La transcripción de la mayoría de estas obras era a los medios disponibles o, en otros casos, desde una versión para orquesta a la parte de órgano solo. En la Recoleta Dominica existe el caso que funciona como excepción a la regla, de una obra de Spatini con órgano y voces que fue transcrita por el mismo Alzedo a orquesta completa, adentrándonos con ella en su proceso de instrumentación, un aspecto especialmente complejo de su actividad creadora.

La idea de transcribir la música para ser utilizada en órgano presenta una serie de problemas. Por esto, creo que deben separarse en transcripciones de obras propias y de otros autores. En cuanto a obras de los propios compositores revisaré dos partituras: un *Gloria Laus* de Alzedo y un *Stabat Mater* de Zapiola. En cuanto a obras ajenas algunas transcripciones de obras de Campderrós y un *Tota Pulchra* de Lambillote serán útiles para ver la manera en que el sonido de otros compositores fue llevado al órgano Flight.

314 Acuerdos, v.8:47v; 20/12/1850. Sobre las compras de Arrieta puede verse la tesis de Valeska Cabrera. La adquisición de composiciones de Staffolini será especialmente importante en aquella época.

Es probable que buena parte de las técnicas para adaptar música al órgano vinieran de tres fuentes de inspiración: el órgano mismo y el manejo de Howell, la experiencia con música de teclado -en particular reducciones de ópera- y, finalmente, las mismas transcripciones de Haydn y Mozart que trajera y tocara Howell en la Catedral.

El *Gloria Laus* fue compuesto para la procesión del Domingo de Ramos de 1849, utilizando una orquestación habitual para Alzedo: violines, viola, chelo y bajo, flauta, dos clarinetes, trompeta, dos cornos y trombón, junto a cuatro voces. Esta obra es, junto al *Benedicta*, de los motetes más “militares” de Alzedo, y el uso constante de ritmos marciales en los bronce y también en las cuerdas, mientras flauta y clarinete llevan notas largas sobre esas figuras. Además, tiene un largo dueto de clarinetes y bastante movimiento en el bajo, tanto de cuerdas como el trombón. De esta composición existen dos arreglos conocidos, uno en la Catedral y otro en la Recoleta Dominicana, ambos copias de una misma reducción, pero con pequeños matices de diferencia. Por ejemplo, mientras el de la Catedral es para una voz aguda, el de la Recoleta tiene tres voces -presumiblemente dos tenores y bajo-, por lo que ninguna recuerda el original a cuatro. Sin embargo, es posible que aquella voz sola de la copia catedralicia sea una guía para el organista e igualmente se haya cantado a cuatro voces. Ninguna de las dos copias tiene indicación de pedal, pero en la Catedral sí hay una clara indicación de registro, marcando el dueto de clarinetes como, justamente, registro de clarinete. Además, se notan cambios de volumen propios de las cinco posibilidades del órgano Flight en cuanto a

matices de dinámica.

En cualquier caso, la transcripción en ambas copias denota que fue omitido al resolver en órgano la composición: el bajo con su movimiento en escalas fue descartado por el ritmo marcial que ya indicamos -de los bronces- en la mano izquierda, y la mano derecha se limita, en la mayoría de las ocasiones, a lo que hacen los dos violines, o los clarinetes. Con esto, muchos de los pequeños detalles que tenía la partitura original se perdieron, algo habitual en una reducción. Aún así, si descontamos la pérdida de un bajo más interesante, poco cambió de la partitura original, y muchos de los percusivos ritmos se mantuvieron. En este sentido, cabría preguntarse -dada la ausencia de pedal-, si la versión del *Gloria Laus* para teclado no estaría más bien pensada para un piano. La ausencia de dinámicas lineales, sin embargo, confirma su uso en órgano.

Por otra parte, el *Stabat Mater* de Zapiola, también conocido como un *Christus Factus Est*, existe también en copia orquestal y en un arreglo para órgano con la misma caligrafía. Existen dos copias de la partitura del arreglo, muy distintas entre sí, en la carpeta 310 de la Catedral. Aunque uno puede tratarse de la transcripción del otro, realizada por el mismo Zapiola o por otro músico, se trata de una adaptación de la obra de un compositor vivo en el tiempo que comentamos y relacionado con la Catedral. Como hipótesis, descartaría que se trate de una transcripción de Alzedo por el tipo de caligrafía que presentan las copias y, particularmente, porque la transcripción notoriamente fue realizada con un piano antes que con un órgano en la cabeza

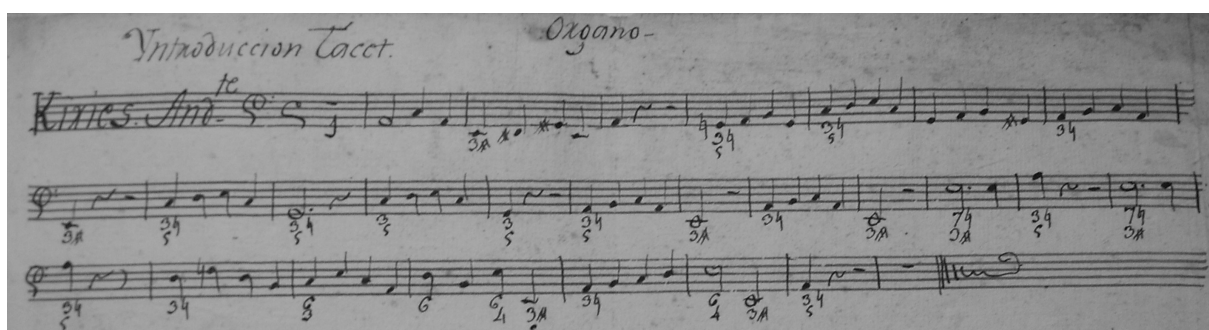
de aquel que la copió. La indicación de órgano, no puede negarse, aparece a un lado de la partitura y sólo en una de las copias (la más limpia), aunque también en la portada. Sin embargo, con solo algunos aspectos puede observarse como el inteligente uso del órgano Flight que ya aparece en las obras de Alzedo aquí está completamente ausente y, aún más, difícilmente la obra podría ser interpretada en órgano alguno. En el siguiente extracto de los primeros siete compases de la composición pueden observarse algunos de estos detalles “pianísticos”:



En primer lugar, el comienzo con los acordes completos en el bajo tendría un sonido resultante bastante poco limpio en el órgano, especialmente en una iglesia. El movimiento en octavas de esos mismos acordes (Re y luego La mayor) apuntan, claramente, a la percusividad del piano, donde podrían resolverse de manera mucho más idiomática al instrumento. También es importante observar el crescendo en el compás cuatro, imposible de realizar en el órgano Flight y, en realidad, en cualquier órgano de la época en Chile. Sin embargo, podría aplicarse en un harmonio. Claramente, pareciera que este

arreglo, a diferencia de otros que habitan el archivo de la Catedral, no tendría lugar claro en el uso que se le vendría dando al nuevo órgano.

Las obras de Campderrós, como hemos mencionado, no fueron compuestas con acompañamiento de órgano pensado éste como solista melódico, sino como continuo en tiempos con instrumentos mucho más pequeños que el órgano Flight. Esta, por ejemplo, es la parte del órgano para la *Misa a 3*, carpeta 14 de la Catedral, donde puede apreciarse con claridad el uso del continuo:



Sin embargo, algunas de sus obras fueron transcritas como parte del antiguo archivo catedralicio, aunque desconozco la fecha de estas transcripciones. Una de estas, la *Letanía a nuestra Señora* -carpeta 222-, está escrita en una caligrafía muy similar a aquella que nos habitúa Alzedo en sus propias copias. El arreglo es muy simple, rescatando el bajo y la melodía en ambos violines. Aquí también encontramos acordes llenos en la mano izquierda, pero en notas largas y no en movimientos percutidos. En la *Lamentación 3ra para el Miércoles Santo*, carpeta 67 de la Catedral, encontramos otro arreglo similar, pero donde hay, además, una clara separación de teclados

en el arreglo, sin inclusión del pedal. Otro caso complejos de estudio es aquel de la *Lamentación 1ra para el Miércoles Santo*, en que el órgano debe realizar virtuosas figuraciones heredadas de la línea del violín. Aquí el órgano debe tomar un estilo lírico que, claramente, no permite la separación en dos teclados:



Todas las lamentaciones para el miércoles parecieron haber sido editadas para órgano en algún momento, conservándose igualmente las partes de orquesta. Claramente, si entendemos los usos de la música en la Catedral en la segunda mitad del siglo XIX, al menos en tiempos de Alzedo la orquesta siguió participando los miércoles santos. Por tanto, estos arreglos podrían ser posteriores o, también, de las primeras semanas santas después de 1850, en que el órgano también fue utilizado, como era esperado originalmente por el señor Arzobispo y puede entenderse a partir de los hechos de ese primer año sin orquesta. Duda mucho que se haya tocado con órgano y orquesta, porque entonces no se justifica que la mayoría de estas transcripciones tenga como base la línea de los dos violines y el bajo, lo cual resultaría en una redundancia al ejecutarse la música con ambos medios instrumentales. Claramente, las

reducciones de obras de Campderrós muestran una reutilización del repertorio antiguo, la conciencia de una herencia musical -o, al menos, de un archivo vivo- y también la posibilidad de la reutilización de un material que, quizás, ya era parte de lo esperado y lo habitual de la Catedral de Santiago, repertorio propio, como era común en las catedrales católicas y protestantes hasta el Concilio Vaticano II.³¹⁵

Finalmente, es interesante revisar el *Tota Pulchra* de Lambillote, por ser una transcripción con “acompañamiento de Organo Solo por J. B. Alzedo”, y que claramente fue realizada explícitamente para el órgano Flight. Como ya he señalado, existe entre ambos compositores no solo una contemporaneidad tácita, sino también una afinidad implícita en su manera de entender la música sacra y sus carreras musicales y religiosas. Esta copia de Alzedo demuestra claramente la afinidad, puesto que, de no llevar el nombre del compositor original, sería difícil establecer que no se trata de una obra original del maestro de Santiago. Lamentablemente, solo conozco una página del arreglo, que quedó mezclada en la carpeta 277 junto a una *Sequentia* de Campderrós, también con reducción para órgano. Pero esta sola página y portada ya nos dice cosas de valor. La obra fue arreglada con el pedal en mente, utilizado de manera independiente y llegando hasta el Sol bajo, con unas profundas octavas que jamás aparecerían en ninguna obra inglesa para un instrumento similar. El lleno de volumen, que ya se hacía presente en el

315 Para otra mirada sobre este tema, recomiendo leer el artículo de Valeska Cabrera "Persistencia colonial en la música de la Catedral de Santiago de Chile: las obras de José de Campderrós en el repertorio decimonónico", en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, volumen 19, año 2010, del Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

Benedicta aquí cobra igual fuerza, realizándose en la mano derecha la línea, probablemente, de un violín. Quizás el momento más revelador es que, nuevamente, en el compás diez aparece indicado el registro de “cremona”, o clarinete, utilizado en una amplia melodía *alla rossini* con terceras paralelas.

Tanto en sus obras como en transcripciones de otros, Alzedo aprendió a utilizar el órgano Flight en la mayor amplitud de sus recursos, no tanto de una manera idiomática o aprendida por copias o información de Howell, sino también por imaginación personal frente al nuevo medio instrumental que debía utilizar. En este sentido, otras partituras para órgano que se conservan en la Catedral no pueden ser adjudicadas del todo al órgano Flight, sino más bien a la utilización obligatoria del órgano que comenzaría darse tras la partida de Alzedo, quien, por su propio peso, pudo mantener aún una estética que vinculaba a la nueva capilla de cantores con la tradición musical colonial y de los primeros tiempos republicanos.

5. Colofón

“El órgano obliga en cierto modo á fomentar esta sublime inclinación [por la música sagrada], pues sus sonidos son por estructura religiosos y parece que protestaran cuando se intenta forzarlos á modular cantos profanos. Por su naturaleza es el único instrumento sagrado que tiene pleno derecho a cantar las divinas alabanzas”.

Discurso de monseñor Mariano Casanova, pronunciado en la capilla de los Santos Ángeles Custodios durante la bendición del nuevo órgano (8 de Septiembre de 1896).

En: Román, Manuel Antonio (1913): *Oradores Sagrados Chilenos*.

Imprenta Barcelona, Santiago de Chile. p.993-994.

5.1. Howell y Alzedo, Órgano y Orquesta

El 27 de marzo de 1860, concluidos los divinos oficios del aquella mañana, el señor Deán llamó a algunos miembros del Cabildo para darles a conocer que el organista, Mr. Howell, había fallecido el día anterior en Coquimbo. Solicitó entonces ante el resto de los prebendados que se le entregara una pequeña suma a la viudad, en honor de las labores de aquel músico, a lo cual el resto del cabildo se negó, puesto que ni siquiera se había entregado una cantidad similar a la familia del anterior Deán, señor Rodríguez. Luego de esta discusión, se llamó al Maestro de Capilla, José Bernardo Alzedo -quien ya encumbraba sus propios 72 años-, para buscar un reemplazo. La gran duda del Cabildo era si, cuando se contrató a Howell, se le había pagado un sueldo por méritos propios o por un puesto oficial de primer organista. Sin embargo, Alzedo propuso que se discutiera nuevamente esto algunos días más tarde.³¹⁶

Los últimos años de Howell en este mundo habían estado cargados con experiencias nuevas. Habiéndose casado en Chile, contrajo alguna simpatía con el territorio nacional, que incluso se virtió en una composición para piano titulada *Al Dieciocho de Septiembre*, publicada en Santiago en 1858.³¹⁷ Howell había tenido ya algunos problemas con el Cabildo, en particular debido a deudas locales. Un informe de septiembre de 1850, cuando aún no cumple un año en el país, señala que “el mencionado Howell se encontraba

316 Acuerdos, v.9:137 y ss. 27/03/1860

317 *El Ferrocarril*, 27/03/1858. Cit. Por Milanca, 2000

fallido”.³¹⁸ Ya entonces se percató el Deán de sus constantes enfermedades, que volverían a traerle problemas de ausencia. Así, por ejemplo, en 1854 se ausenta en Semana Santa “sin previo aviso y licencia llevándose la llave del organo, sin que se sepa cuando regresará, por lo que ha ordenado se apunten las faltas”.³¹⁹ Fue el ecónomo de la Catedral, quien informó que se trataba de una enfermedad del organista -según Stevenson se trataría de disentería amébrica-,³²⁰ que debía curarse con tratamiento de aguas en Curacaví. Así, sus ausencias continuaron durante los años siguientes, dando también una oportunidad con esto a la orquesta, como ya se ha dicho anteriormente. Además, Howell en sus últimos años se encarga, él mismo, de reparar el órgano. Así lo hace en 1858, realizando luego una exposición de sus resultados al Maestro de Capilla y Cabildo. Se señala en la misma acta que, por decisión unánime, le pagaron dos onzas más de las cuatro que pedía por su buen trabajo.³²¹

Sin embargo, su muerte encontró a la familia desprevenida y sin ahorros: Un mes después, su viuda e hijos no tenían para comer. El 10 de abril de 1860 *El Ferrocarril* anuncia que John White y otros amigos organizarían un concierto para recaudar fondos en su beneficio. El evento, realizado en el Salón de la Filarmónica, contó también con la colaboración de algunos conocidos del mundo musical santiaguino: Benedetti, Barré, Deichert, Santa Cruz, Böhm y Pellegrini.

318 Acuerdos, v.8:42 y ss; 03/09/1850

319 Acuerdos, v.9:18; 14/03/1854

320 Ver Claro, 1979:29

321 Acuerdos, v.9:99; 12/10/1858

La orquesta, más allá de la enormidad de esfuerzos de Valdivieso, no desapareció del todo durante la década de 1850. Se siguió con la tradición de contratarla para las más solemnes funciones, tal como había sido entre 1847 y 1850. La preocupación del arzobispo al respecto no era menor, e incluso lo veía como algo más grave que en épocas anteriores:

Se agrega a esto que la vuelta de la orquesta, si llegara a hacerse frecuente su uso, nos haría perder el terreno ganado en la introducción de una música más grave y conforme al espíritu de la Santa Disciplina, pues la experiencia ha mostrado que la orquesta parece que con los músicos que vienen del teatro trajese a la Iglesia un aire y gusto profanos y teatrales, convirtiendo la Santa solemnidad más bien en atractivo de diversión, que en devota edificación, que es el fin con que han sido establecidas.³²²

La razón única de utilizar la orquesta no era simplemente el gusto o el atractivo de la misma para el público, sino también las frecuentes e involuntarias enfermedades de Howell, sin haber un reemplazo para el mismo. Al parecer, Desjardins no era técnicamente capaz de cumplir con esas labores cuando faltaba el primer organista, y al menos en una ocasión no hubo músico alguno que tocara el órgano para toda una semana de funciones, lo que despertó una verdadera ira en monseñor Valdivieso:

La falta del organista, ha ocasionado muy deplorables efectos en las funciones religiosas de la presente semana. La solemne gravedad de ceremonias sagradas ha sido perturbada por la manera ineficaz i hasta desaliñada a veces con que se ha quedado desedificado, i los empleados de la capilla han recibido un ejemplo funesto para el servicio de la Iglesia. Sería altamente ofensivo al decoro de la Venerable Corporación i al nuestro el que se creyera que pasábamos desapercibidos sin tomar medidas para que no se repitiera un mal que tanto VSS como yo hemos deplorado.³²³

322 Oficios del Prelado, v.4:155; 31/03/1854

323 Oficios del Prelado, v.5:43; 22/05/1856

Finalmente, el señor arzobispo mandó buscar culpas tanto en el organista, como en cantantes como el propio Maestro de Capilla, reconociendo su falta de culpa pero también su incapacidad de subsanar el problema y avisar al señor Chantre. Se decidió desde entonces que Desjardins, o quien fuera segundo organista, debiera tener un mínimo de conocimientos de, al menos, una misa solemne, un triduo y algunas vísperas, para cualquier ocasión.

Así puede verse que la orquesta seguía utilizándose para funciones importantes -aquella Semana Santa de 1860 se contrató una por 241 pesos³²⁴, pero con profundas complicaciones para el señor arzobispo. Durante su larga estancia en Europa, su reemplazante José Miguel Arístegui contrató en algunas ocasiones a la orquesta y alcanzó a aprobar un presupuesto para la Semana Santa de 1861, justo antes de la llegada de Valdivieso a Chile. De hecho, tras llegar a Santiago uno de sus primeros comunicados será al Venerable Deán y Cabildo pidiendo una explicación a este presupuesto de orquesta:

Hemos visto el presupuesto de gastos para la Semana Santa presentado por el Mtro. de Capilla [...] i si bien es dura cosa que con tanta frecuencia se repitan estos llamamientos de Orquesta que desnaturalizan las reformas introducidas en la música de la Iglesia, i que gravan a esta en desembolsos extraordinarios no pequeños, la proximidad de las fiestas no permite en esta vez remediar el mal. [...] Podrían hacerse modificaciones al presupuesto, las cuales rebajarian considerablemente su costo. No diviso que haya necesidad de introducir un aparato de grande orquesta [...] en aquellos dias en que espresamente está prohibida la música por la rúbrica. Si en el canto de la Pasion que hacen los Diáconos hai interrupciones del Coro con numeros de

324 Acuerdos, v.9:138; 13/04/1860

orquesta pueden causar agrado no dejar por eso de dañar a la severa gravedad de la Pascua [...Tampoco hay necesidad] en las misas del sábado i jueves santo [...], podría pues reducirse el uso de la orquesta al himno de la procesion del domingo de Ramos i a los tres maitines de las tinieblas.³²⁵

En el resto de la capital, la situación se mantenía más o menos similar a como había sido en la Catedral hasta antes del órgano. De alguna manera, el templo metropolitano se “adelantó” al resto de las parroquias en 40 o 50 años, aunque la realidad no es tal: la compra del órgano marcó la pauta del culto religioso de una manera que la sociedad chilena sólo comenzó a vivir, paulatinamente, tras las victorias en el norte de décadas posteriores. Pero las pautas habían cambiado, y en casos esporádicos la influencia de Valdivieso y su órgano ya se notaba: en 1866, por ejemplo, se estrena para Fiesta del Corpus en la parroquia de la Estampa una *Misa* de Inocencio Pellegrini, con coros y órgano a cargo de Félix Banfi, promotor clave de la música con órgano en Chile.³²⁶ Similares partituras se encuentran también en el archivo del Seminario Pontificio Mayor, señalando que la reforma de Valdivieso de a poco entraba en el medio social y cultural de la capital.

El puesto de organista de la Catedral, por su parte, había cobrado tal importancia que, después del de Maestro de Capilla, sin duda era el más cotizado entre los músicos de la Catedral, y probablemente uno de los más importantes en Santiago entero. Por esto, tras la muerte de Howell -y por recomendación de Alzedo- llega:

325 Oficios del Prelado, v.6:68; 21/03/1861

326 Merino, 2009:13-14

“una solicitud del S. Tulio Eduardo Hempel en que pide se sirva la Corporacion concederle la vacante de D. Enrique Hovvel, ofreciéndose dar las pruebas de sus aptitudes y conocimientos para desempeñarla i aun si fuese necesario, haciendo oposicion con los demas que obtasen al destino. Los señores acordaron se pusiese un aviso en los diarios llamando a las personas que se creyesen idóneas para desempeñar el cargo de organista para darle a oposicion segura el parecer del mismo Señor Hempel”.³²⁷

Hempel había nacido en Ghera, Alemania, en 1823, y allí se radicó hasta que sus padres, temiendo el surgimiento de un artista, le presentaron a una novia de conveniencia que frenara su pasión por las teclas. Como buen romántico, se negó al casorio y tomó un bergantín a América del Sur en 1840, en compañía de la familia Markmayer, destinada poco tiempo después al consulado en Valparaíso. En esa ciudad fue maestro de las hijas del cónsul, rubias señoritas que nunca olvidó. Pronto estableció amistad con Isidora Zegers -quien le facilitó una serie de partituras-³²⁸, y con José Bernardo Alzedo, con quien compartió eternas veladas musicales. Antes que alemán de estereotipo, admiraba la ópera italiana solo algo menos que a las sinfonías de Beethoven; en particular *Lucrecia Borgia* e *Il Trovatore* y, al igual que Alzedo, no desconocía en público su amor por Rossini. Sin embargo, fue el compositor de Bonn su mayor admiración y reflejo, e incluso solía utilizar como exclamación “¡por la sombra de Beethoven!”, enseñando la música instrumental europea a varias generaciones de intérpretes y compositores chilenos.

Hombre tosco, y de opinión brusca, Hempel rara vez se guardaba un comentario en público, lo que descolocaba a buena parte de la *socialité*

³²⁷ Acuerdos, v.9:139; 13/04/1860

³²⁸ Álbum de Isidora Zegers, Archivo Central Universidad de Chile.

capitalina. Tenía ya completamente asimilada la herencia y postura del artista romántico, con sus caprichos, confianzas y opuestas inseguridades. Era su costumbre el dedicar sonatas para piano a los santos del día, actividad que, en alguna ocasión, realizaba también en casa de Alzedo. Fue aquel mismo maestro de capilla quien, años más tarde, le pondría como broma una partitura alterada de manera desastroza, para probar su famosa lectura a primera vista. Hempel, detectando la broma, transformó los “monos chinoscos” en una obra “de campo abierto”. Quizás fuera por su condición de miope de nacimiento, tendiendo a elaborar su música de manera completamente improvisada sobre las partituras que a duras penas alcanzaba a leer. Hempel, quien fuera más tarde Maestro de Capilla de la misma Catedral, compuso también varias oberturas para orquesta, canciones, piezas para piano, una ópera (*Romeo y Julieta*) y algunas composiciones religiosas, de las cuales queda alguna muestra en la Biblioteca del Seminario Pontificio Mayor de Santiago.³²⁹

Hempel, en otra contradicción de aquellas que pueblan esta historia, era además de organista de la capilla y, luego Maestro de la misma, director de ópera y orquesta, bañándose justamente en esas aguas de profanidad que Valdivieso suponía imposibles para un organista en tantos documentos. En sus conciertos abundaban Haydn, Beethoven, Schubert y los “clásicos” italianos, como Rossini y Donizetti. Un caso particularmente curioso sería el

³²⁹ Toda esta información está extraída de un comentario del crítico Kéfas, alumno suyo, posterior a la muerte de Hempel, en enero de 1892. Centro de Documentación de Artes Escénicas del Teatro Municipal de Santiago.

hecho de que, anualmente desde 1869, dirigiría con la Sociedad Orfeón -por pocos años que fuesen- la Misa de Mercadante para coro, solistas y orquesta con músicos del Teatro Municipal y del Seminario Conciliar, juntos sobre un mismo escenario, y también en un mismo templo (el de San Juan de Dios).³³⁰

Se presentó como único contrincante, el señor Adolfo Desjardins, francés que fuera el primer director del Conservatorio Nacional de Chile, entre 1849 y 1856. En aquel entonces “ya había en Santiago varios músicos capaces de dirigirlo, pero se dió preferencia a don Adolfo Desjardins porque, además de ser un buen músico, vino a Chile recomendado por don Pedro, Emperador del Brasil, en cuya corte había estado enseñando a las hijas de Su Majestad”.³³¹ El período inmediatamente anterior a la elección del sucesor de organista estuvo lleno de conflictos tanto para Hempel como para Desjardins, ya que “el nombramiento del señor Desjardins fué muy criticado por Zapiola, quien había insinuado al Gobierno la idea de llenar el puesto a Concurso. Probablemente estos ataques dieron por resultado la renuncia del primer director del Conservatorio, presentada en noviembre de 1856. [...El siguiente director], Hempel, tampoco armonizó con el sub-director [Zapiola], quien quedó reinando solo, como él quería”.³³²

Así, ambos músicos -retirados del Conservatorio- disputan el puesto de organista con un concurso público. El viernes ocho y sábado nueve de junio de 1860 tocaron, uno cada día respectivamente, Hempel y Desjardins

330 Merino, 2009:21 y 27

331 Sandoval, 1929:48

332 Sandoval, 1929:49

una prueba que consistía en tocar la misa de las funciones de aquel día, eligiendo cada uno el repertorio del otro. Alzedo debía nombrar a dos músicos como jueces de la habilidad, que se sumarían y compararían con la votación del Cabildo. El día 22 de junio entregaron sus resultados los jueces -Luis Remy y John White-, señalando que “D. Tulio Hempel ha manifestado sobre D. Adolfo Desjardin mejor desempeño y mas superioridad”.³³³ El Cabildo, por su parte, votó en ocho contra tres por el talento de Hempel. Se revisó una serie de decretos de diversos años y encomendó al tesorero escribir un reglamento oficial para el puesto de organista, estructurado de la siguiente manera:

1° La renta anual del Primer Organista será de seiscientos pesos fijos fuera de los emolumentos que le correspondan extraordinariamente. 2° El primer organista es obligado a tocar todos los dias i ocasiones que segun el Reglamento de Música que actualmente rije en la Capilla debian todar los músicos de la Orquesta, i si mas en la primera hora de la esposicion del Santisimo Sacramento durante el Octavario del Corpus, y extraordinariamente siempre que lo determinaren el Prelado o el Cabildo. 3° Es tambien obligado a la enseñanza de tocar el órgano a cuatro o a seis discipulos que debera presentarle el Maestro de Capilla [...] 4° El primer organista deberá afinar los órganos de la Iglesia para que siempre esten corrientes. Debe hacer las composturas i refacciones ordinarias de ellos entendiendose por tales composturas ordinarias aquellas con que reparan daños producidos por el uso del instrumento, pero no aquellas que provienen de otras causas i que exigen el concurso de organeros ni otros operarios para dichos trabajos, caso en que debe pagarlos la Iglesia.

Además, el artículo quinto señalaba que, para cualquier fin, se considera al organista como un músico más de la Capilla, estando sujeto a los mismos cambios de reglamento posibles que éstos. Finalmente, el sexto

333 Acuerdos, v.9:143v; 22/06/1860

artículo indica que por lo mismo, debe responder sobre sus faltas frente al señor Chantre y el Maestro de Capilla, dado que las suyas son “de peor consecuencia que de la de cualquier otro individuo de la Capilla”.³³⁴

Los músicos de la orquesta, como ya hemos señalado, se desperdigarán por Chile con nuevas propuestas musicales. Muchos llegarán a la ópera, otros cantarán de diversas maneras al progreso de la patria, por convenciencia o fe, y algunos pocos derivarán a otras orquestas y templos del país. El espacio para las voces -de niños y adultos- se mantendrá, e incluso Lanza volverá a ocupar un puesto allí. En el futuro, será un coro de algún talento, recordando que incluso el gran Pedro Navia estuvo entre los seises de la Catedral. Algunos músicos de la orquesta serán también parte, años más tarde, de sociedades como la Orfeón de Santiago o la Filarmónica de Valparaíso.³³⁵

En 1863 parte Alzedo definitivamente de regreso a su ciudad natal. Originalmente va sólo en un viaje de seis meses a Lima, por “motivos imprescindibles”.³³⁶ El mismo Alzedo deja en su cargo a José Zapiola como reemplazante por aquel periodo, “con el goce de la renta íntegra que está asignada a este oficio”, y entrega personalmente el Archivo de Música en sus cuatro partes como muestra de confianza al Cabildo.³³⁷ La petición completa de Alzedo reza así:

[...] Espongo que debiendo trasladarme a la Capital del Perú [...]

334 Acuerdos, v.9:144 y ss; 26/06/1860

335 Merino, 2009:39

336 Solicitudes Particulares, v.2:223; 30/12/1863

337 Decretos, v.4:334; 09/01/1864

se] me conceda seis meses de licencia contados desde el primer día de Febrero; admitiendo al mismo tiempo por mi personero y substituto durante mi ausencia al profesor Don José Zapiola, cuyos conocimientos profesionales y conocida circunspección, me inspiran la confianza de conservar escrupulosamente el orden establecido en la Capilla. [...] En visto de lo espuesto espero de la bondadosa jenerosidad de V.S. Ilma. Y Rvma. Se sirva concederme la licencia que humildemente dejo espresada.

Cuatro días antes del decreto de autorización del arzobispo, Zapiola escribe en el Mercurio unas palabras de despedida, que nos hacen pensar que quizás Alzedo ya había tomado la decisión de partir definitivamente en aquel momento:

Feliz y fecundo cantor de las glorias peruanas, con una erudición musical sin igual en América, recibe en sus últimos años una prueba de que su patria lo recuerda con gratitud y reconoce su competencia. [...] Sin agraviar a nadie, creemos que Chile pierde en él un artista difícil de reemplazar en ciertos ramos de la música. Nosotros recordamos con entusiasmo, fuera de algunas composiciones de menos consideración, algunas grandes Misas, y sobre todo su gran *Miserere* que el público de esta capital oye siempre como una novedad y que a juicio de personas competentes contiene cinco o seis versos que ningún gran *maestro* desdeñaría de contar como suyos. Por lo demás, el Sr. Alcedo deja en Chile numerosos amigos que le han conquistado su intachable conducta y su trato instructivo y ameno.³³⁸

El treinta de diciembre el arzobispado acepta las vacaciones y el cabildo reitera la aceptación el cinco de enero, “sin inconveniente”. En julio pide un aplazamiento por cuatro meses más, que le es concedido,³³⁹ y finalmente en diciembre monseñor Valdivieso acepta su renuncia: “En atención a las justas causales que alega don José Bernardo Alcedo, se admite la renuncia que hace del empleo de Maestro de Capilla de la Iglesia

338 *El Mercurio de Valparaíso*, 05/01/1864

339 *Decretos*, v.4:403; 31/07/1864

Metropolitana que ha desempeñado con puntual asistencia".³⁴⁰ Por todo esto, me parece improbable que, como señalara Samuel Claro, José Zapiola haya quedado en el puesto de Maestro de Capilla "gracias a la celebridad adquirida en el mundo civil como creador de un himno [...] y a su participación activa en la vida musical chilena".³⁴¹ Más bien cabe pensar que fue Alzedo quien le dió la oportunidad de alcanzar puestos más altos. Así también en esta ocasión, pudo ocupar Zapiola el puesto como reemplazante suficiente tiempo antes de ser aceptado, de manera definitiva, como Maestro.

Zapiola no dejó un legado musical a la escala de Alzedo y, por sus opiniones, sólo podemos pensar que detestaba el órgano como único instrumento en el templo. Más que su sonido, puedo pensar que quizás sus intenciones iban tras el sonido de una orquesta completa, aquel con el que soñaba y que tanto promocionó fuera de los círculos religiosos. Quizás en un principio Zapiola había funcionado bien como músico en la capilla pero, aunque es madera para otro trabajo, es posible pensar que como Maestro de la misma debió vivir una situación similar a Lanza, sin lograr del todo calzar con el perfil requerido por Valdivieso. Quizás fue allí que el órgano comenzó a perder fuerza, pese al virtuosismo de Hempel y los intentos fortuitos de otros maestros de capilla. Sin embargo, a estas alturas pareciera que no puedo sino concordar con Samuel Claro en que aquellos 15 años de maestría de José Bernardo Alzedo, con o sin órgano, fueron grandes para la música chilena.³⁴²

340 Decretos, v.4:448; 16/12/1864

341 Claro, 1979:8

342 Si bien esta es una opinión absolutamente discutible, particularmente debido a la poca información sobre otros periodos en términos de producción musical, la dejo aquí anotada

5.2. El órgano en los últimos 150 años.

La década de 1860 pasó en limpio con algunas pequeñas reparaciones al instrumento, realizadas principalmente por organeros italianos. Los problemas en aquel momento se centraban en fallas pequeñas que no habían sido del todo resueltas, en un dejo que es propio del no mantener al instrumento con constancia, única manera de que funcione bien en el tiempo. De una carta de monseñor Valdivieso al Cabildo, en 1863, entrevemos también que el órgano tenía problemas de los que sólo parecía percatarse el nuevo organista, Hempel.

[...] El organista me ha dicho que hasta ahora solo se sabe que no suenan algunas flautas ignorándose de que proceda porque no se ha penetrado mas adelante en las investigaciones. Según el mismo organista observa, pudiese ser mui sencilla la compostura si la causa del silencio de dichas flautas es alguna cosa lijera como introduccion de tierra caida del techo u otra semejante, i de facto él ya tiene por seguro que respecto a los pedales lo que ha sucedido es que estando unidos a las teclas por varitas mui débiles de madera, se han roto con el tañido fuerte que se le hizo en cierta ocasión por una persona poco conocedora del instrumento, pues desde entonces han callado esos pedales. La esperiencia me confirma en la necesidad que hai de explorar el órgano antes de tratar de su compostura i por personas que no hayan de encargarse de hacerla. [...] La operación de explorar las flautas que no suenan i hasta penetrar en el secreto no es difícil según me he informado, solo necesita prolijidad i cuidado. Podria, pues, emprenderse sin riesgo alguno.³⁴³

Una primera reparación de mayor importancia la realizó Manuel Larraín Portales en 1863, a solicitud del señor arzobispo, y enfrentó

como lo que es, una opinión, que de ser omitida constituiría en negación.
343 Oficios del Prelado, v.7:12; 22/05/1863

principalmente las fallas anteriormente mencionadas.³⁴⁴ Se le conocía ya por reparaciones que había hecho a otros órganos de la capital, entre ellos el antiguo órgano de la Iglesia San Francisco. Años más tarde el mismo organero realizaría la primera reparación o refacción importante al instrumento, con contrato del 8 de enero de 1879. Según éste, Larraín fue el encargado de cubrir el frontis con una cortina de algodón para evitar el polvo (cuya rueda aún se conserva) y de varias reparaciones importantes por la suma de 2000 pesos.³⁴⁵ La cumplió cabalmente a antes del Domingo de Ramos y fue contratado para pequeñas reparaciones en los órganos chicos, a entera satisfacción de los involucrados.³⁴⁶ Sin embargo, como en tantos otros casos, la reparación sería un detalle menor y no alcanzaría a durar muchos años. Respecto a los órganos chicos, se trabajó en 1887 tanto en carpintería sobre sus muebles como en el dorado de los tubos de fachada del órgano chico -jesuita-. En 1886 se hacen gestiones para traer un organero desde Europa, con el presbítero Alejo Infante, que por entonces está en Roma. James Grover -de quien desconozco cómo llegó a Chile- será quien realice el trabajo finalmente, con catastróficas consecuencias.

El 6 de agosto se le pagaron las primeras 100 libras para pagar un pasaje y venir a Chile, donde el 9 de octubre recibió su primer pago para reparar de manera completa el órgano. Grover trabajará junto a un mecánico chileno, Raimundo Olguin, en un proyecto completamente novedoso:

344 Los pequeños arreglos anteriores y modificaciones, por lo que he podido encontrar, no parecen poder clasificarse del todo como "reparaciones" en un sentido mayor del término.

345 Decretos, v.8:105 y ss; 08/01/1879

346 Decretos, v.8:157; 22/08/1879

incorporar dos máquinas hidráulicas para levantar los fuelles, descartando así la contratación de nuevos fuelleros. Además, Grover decidió cambiar algunos de los registros, probablemente por encontrarlos pasados de moda. En el vapor *Araucania* llegaron los tubos nuevos un 10 de octubre de 1887 y el 18 de noviembre las dos máquinas hidráulicas en el *Brittania*, ambos de Liverpool. El Ministro de Hacienda recibió, por petición propia, un oficio del Cabildo explicando este costoso cambio al novedoso sistema potenciado por agua.

Sin embargo, no todo resultó como esperado. Las actas del Cabildo del 15 de diciembre de 1887 ya apuntan a que Grover no ha cumplido con sus trabajos y, no solo eso, abrió sin permiso uno de los cajones llegados de Inglaterra utilizando la mitad de su contenido en otro órgano de la ciudad. Sin embargo, cuando el mayordomo lo cuestionó sobre este hecho sacó un revolver y amenazó de muerte a los señores canónigos, por no haberle pagado aún lo adeudado por sus primeros trabajos. El 18 de diciembre se firmó un contrato común evitando el juicio civil y criminal contra él: 1) Grover debía nombrar un representante legal para finiquitar el asunto del dinero y el trabajo no realizado; 2) Si no se llegara a un arreglo, el Cabildo podía concurrir a tribunales con su causa, por medio del abogado José Francisco Fabres; 3) Grover, antes que cualquiera de estos pasos, debía entregar para siempre la pieza que ocupaba en el patio de la Catedral, entregando un inventario de todo aquello que tuviese en su poder y fuese propiedad de la Catedral, incluyendo todas las llaves. Todo esto llegó a buen término el 29 de mayo de 1888, en que Grover aceptó los cargos y terminó el trabajo.

Aún así, y nuevamente, en diciembre de 1892 un nuevo organero aparece, el hermano Telésforo Goerz de los sagrados corazones de Valparaíso, de origen belga. Se ofrece a arreglar el órgano sin costo y, además, ordenar los tubos “del cajón”, esto es, del órgano de ecos. Finalmente, se le paga por su trabajo mil pesos a la congregación de los sagrados corazones. Goerz trabajará hasta el 28 de diciembre de 1894, cuando se le paga por la afinación completa del instrumento, además de la instalación meses antes de dos pedales que, posiblemente, sean aquellos de “terremoto” o “timbales”, que hacen sonar a la vez notas disonantes en los bajos más profundos del órgano.

Mientras tanto, y en buena parte por la crisis con Argentina, Casanova viajará a Argentina como representante de Chile y la Iglesia. Allí comprará un gran órgano para el Seminario y la Iglesia de los Ángeles Custodios, fabricado por el organero ítalo-argentino Mateo Poggi. En un resumen final de las actividades de Poggi, que se encuentra en los apéndices de esta tesis, queda claro que la intensión del señor arzobispo fue contratarlo para modificar y modernizar el órgano grande, y un trabajo claramente costoso y difícil de realizar. Entre otros aspectos, consideraba realizar nuevos secretos de distribución de aire para que todo el órgano quedara dispuesto desde Do y ya no del tradicional Sol inglés. Afortunadamente, tanto esta como otras iniciativas similares no dieron frutos durante la estadía de Poggi en Chile. Tan importantes fueron estos intentos de renovación que en las actas de la Catedral (30 de octubre de 1896) aparecen mencionadas como “reparaciones

radicales al órgano grande".³⁴⁷

Durante 1899, bordeando el cambio de siglo, se tomó la criticada decisión de transformar por completo la antigua Catedral en un edificio más al gusto de la época. Los radicales cambios, nunca del todo aceptados por los contemporáneos al proyecto, se refleja en la actual iglesia, con sus torres, cúpula, dibujos en el techo, marmolados antes que tallas de piedra, nuevos altares y, definitivamente, un nuevo y mucho más grande coro, que incluye un enorme arco para sostener la nueva fachada y que, lamentablemente, dejó escondido al órgano en las sombras y redujo considerablemente la proyección del sonido.

Esto por esto que ya al comienzo de aquel proyecto el arquitecto Cremonesi planteó la necesidad de moverlo de su lugar actual. En una primera instancia, la idea fue ponerlo en el mismo coro sobre la puerta central, pero tan adelante -y con algunos cambios de fachada- que hubiese quedado sobre el segundo nivel de pilares y delante del arco. Claramente, esta idea fue desechada porque el enorme tamaño que había tenido el nuevo coro, ya que el órgano hubiese quedado sobre las primeras diez líneas de asientos del templo. Aún así, un bosquejo del proyecto original de Cremonesi sobrevivió y se conserva en la Catedral:

³⁴⁷ La información de estos últimos párrafos ha provenido en su totalidad de apuntes tomados por María Angélica Delpiano Del Río, durante una investigación de las actas de la Catedral y fue cedida gentilmente por María Elena Troncoso y Carmen Pizarro.



Para Mariano Casanova este no era un asunto menor, y así lo declaró al Cabildo en un sentido comunicado el 15 de octubre de 1900, cuando el proyecto de refacción de la Catedral ya se encontraba andando y Orestes Carlini había sido contratado para desarmar el órgano y guardarlo durante los trabajos:

Asunto de detenido estudio ha sido para mi la elección del lugar en que deba colocarse el órgano mayor de la iglesia y par el mejor acierto deseo conocer la opinión del V. Deán y Cabildo sobre el particular. - En el plano de restauración del templo se había colocado el órgano sobre la puerta principal de la nave del medio como ordinariamente se acostumbra entre nosotros. Mas, después pareció conveniente ponerlo en el fondo de la misma nave donde está el altar mayor de modo que quedaran juntos los tres órganos. [...] Además, los favorecedores de esta idea miran como pueril el temor de los sonidos atronadores como dicen del órgano, pues comprueba la experiencia que tal temor es ilusorio sintiéndose más ó menos con la misma fuerza en toda la Iglesia. Nunca se ha pensado que el órgano molestara en lo menos á los altos magistrados que se colocaban allí cerca. Para la elaboración del órgano en el pórtico convendría contruir coros en las tres naves y para que el arco de piedra no dañe a los sonidos será necesario levantar un torna-voz de grandes proporciones. Como se deberían colocar los pilares de fierro, desea el arquitecto que se convierta la primera capilla en una especie de vestíbulo, como lo indica en la adjunta propuesta. Además, pudiéndose armar desde luego el órgano se utilizaría cuando el culto se traslade a la parte restaurada de la iglesia y

se lograría al Constructor Carlini para la obra. - El contratista arquitecto desea conocer á la brevedad posible la resolución que se adopte. - Dios que para V.V.S.S. - Mariano, Arzobispo de Santiago.

Finalmente se decidió por la que, quizás, fuera la peor opción de todas: hacer el coro del menor tamaño posible y poner el órgano detrás del arco famoso que ya Casanova, Carlini y Cremonesi podían contemplar cuan destructivo sería para el viejo instrumento. A ese nuevo coro se subieron la totalidad de los órganos de la Catedral y, aunque por un momento Carlini planteó desarmar ambos órganos chicos y transformarlos en uno solo más grande, finalmente se decidió mezclar algunos de los tubos entre ellos y mantenerlos reparados. Aún así, y por un periodo de dos años, por primera y única vez el coro de la Catedral no tuvo órgano, como se puede apreciar en la siguiente fotografía, conservada en el Archivo Nacional.



El destino final del órgano estaría en ese nuevo coro que, aunque mucho más espacioso (capaz de mantener una orquesta como la que ya no había en la Catedral), restringiría su capacidad sonora para siempre. El resto

del siglo XX corrió en reparaciones menores, afinaciones, el rescate de uno que otro tubo y, quizás lo más importante, la electrificación del sistema de fuelles alrededor del año 1960. Como las máquinas hidráulicas ya no funcionaban para entonces era común conseguir seminaristas y niños que pudiesen reutilizar los mecanismo originales para otorgar aire al viejo instrumento, entonces cumpliendo su primera centuria. Hacia 1980 el órgano no emitía ya sonido alguno.

Finalmente, el año 2006 la señora María Elena Troncoso, encargada del Archivo de la Catedral, decide hacer algo por el órgano. Algunos años antes había realizado de él una limpieza superficial, y observado el estado de muchos tubos que, claramente, estaban ahí dispuestos para ser robados, apaleados o alterados de su condición original. Se puso llave a todo y se guardaron los tubos que se encontraban desprendidos en una caja grande de madera junto al órgano. En octubre del año 2006, junto al padre Damián Acuña -Deán por entonces de la Catedral-, deciden convocar a un grupo de voluntarios para hacer tareas de limpieza, reparación e idealmente restauración del órgano, que incluirían entonces a Mauricio Infante, Carlos Purcello y Humberto Ordóñez, encargado de mantención de la Catedral. Durante la primera semana de trabajo se les unió José Manuel Izquierdo -quien escribe-, quien tenía algún conocimiento de organería y, como estudiante, no tenía problema alguno en ser voluntario con el trabajo.

En el camino, infinidad de personas han ayudado a esta tarea. Cabe destacar a Sergio Merino, Christiane Drapela, Hernán González -los tres parte

del grupo actual- y muchos familiares y amigos nuestros. En plena conmemoración bicentenaria -cuando escribo estas líneas-, el órgano suena ya en un 100%, por lo que se puede tocar en todos sus teclados y pedalera, aunque con serios defectos de entonación, falta de tubos y decenas de problemas en los secretos. Estos elementos hacen imposible un concierto en él, y no permite una afinación del mismo de manera correcta. Sin embargo, creemos firmemente que, algún día, el órgano volverá a sonar con la misma energía que monseñor Valdivieso y Benjamin Flight soñaron alguna vez para él y sus músicos.

Someras Conclusiones

Aunque incontables veces se ha dicho lo contrario, Chile es un país violento. El proceso de modernización, de relocalización, reentendimiento de sí mismo es uno que sobrevive entre traumas que aún golpean e impiden la felicidad realizada de buena parte de la gente que vive en este territorio. Es un constante callar, suplantar, importar e impostar; una ejercicio eternamente transitorio, al punto de la parcial inevitabilidad.

La transición de la colonia al siglo XIX fue, justamente, una en que la posibilidad de imponer una condición por sobre otra se realizó con una fuerza que, hasta cierto punto, incluso podría recordar a tiempos de la conquista, aunque en otro carácter y extensión. Es por esto que los inicios de la República en Chile están marcados por tan feroz intento de imponer un ideal sobre otro, en este caso, el de la modernidad noreuropeo, protestante y económicamente centrada en el progreso. Grandes exponentes de esta mentalidad fueron centrales en el desarrollo del siglo, como Andrés Bello o Benjamín Vicuña Mackenna, pero la fuerza total de este pensamiento sólo vendrá tras la revolución del '91 y la total imposición de una "era oligárquica" en Chile.

Claro, se preguntará, ¿Y qué relación guarda el órgano con todo esto? En primer lugar, no creo que esta tesis se haya resuelto solamente en un ensayo sobre un instrumento en particular. Las fuentes lo han enroscado en tantas y tan marcadas ideas que, de alguna manera, van girando en un mismo sentido y a la vez en sentidos opuestos. Entender la instalación de este órgano

y su estética sobre la tradición colonial de una orquesta y un coro -y su repertorio-, es parte de aquello que ya señalé, pero también lo es, por ejemplo, la situación de Henry Lanza.

Sin querer caer en blancos y negros, la experiencia de Lanza podría caer tanto en un martirio como en un fracaso: su lugar republicano -francés- tenía mucho sentido hacia comienzos de 1840, pero ninguno en la medida que Rafael Valentín Valdivieso comenzó a asumir con mayor fuerza el poder de la Iglesia Católica Chilena. Su figura, central en diversos sentidos para la historia de Chile, llevará a esta institución a una crisis profunda, revelada en la cuestión del Sacristán y el Incendio de la Compañía, pero también en la compra de este órgano: como mantener el poder y la influencia sobre la población chilena, separándose del estado laico en un propio gesto de independencia. Henry Lanza tenía que ser alejado, y con fuerza, de la Iglesia por su instinto ciudadano, que ubicaba a la Iglesia como parte de un entramado institucional urbano (de allí su idea de que fueran los ministros quienes eligieran la música de la Catedral). Eso, para un Valdivieso, era simplemente la antítesis de su propio pensamiento.

Por otro lado aparece la figura central de José Bernardo Alzedo, cuya historia queda a un nivel central de este discurso. Proveniente del ideario colonial más férreo, mantuvo a la Capilla como centro de los sueños monárquicos, y también de una estructura que reconocía a la Iglesia como centro de la vida del hombre. Por tanto, para Alzedo, su puesto como Maestro de Capilla era el lugar central en la música nacional, el de mayor influencia, y

de alguna manera lo era. Pero la compra del órgano venía a romper este esquema, chocando un ideal con otro.

En este sentido, puede entenderse que la reforma de Valdivieso tuviera tanto el perfil de la Iglesia Católica cambiante -como plantea Alejandro Vera y Valeska Cabrera-, pero con un cariz distinto, entrelazado a esta dualidad de modernidad e independencia de la Iglesia que marcaría las décadas siguientes. La reforma a la música sacra, en la visión de Valdivieso, bien se podía hacer con la estética de Alzedo y la música de Haydn y Mozart.

En este sentido, quizás más que en cualquier otro, el órgano de la Catedral fue una imposición brusca pero profundamente significativa -algo que ya he analizado en páginas anteriores-, y también para los músicos de la época. No pasó como algo desapercibido, ni siquiera en la población “no-musical”, y se consideró como un hecho de importancia en la vida cultural nacional, a través de periódicos y largos años de un rol preponderante. Con él, aunque se mantuvieron algunos repertorios anteriores, el sonido de la Catedral y de la música católica chilena cambiaron completamente, en busca de adjetivos como sobriedad, pureza, recato y pietismo. Como bien señaló el Semanario Musical en su tiempo, era una estética quizás demasiado protestante como para que, siquiera, los chilenos pudiesen entender este cambio. La mayoría de los templos santiaguinos -por no decir chilenos- mantuvieron la estética anterior por largos años, incorporando misas a la chilena, a la italiana, orquestas, fuegos artificiales y demases. El coro solo, con sobrio acompañamiento de órgano, sólo comenzó a entrar con fuerza muchos

años después, como parte de una reforma musical mayor, y de la cual, creo, hacia 1850 Rafael Valentín Valdivieso tenía sólo chispazos de ideas.

Finalmente, creo que las décadas posteriores inclinaron la balanza a demostrar que las ideas de cambio de 1850 tenían dos aristas: la reforma de la música, ya iniciada a través de toda la Iglesia Católica, como una resistencia al mundo profano y laico decimonónico -y, en parte, al romanticismo individual y panteista- y por otro lado las problemáticas políticas entre Iglesia y Estado heredadas de la colonia, como un caso específico. Si bien las segundas hicieron crisis en 1856 con la Cuestión del Sacristán, sólo con el Incendio de la Compañía se verá efectivamente un cambio en la forma del culto y los ideales expresivos del mismo, demostrando así una doble inclinación de esta reforma. Quizás esto explique, por ejemplo, cual sería la razón por la que monseñor Valdivieso consideraba fundamental para su reforma la figura e ideas de José Bernardo Alzedo.

Esta tesis es, en algún lugar, un intento por descifrar la historia del instrumento, porqué terminó allí y cuál es su real valor para la historia de la música chilena, macro o reducida a algunos pocos músicos decimonónicos. Sin embargo, este mismo acto lo utilicé para develar problemas que me parecieron centrales de diversas maneras como, por ejemplo, la instalación en Chile del esquema operístico como “nueva religiosidad burguesa” para el siglo XIX, algo que aún queda por develar en muchas aristas.

Creo que, finalmente, esta tesis abre más de lo que cierra: a entender que el siglo XIX necesita muchas nuevas lecturas, y que en su conformación

entenderemos muchos de los procesos que, hasta hoy, han regido la música oficial nacional. No se puede entender las reformas posteriores de Santa Cruz, ni el lugar del arte en los Diez ni muchas otras cosas sin profundizar más y una y otra vez en el siglo XIX, donde tantas puertas se abren y tantas otras se cierran con el pasado colonial. Luigi Pirandello señalaba alguna vez que la verdadera objetividad está en sacarse los anteojos y ponerlos en la mesa, para que todos vean en la escritura de uno, con transparencia, el cómo yo mismo he visto lo que escribo. La verdad como principio, no como causa final. Que mis conclusiones, y esta tesis, sean poco más que eso -y con gruesa dificultad-, espero sea disculpado.

Respecto a las Fuentes

Las fuentes primarias utilizadas para este trabajo provienen de tres lugares principales, incluyendo el Archivo del Arzobispado de Santiago de Chile, el Archivo de la Catedral de Santiago de Chile y la Biblioteca Nacional de Chile. Este último depósito ha sido consultado en su sección de periódicos microfilmados, donde se hizo una revisión de los periódicos “El Ferrocarril”, “El Progreso” y “La Revista Católica” entre 1845 y 1860, en fechas relevantes a la historia del órgano y para fechas importantes del año litúrgico, en particular Semana Santa.

Las citas a documentos de los archivos del arzobispado y catedral están referidas de la siguientes manera: título abreviado del volumen, tomo:página o folio; fecha (día/mes/año). Los principales documentos citados son, en el caso del archivo catedralicio, los volúmenes de Correspondencia y Acuerdos del Cabildo (este último referido siempre como *Acuerdos*). En el caso del arzobispado son principalmente Decretos, Oficios del Prelado, Cartas al Señor Arzobispo, Solicitudes Particulares y Oficios del Cabildo.

Algunos de estos, principalmente los volúmenes de decretos y oficios del prelado, fueron revisados como parte de un proyecto junto a Alejandro Vera, a quien le agradezco su guía en el encuentro de los mismos y su utilización. Otros volúmenes no referidos aquí por su especificidad, corresponden todos al arzobispado de Santiago a menos que se indique lo contrario.

Finalmente, parte de la bibliografía referida a continuación fue consultada en la Biblioteca del Seminario Pontificio Mayor y la Biblioteca de la Catedral de Santiago, por lo cual, aún cuando constituyen una fuente bibliográfica, a veces aportaban en un sentido documental primario, en particular los textos sobre Rafael Valentín Valdivieso y la siempre invaluable Filosofía Elemental de la Música de Alzedo, que como pocos textos cumplió una triple labor bibliográfica, documental y teórica.

Bibliografía

- Alruiz, Constanza (2006): "Los instrumentos de tecla en Santiago de Chile durante la colonia". Tesis presentada al Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile para optar al grado académico de Licenciatura en Música mención Musicología. Profesor guía: Alejandro Vera Aguilera.
- Alzedo, José Bernardo (1869): *Filosofía de la Música, o sea, la exégesis de las doctrinas conducentes a su mayor inteligencia*. Imprenta de Lima, Perú.
- Barrientos, Iván (2006): *Luigi Stefano Giarda. Una luz en la historia de la música chilena*. Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.
- Bicknell, Stephen (1999): *The History of the English Organ*. Cambridge University Press.
- Boeringer, James (1990): *Organa Britannica: Organs in Great Britain. 1660 - 1860*. Associated University Press.
- Cabrera, Valeska (2009): "La reforma de la música sacra en la Iglesia Católica Chilena. Contexto histórico-social y práctica musical (1885 – 1940)". Tesis presentada al Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile para optar al grado académico de Magíster en Artes. Profesor guía: Alejandro Vera Aguilera.
- Cabrera, Valeska (2010): "Persistencias de la colonia en la música de la Catedral de Santiago de Chile: las obras de José de Campderrós en el repertorio decimonónico." En *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Volúmen 19, Universidad Complutense de Madrid.
- Canto, Jaime (2007): "Música y sociedad en las tres primeras décadas del siglo XIX en Santiago de Chile". Tesis presentada al Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile para optar al grado académico de Licenciatura en Música mención Musicología. Profesor guía: Alejandro Vera Aguilera.
- Castillo Didier, Miguel (1975): "Panorama organístico de Chile". *Revista Musical Chilena*, XXIX, Nº131, pp.5 – 38.

- Castillo Didier, Miguel (1997): *Órganos de Santiago de Chile*. Autoedición.
- Claro, Samuel (1979): "Música catedralicia en Santiago durante el siglo pasado". *Revista Musical Chilena*, XXXIII, N°148, pp.7 – 57.
- Collier, Simon (2003): *Chile: The making of a Republic, 1830 – 1865. Politics and Ideas*. Cambridge University Press.
- Donoso, Ricardo (1946): *Las ideas políticas en Chile*. Fondo de Cultura Económica.
- Enrich, Francisco (1891): *Historia de la Compañía de Jesús en Chile*. Imprenta de Francisco Rosal, Barcelona.
- Galindo García, Ángel (1992): *La Música en la Iglesia de Ayer y Hoy*. Bibliotheca Salmanticensis Estudios 151.
- Goetze, Martin (1997): *St. Helens Bishopgate. Technical Report, Thomas Griffith Organ, 1743*. The Harley Foundation, PDF cedido por el autor.
- Goetze, Martin (2009): "The Flight Organ of Santiago, Chile". *Organ Building*, v.9.
- Godoy, Enrique Alejandro (2003): *El órgano Barroco Mestizo de los Andes*. Edición en PDF cedida por el autor.
- Guerra, Cristián (2008): "José Zapiola como escritor y los inicios de la crítica musical y de la musicografía en Chile", *Revista Musical Chilena*, LXII, N°209, pp. 28-49.
- Jocelyn Holt, Alfredo (2001): *La independencia de Chile: tradición, modernización y mito*. Editorial Planeta, Santiago.
- Laughlin, Denis (2009): "Un análisis comparativo del arte de los organeros y el sonido de los órganos de tubos en España e Inglaterra desde 1700 hasta 2000". Pdf cedido por el autor.
- Luque Alcaide, Elisa (2004): "Renovación de la espiritualidad en Chile (1816 – 1839)". En *El caminar histórico de la santidad cristiana: de los inicios de la época contemporánea hasta el concilio Vaticano II*. Publicaciones de la Universidad de Navarra. pp.467 – 486.
- Marquez de la Plata, Fernando (1933): *Los muebles en Chile durante los siglos*

XVI, XVII, XVIII. Publicaciones de la Academia Chilena de la Historia.

- Martínez de Aldunate, José Antonio -Barros Arana, Diego- (1854, v.2): *Galería Nacional, o Colección de biografías i retratos de hombres célebres de Chile*. Imprenta Chilena, Santiago de Chile, p.39 a 44.

- McEvoy, Carmen (2004): "De la Mano de Dios: el nacionalismo católico chileno y la guerra del Pacífico, 1879 – 1881". *Historica*, XXVIII, N°2, pp.83 - 136

- Milanca, Mario (2000): "La música en el periódico chileno 'El Ferrocarril' (1855 – 1865)". *Revista Musical Chilena*, v.54, n.193, revisión online.

- Pereira Salas, Eugenio (1957): *Historia de la Música en Chile*.

- Pereira Salas, Eugenio (1841): *Orígenes del Arte Musical en Chile*.

- Roa Urzúa, Luis (1929): *El arte en la época colonial de Chile*. Imprenta Cervantes, Santiago de Chile.

- Rondón, Víctor (1999): "Música y cotidianidad en el Convento de la Recoleta Dominicana de Santiago de Chile en la primera mitad del siglo 19". *RMCh*, Año LIII, N°192. Universidad de Chile.

- Rondón, Víctor (2009): "Jesuitas, Música y Cultura en el Chile Colonial". Tesis para optar al grado de Doctor en Historia por la Pontificia Universidad Católica de Chile.

- Rondón, Víctor y José Manuel Izquierdo (2010): *Alzedeo Sonando: Dos Obras Sinfónico Corales del Siglo XIX en Chile: Miserere y Trisagio Solemne*. CD Interactivo editado con el Fondo de la Música Nacional.

- Sandoval, Luis (1929): "Reseña del Conservatorio Nacional", en *Revista Musical Publicada por el Centro de Alumnos del Conservatorio Nacional de Música*. N°2, Santiago de Chile, pp.47 – 52

- Sandoval, Luis (1911): *Reseña Histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación. 1849 a 1911*. Imprenta Gutenberg, Santiago.

- Sargent, Denis (1984): "Nuevos aportes sobre José Bernardo Alzedeo". *Revista Musical Chilena*, XXXVIII, N°162, pp.5 – 46.

- Serrano, Sol (2008): *¿Qué hacer con Dios en la República?: política y*

secularización en Chile (1845 - 1885). Fondo de Cultura Económica, Santiago de Chile.

- Serrano, Sol (2003): "Espacio público y espacio religioso en Chile republicano". *Teología y Vida*, XLIV, pp.346 – 355.
- Stevenson, Robert (1971): "Homenaje a José Bernardo Alzedo (1788 – 1878)", *Boletín Interamericano de Música*, N°80, p.3-24
- Stevenson, Robert (1961): "Cathedral Organs in the Capitals of Argentina, Brazil and Chile". *The Organ*, N°161, pp.48 – 52.
- Subercaseaux, Ramón (1908): *Memorias de cincuenta años*. Imprenta y Litografía Barcelona, Santiago de Chile.
- Subercaseaux, Ramón (1936): *Memorias de ochenta años, recuerdos personales, críticas, reminiscencias históricas, viajes, anécdotas*. Editorial Nascimento, Santiago de Chile
- Sumner, William Leslie (1973): *The Organ: Its Evolution, Principles of Construction and Use*. MacDonald and Jane's, London.
- Thistlethwaite, Nicholas (1999): *The making of the Victorian organ*. Cambridge University Press.
- Thistlethwaite, Nicholas y Geoffrey Weber (1998): *The Cambridge Companion to the Organ*. Cambridge University Press.
- Valdivieso, Rafael (190?): *Obras científicas i literarias del Ilmo i Rmo. Señor D. Rafael Valentin Valdivieso. Arzobispo de Chile. Recopiladas por Ramón Astorga*. Imprenta Nuestra Señora de Lourdes, 3v.
- Vera, Alejandro (2004): "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, pp.13-28.
- Vera, Alejandro (2004b): "Las agrupaciones instrumentales en las ciudades e instituciones periféricas de la Colonia: el caso de Santiago de Chile" en *Música Colonial Iberoamericana: interpretaciones en torno a la práctica de ejecución y ejecución de la práctica*. Actas del V Encuentro Simposio Internacional de

Musicología. V Festival Internacional de Música Renacentista y Barroca Americana "Misiones de Chiquitos". pp.107-120.

- Vera, Alejandro (2005): "A propósito de la recepción de música y músicos extranjeros en el Chile colonial", en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 10, pp. 7 – 33

- Vera, Alejandro (2006): "Musicología, historia y nacionalismo: escritos tradicionales y nuevas perspectivas sobre la música del Chile colonial". *Acta Musicológica*, LXXVIII II, pp.139 – 158

- Vera, Alejandro (2007): "En torno a un nuevo corpus musical en la Iglesia de San Ignacio: música, religión y sociedad en Santiago (1856-1925)". *Revista Musical Chilena*, n°208, LXI, pp. 5 – 36.

- Vera, Alejandro (2010a): "¿Decadencia o progreso? La música del siglo XVIII y el nacionalismo decimonónico". En *Latin American Music Review*, 31, 1, en prensa.

- Vera, Alejandro (2010b): "La trayectoria musical de la Iglesia en el Chile colonial". Inédito, copia en PDF cedida por el autor. Se encuentra publicado también como "La música en los espacios religiosos", en Marcial Sánchez Gaete (dir.): *Historia de la Iglesia en Chile*, tomo 1, *En los caminos de la conquista espiritual*, Santiago: Editorial Universitaria, 2009, pp. 287-322.

- Vera, Alejandro (2010c): "La proyección de García Fajer en el virreinato del Perú: su *Vigilia de difuntos* conservada en la catedral de Santiago de Chile", en Miguel Ángel Marín (ed.): *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos. pp. 343-360.

- Vergara Antúnez, Rodolfo (1886): *Vida i obras del ilustrisimo i reverendisimo señor doctor don Rafael Valentin Valdivieso, segundo arzobispo de Santiago de Chile*. Imprenta Nacional, 1886 - 1906. Dos volúmenes.

Apéndices

a) Propuesta Original de Flight e Hijo

[Legajo "Compra de un Órgano Grande", Archivo Arzobispal, Secretaría 27/55, f.4]

- Great Organ from GG to F in all stops

Large Open Diapason
Small Open Diapason
Stop Diapason
Principal Metal
Principal Wood
Twelfth
Fifteenth
Sesquialtera
Cornet
Tierce
Trumpet
Clarion

- Choir Organ from GG to F in all stops

Open Diapason
Stop Diapason – Bass
Dulciana
Principale
Flute
Bassoon
Cremona
Clarabella

- Swell Organ from Gamut G to F in all stops

Double Diapason
Open Diapason
Stop Diapason
Principal
Flute
Fifteenth
Cornet
Hautboy

Cornocean

- Pedal Organ from one and half octaves

Double Open Diapason

Open Diapason

Stop Diapason

Principal

Fifteenth

Sesquialtra – 3 Ranks

Coupler Stops

Great Organ to Pedals

Choir Organ to Pedals

Swell Organ to Great Organ

Composition movement of best metal

1^o to bring on the diapasons – great organ

2^o to bring on the principals

3^o to bring on the fifteenth

4^o to bring on the trumpet

5^o to bring on the full organ

The above specification is on a great scale and will be suitable to the dimensions of the Cathedral. It is our intention that the wind chests, other movements and smaller wood pipes shall be made of mahogany and cedar. The bellows to be made on our latest improved principle with mahogany folds and protected from insects by our recently invented protective valves which we apply to instruments intended for warm climate with great success. The whole of the Organ will be made upon the principle of the grand organ just completed by us under the direction of Signor Costa, Conductor of the Philharmonia Society Concerts of the Orchestra of the Royal Italian Opera and of which the celebrated Mr. Novello is the organist.

The case to be of Mahogany in the Grecian or Gothic style as may be most suitable for the building, with gilt diapason pipes in front. Dimensions about 18 feet wide, 23 feet high and 15 feet deep. With respect to the gallery for its reception we recommend that it be supported by iron columns.

The tone of the instrument to be full rich and powerful combined with sweetness, in which will be developed the varied effects which were so much admired in our grand instrument the Apollonicon which we exhibited for near thirty years.

The price of the instrument, with the packaging and the drive to the

docks of London, is 2500 pounds, to be paid throught the work.

B. Flight & Son. Organ Builders
16. King William Street
Charing Crofts
London

b) Registración del Órgano Original, según Tulio Hempel

[Esta descripción, la más detallada que he encontrado posterior a la instalación, se encuentra en un legajo suelto dentro del sexto volumen de correspondencia. Lleva la firma de Hempel en octubre de 1863, poco antes de la partida de Alzedo y cuando ya llevaba tres años como primer organista de la Catedral].

Descripcion del Organo Grande de la Santa Iglesia Metrop: en Santiago de Chile. El organo es de la fábrica celebre de B. Flight & Son – Organ Builders – en Londres.

Se compone de cuatro Organos que son:

- 1) Organo de Ecos: cuyo teclado tiene 4 Octavas principiando por Sol y acabando por Fa. Tiene los siguientes registros: Octava – Flauta – Decima Quinta – Cornet á Piston – Bordon – Lleno – Oboé – Principal – Bis Diapason – Tiene ademas un piso de madera pa. moverlo con el pié pa. el tremolo y la espresión.
- 2) Organo de Coro: cuyo teclado tiene 5 Octavas principiando por Sol y acabando por Fa. Tiene los siguientes registros: Flauta – Bajon – Clarinete – Bajos del Bordón – Bordon – Octava – Viola Grande – Principal – Dulzaina.
- 3) Grande Organo: cuyo teclado tiene 5 Octavas principiando por Sol y

acabando por Fa. Tiene los siguientes registros: Trompeta de Octava de Bajos – Trompeta de octava de tiples – trompeta de Bajos – lleno de bajos – lleno de tiples – trompeta de tiples – duodécima – decima quinta – decimaquinta 2a – Bordon – Octava – Prestante – Gran Principal – Principal 2do – Bajos del Bordon.

4) Organo de Pedales: cuyo teclado tiene 2 octavas, principiando por Sol y acabando por Sol; tiene los siguientes registros: Decima quinta – lleno – Octava – Bordon – Principal – Contrás.

Registros de Combinaciones: Combinacion con Ecos – Combinación con Coro – Combinación Doble – Pedal al Órgano del Coro – Pedal al Órgano Grande.

El órgano tiene además Dos Fuelles: un fuelle mayor para el Organo Grande y los Pedales, un fuelle menor para el Organo de Ecos y el Organo de Coro.

Santiago. De Chile Octubre 14 de 1863

Tulio Eduardo Hempel

Primer Organista de la Sta. Iga. Metropolitana

B. El Organo Grande tiene tambien Cinco Pisos de Metal (que se mueven con los pies) que son para el Pianissimo, Piano, Mezzoforte, Forte y Fortíssimo.

Vale

c) Tabla de Obras de Alzedo con Órgano

La presente tabla indica la existencia de obras de José Bernardo Alzedo compuestas, o arregladas, para órgano y voces, según diversos catálogos y fuentes. Para esto, se indica su nombre, para cuántas voces fue escrita, si existe otra versión, si tiene número de catálogo sobre la portada, si se encuentra en el catálogo de Samuel Claro o el de Eugenio Pereira Salas (Biobibliografía Musical) y, finalmente, cual es su ubicación a la fecha. Aquellas en la Universidad de Chile, son copias del archivo de la Catedral. También se anotan aquellas mencionadas en los dos inventarios revisados, aunque no exista copia.

Nombre Obra	Voces	Versión	Nº	Claro	Pereira	Ubicación
Grandes obras que en su hechura	4	No		194	24	Perdida
Qui Diceris Paraclitus				189	37	Perdida
Volad, volad amores	3 y 4	Orquesta		196	23	Perdida
Cantemus Domino (Cántico de Moisés)	6		4	278	40	Catedral
Posui Adjutorium	4		5	279	30	Catedral
Invicte Martir Unicum	4	id.Benedicta		294	26	Catedral
Victimae Paschalis	4			323	31	Catedral
Gloria Laus	1,3 y 4	Orquesta		353		Catedral, Recoleta
Benedicta et Venerabilis	4 y 6		2	65	28	Catedral
De la Casa de David	4		7			Catedral
Venid Pastorillos	4	Orquesta	18			Catedral
Ave Maris Stella			9		32	Inventario c.1894
Jesu Bone Pastor						Inventario c.1894
Confirma hoc Deus						Inventario c.1894
Dos Te Deums en Inglés						Inventario c.1894
Pange Lingua - <i>en muy mal</i>	3					Inventario 1895

<i>estado-</i>						
Trisagio [Solemne] a Tres Voces	3			224?		Recoleta
Salve Regina	3		6			Recoleta

d) Registración y total de tubos del órgano.

La presente tabla fue realizada por Martin Goetze, con ayuda de quien escribe, durante su visita el año 2007 y luego fue actualizada el verano del 2009 para ser incluida en un artículo sobre el órgano para la revista *The Organ* -ver bibliografía-. En esta publicación se puede encontrar, además, una útil lista de medidas de los diversos tubos que permitirían su reconstrucción, copia o estudio, en cuanto a relación con la organería inglesa y como punto de referencia. No debe olvidarse que este sea, probablemente, el único órgano inglés de este tipo que ha mantenido prácticamente toda su integridad a través del tiempo. Sin embargo, la tabla original desarrollada con Martin tiene para esta tesis algunas últimas enmiendas y correcciones según nuevas perspectivas y trabajos realizados hasta la fecha. Naturalmente, no se incluyen en la lista aquellos tubos que no son originales del órgano Flight, correspondientes a cinco registros por un total de 256 tubos aproximadamente, los cuales deben ser incluidos en el total del órgano original.

Nº	Nombre Inglés	Nombre español	Pie	Tubos totales	T. Perdidos
	Great	Gran Órgano			
1	Open Diapason	Gran Principal	8	59	
2	Open Diapason	Principal 2do	8	59	
3a	Stop Diapason bass	Bajos del Bordon	8	11	
	Stop Diapason				
3b	treble	Bordon	8	48	
4	Principal	Octava	4	59	
5	Principal 2	Prestante	4	59	
6	Harmonic Flute	Flauta	4	no originales	
7	Fifteenth	Dec. Quinta	2	57	2

8	Keraulophon	Octavin	8	no originales	
9a	Sesquialtra	Lleno de Bajos	III	87	
9b	Cornet	Lleno de Tiples	V	84.5	65.5
10					
a	Trumpet bass	Trompeta de Bajos	8	29	
10					
b	Trumpet treble	Trompeta de Tiples	8	25	5
11					
a	Clarion bass	Trompeta 8va Bajos	4	29	
11					
b	Clarion treble	Trompeta 8va Tiples	4	19	11
	Choir	Coro			
12	Open Diapason	Principal	8	59	
13	Dulciana	Angelino	8	47	
14					
a	Stop Diapasón bass	Bajos del Bordon	8	12	
14	Stop Diapasón				
b	treble	Bordon	8	47	
15	Principal	Octava	4	54	5
16					
a	¿?	Viola	8	no originales	
16					
b	¿?	Viola	8	no originales	
17					
a	Bassoon	Bajon	8	17	
17					
b	Cremona	Clarinete	8	26	3
	Swell	Eco			
18	Double Dulciana	Bis-Diapason	16	47	
19	Open Diapasón	Principal	8	47	
20	Stop Diapasón	Bordon	8	47	
21	Principal	Octava	4	47	
22	Dulciana	Celestial	8	47	
23	Fifteenth	Dec. Quinta	2	47	
24	Cornet	Lleno III	III	141	
25	Trumpet	Trompeta	8	47	
26	Oboe	Oboe	8	47	
	Pedal	Pedal			
27	Double Open	Contras	16	20	
28	Bourdon	Bordon	8	19	1
29	Open Diapason	Principal	8	20	
30	Principal	Octava	4	20	
31	Fifteenth	Piccolo	2	20	
32	Sesquialtra	Lleno	III	60	
33	<i>Bombarda</i>	<i>Bombarda</i>	16	no originales	

e) Cuenta Final de la Compra del Órgano

Cuenta del costo y gastos de un Organo embarcado en el Shamroch. Capitan Poyntz con destino para Valpo. Y consignado al Sor. Alejandro Caldcleugh por cuenta y riesgo del Ilustrísimo Sor. El Arzobispo de Santiago de Chile. El original se encuentra en el legajo de la compra del órgano en el Archivo del Arzobispado, una copia hay en la Catedral.

Gastos

Pagado a Flight e hijo el importe del Organo según contrato				£2500
Pagada la protesta de la letra contra Gemmell y Ca.	1	11	1	
Idem. A Simpson y Bold procuradores	2	3		
Pagado a la oficina Imperial por aseguranza y contra fuego el valor de £2500	7	3	9	
Importe del Premio de aseguranza sobre £3000 por el Shamroch, Londres a Valparaíso a 35 p. papel sellado.	55	11		
Gastos en el Dique de Londres recibiendo y embarcando el Organo	10	11	8	
Flete en el Shamroch	100			
Conocimientos 2/6 y Polizas V. en la Aduana	2	4	6	
Portes de Cartas y otros gastos menores	6	8	6	
Pagado a los sres. Flight e hijo para entregar a Mr. Howell el organista.	50			
Pagado a los mismos a cuenta de las £200 para la colocación del Organo	50			
Pagado pasaje de Mr. Howell en el Shamroch	50			
Pagado idem. De Mr. Flight.	40			
[Total Parcial de Gastos]				£375.17.6
[Total]				£2875.17.6
Comisión 5%				£143.15.11
[Total Costo del Organo]				£3019.13.5

Londres, 9 de Octubre de 1849. Firmado por José Reid.

[A este informe se adjunta el saldo de Alexander Caldcleugh de las £3700 libras entregadas por el arzobispado para la compra del órgano. Restando gastos privados el tesorero recibió de vuelta £341.14.1 libras esterlinas al retorno a Chile.]

f) Justificación de José Bernardo Alzedo a la música utilizada durante la fiesta a la Inmaculada Concepción de 1855.

[Discusión instalada en el N°418 de la *Revista Católica*, continuada en *El Mercurio* del 21 de Diciembre de 1855, luego en la *Revista Católica* N°424 del 2 de febrero de 1856, en *El Ferrocarril* N°53 del 22 de febrero de 1856, y finalmente en la *Revista Católica* N°428 del primero de marzo de 1856.]

1) El Mercurio, 21/12/1855

“[...] Estos [motetes], como igualmente todo lo que se ha exhibido en la fiesta el 8 (a escepcion del *Te Deum*) ha sido exclusivamente trabajo del director de la Capilla, en cuyas obras no se encuentra una sola frase sustraída de alguna ópera; y en prueba de esta verdad, reclamo, no el testimonio del redactor del artículo, cuya falta de conocimiento en su juicio, sino el de mis colegas, cuya continua asistencia al teatro lírico los autoriza para estas calificaciones mejor que el que, como yo, asiste mui rara vez.

Lejos estoi de creer que una intencion siniestra y dañosa haya dictaminado mi conducta en la administracion del honroso empleo que con escrupulosidad sirvo; y, a decir verdad, el piadoso redactor como otros muchos, cuando oyen algun canto que saliendo de cierta rutina lisonjea de algun modo el sentido, levantan el grito diciendo ser extracciones de cantos profanos, lo que no es otra cosa que el *estilo contemporáneo*. Estas reclamaciones han sido desde tiempo inmemorial el tema de los que , careciendo de un fundado criterio, juzgan solamente por mera inferencia. ¡Cuál es el tipo normal de estos cantos? ¿A quién le ha revelado el Espíritu Santo serle agradable a las insipideces? Es verdad que siendo la música el idioma de todos los afectados del corazon humano, y aun de todo ser viviente, ella, en su vasta y encantadora elocuencia, sabe, semejante a la oratorio, manifestar y conmover con la afluencia de sus regulados sonidos, tanto el afecto de alegría, como el de tristeza, el de ira y el devoto, etc. Mas en este último, encaminándose por las mismas vias demarcadas por la Santa Iglesia; que en toda su liturgia aplica diversas melodías en Salmos, Antífonas y Prefacios segun la clase de la solemnidad: igualmente la música, (y permitiéndome hablar con mas propiedad), el director de la Capilla en su distributiva economía, adquirida con una educación profesional formada desde los nueve años de su edad a la sobra del Templo: instruido lo suficientemente en todo lo concerniente al empleo que obtiene, y que antes de su ingreso a la Capilla deploró y reclamó por el mismo órgano que hoi se le increpa [Revista Católica 22 agosto de 1846], el remedio de incursiones verdaderamente abusivas, ¿podrá ser inconsecuente a su educación, a su intelijencia y simpatías? De ningun modo.

Antes de mi ingreso a la capilla se ha cantado en una fiesta del 18 de setiembre, la mayor y mas notable parte del *Gloria in excelsis*, no una imitacion

sino los mismos trozos del *Guillermo Tell*, y nadie impugnó este abuso: por el contrario, le prodigaron aplausos; porque no sabemos cual sea la misteriosa causa de haber hombres tan felices, cuyos vicios se les tengan por virtudes, y otros tan desgraciados cuyas virtudes se les tengan por vicios. Entiéndalo el que pueda. [...]

No se diga pues, que un espíritu de reprension o de vanidad altanera ha dirigido mi pluma en la formacion de estas líneas, No; y hablando en el lleno de la verdad y con la franqueza que me es característica, el crédito de la capilla consignada a mi cuidado, es el único y exclusivo objeto que me ha estimulado y me estimulará, siempre que inmerecidamente se le de ataque. Porque, parar desapercibido un denunció tal, pintado con los colores de una indudable verdad, y grabado en las columnas de un periódico de alto concepto, seria la tácita confirmacion de un errado juicio, que volando mas allá de los confines del Estado, se creeria que en la Iglesia Metropolitana de Santiado de Chiel (cuya decorosa circunspeccion es historialmente conocida,) se invierte el órden de los cantos sagrados, con desdoro del culto divino; y por consiguiente, degradada la intelijencia profesional y conducta administrativa de,

José B. Alcedo

2) El Ferrocarril, 22/02/1856

[Mi respuesta a] las asiduas investigaciones de varios señores *seminaristas*, procurando noticiarse de diferentes profesores, *si habria tenido algo de teatral lo cantado en la funcion de la Purísima Concepcion*. Pero como las contestaciones fuesen por la negativa, no faltó uno de aquellos caballeros que deseando saber la verdad de persona mas fidedigna, se fué a la librería del señor Morel preguntando por el señor Zapiola, i agregando que queria le dijese *si hubo alguna cosa de ópera en la festividad indicada*. [...] Dos son los puntos cuestionados, que han escandalizado a mi escrupuloso contendor:

1° La version de Motetes en idioma nacional.

2° La caprichosa i desatinada porfia de haber sido teatral lo cantado en la espresada funcion.

Respecto a lo primero, respetables son sin duda alguna las prescripciones Pontificias, i los decretos de la S.C. de Ritos en que se prohíben los cantos sagrados en idioma vulgar; pero tambien es verdad, que en muchos puntos de rúblicas i ceremonias, hai sus escepcionalidades, en que sin despreciar lo prescrito, tiene cada Iglesia sus usos y costumbres particulares; i asi se encuentra en muchos casos, que en seguida de un mandato se leen estas palabras: *more solito*; es decir, *segun el uso acostumbrado*. Por esto es que la Iglesia española, que (dígase lo que se quiera), ha sido la mas observante en materias litúrgicas, ha usado indiferentemente los *Graduales* contenidos en el

Misal, o Motetes i Villancicos en idioma vulgar, principalmente en la festividad de la Purisima Concepcion i en la noche de Navidad. De esta Iglesia nuestra normal i primitiva Metrópoli, se nos han transmitido ritos, usos i costumbres; por cuya razon el archivo musical de nuestra Arquidiócesis consta de tiempo atras, como yo lo he recibido, que a escepcion de lo relativo a Semana Santa, Difuntos, Salmos vesperarios; *Te Deum, Sacris Solemniis, Tota Pulchra*, i algunos humnos, todo el servicio de funciones para el Santísimo Sacramento i las festividades particulares es en idioma vulgar. Siendo lo mas admirable, que mi devoto articulista se haya escandalizado de oír un solo Motete en español en los Maitines, i no haya dicho una sola palabra oyendo diariamente en todas las demas Iglesias los cantos en este idioma; i aun mas admirable que mostrándose escrupuloso observador de tales prescripciones i austero represor de sus infracciones, no se hayan movido sus labios en reprension ni consejo a la hermandad que se dice *de Jesus*, cuando han cantado los Maitines del *oficio Parvo* en lengua vulgar en la Iglesia de la Compañía, contra las prohibiciones que él mismo cita. I últimamente ¿por qué no ha levantado la voz amonestando a los cantores del Seminario, donde cantan canciones en idioma vulgar, de aquella coleccion titulada *El mes de Maria*; i donde posponiendo el aprendizaje del canto-llano preceptuado por el Tridentino, si alguna vez son obligados a cantarlo, invierten el órden haciendo 3as i 6as como se oyó en el himno *Vexilla Regis*, contra cuyas versiones han declamado los Santos Padres? Pues señor mio, sensible es verlo a U. en el número de los insertos en aquel adajo:

Lo que hacen otros es malo,
Mas lo que hacemos mui bueno,
Nadie se ve la viga en su ojo,
Si, la paja en ojo ajeno...

Vamos a otra cosa.

El segundo objeto de ofension a los piadosos oídos de mi erudito i religioso crítico, es lo que no ha probado ni probará jamás; cuya repeticion sin pruebas importa a un vínculo vicioso: *es profana porque es teatral i es teatral porque es profana*. A este propósito, señor mio, por si otra vez se le ofrece una cuestion semejante i no sea U. equivocado en su juicio, le daré la regla calificadora de un canto impropio del templo. Una música se dice profana i aun infanda, cuando sea:

- 1.º Un trozo estraido de alguna ópera o pieza teatral, aunque esté honestado con palabras sagradas; i si no es de canto que manifieste el período de alguna escena.
- 2.º Que sea saltante, o indicativa de danza.
- 3.º Que sea jocosa, en cuyo caso es ridícula.
- 4.º Cuando en el lenguaje de su melódica combinacion tenga tendencias

lúbricas.

Dígame ahora el escrupuloso reformista, si tenían algunas de las predichas cualidades las piezas exhibidas en la función a que me refiero. La música es la ciencia de conmover los afectos; mas su influencia será nula, si la composición no es significativa de las palabras, i adecuada a la solemnidad. Así lo enseña el P.S. Agustín; i siguiendo esta doctrina el sapientísimo Atanasio Kircher, esponiendo las condiciones de una música *ad hoc*: la primera (dice), es, que el tema o fundamento de la composición sea propio a conmover el afecto; i la última, que el perito maestro de capilla sepa aplicarla en lugar i tiempo oportuno. Sin embargo a esta adecuación, a esta aplicación de lo conveniente en que consiste el mejor resultado en todas las cosas, le llaman *moda*, i pretenden aparentar ser opuesto a ella los que exclusivamente no siguen otros modelos que los usos de aquel país que tiene la moda por carácter i la variación por sistema. En aquella festividad se trataba de una función demostrativa de alegría i regocijo; i si se hubiese vertido una música circunspecta i nada análoga con tal solemnidad, como parecen demandarla los espíritus tétricos i faltos del verdadero criterio, habríamos transformado en luto cubriendo de oscuro velo la magnificencia de tan glorioso día. ¿Qué cosa, pues, ha podido escandalizar al religioso esposito, i a las jentes que él llama inteligentes i piadosas? ¿Es acaso lo que muchos han interpretado ser la concurrencia de la grande orquesta, i haber cantado dos líricos? Mucho sentiría que personas de erudición consonasen en el tema vulgar de que *la música es impropia del templo*; i si porque el teatro se la ha apropiado consultando sus conveniencias, se dice ser una propiedad de él, esclúyase también la gran iluminación, las magníficas i brillantes vestiduras i juntamente los órganos, puesto que el teatro usa igualmente estos elementos; i hé aquí que con santo celo i piadosa reforma, habremos desnudado al templo de Dios de cuanto le es propio i forma su engrandecimiento; nivelándolo con los de los anabaptistas i presbiterianos, i aun con las sinagogas [...].

Finalmente, creo que como amante de la justicia i la verdad, no os será enfadoso lo espuesto en las presentes líneas; que solo tienen por objeto la defensa del inmarcesible honor de la Iglesia de cuyo servicio me honro, del puesto que cuidadoso ocupo, i aun de U. mismo; pues siendo un chileno el que habla difamante detracción de su Iglesia, no hace otra cosa que arrojar una piedra a lo alto para que le caiga encima. Advirtiéndole, que no redargüirá mas sobre estas materias ya bastante dilucidadas, en las que ha llenado su justo deber,

José B. Alzedo.

g) Recomendaciones del órgano por gente de Londres.

[Halladas como legajo suelto al final del sexto volumen de correspondencia.
Con fecha del 02/10/1849]

Nº1 - 9. Calle de Baker, Julio 12 de 1849

"Señores= Recibi mucho placer al oír tocar el gran órgano de Ud. destinado para Chile, en dos ocasiones. El tono es soberbio, de mucho poder, sin ser bullicioso, realmente armonioso, siendo lejitimo el poder; los diapasones son mui lindos i la amalgamacion general de los registros mui bien manejada, en conclusion, considero este instrumento como una noble muestra de la mejora i adelanto en la construccion de organos en este pais"

Cipriani Potter = presidente de la Real Academia de música de Londres.

Nº2 - Calle de Abuigdon, Casa de los Pares, Julio 12 de 1849

"Muy querido señor=tengo grande placer en certificar que habiendo dado dos conciertos en el grande órgano construido por Ud. para Chile, lo considero uno de los instrumentos más poderosos i mas estupendos que jamas se hayan construido; la calidad de tono, i hermosa combinacion de los registros, agregado a todos los adelantos modernos, donde se ha desplegado tanto talento i sano juicio, llamará la admiracion siempre que se oiga."

Samuel Juan Noble

Nº3 - 38, Calle de Norfolk

Señores B.Flight e hijo= Tengo mucho placer en dar mi opinion acerca del gran organo de Uds. que se acaba de enviar a Sud América. La calidad de los diapasones i de los efectos de corneta, trombon i trompa, desearia particularizar como los mas hermosos de cuantos he oido, mientras que los efectos (generales) i volumen de sonido del órgano son perfectos i maravillosos. Me alegrara mucho que tantos profesores musicos que presenciaron los dos conciertos que di en el instrumento son de la misma opinion."

William Bexfield, doctor en Música

Nº4 - Lewisham Julio 9 de 1849

"Tengo grande placer en dar mi testimonio a las grandes cualidades mecánicas desplegadas por los señores B.Flight e hijo de Londres, en la construccion del grande organo para la Catedral de Santiago, teniendo conviccion intima de

que en cuanto a delicadeza de tacto i cualidad de tono, nunca se le ha sobrepasado i raras veces igualado".

Carlos Gardner, organista de la Iglesia de Sydenham, Condado de Kent.

Nº5 -15 Calle de Nottingham, Julio 11 de 1849

"Queridos señores. Suplico a Uds. me permitan asegurarles que admiro muchísimo el gran órgano que han construido para Santiago por que es hermoso en cuanto a la cualidad del tono del registro solo, como tambien por la combinacion del todo. No podria indicar ninguna mejora que fuese posible hacer en el instrumento. Mi hijo, organista de la Iglesia de Santa María Athell me suplica diga que coincide completamente en mi opinión."

J.F. Burrowes Organista de la Iglesia de San Jaime, Westminster

Nº6 - 6 Calle de Euston, plaza de Euston, Julio 6 de 1849

"señores, habiendo Ud. tenido la bondad de darme una oportunidad de provar el grande órgano que han construido para una Iglesia de Chile, no puedo permitir que deje este pais sin expresar con mis agradecimientos, el placer que entonces recibí. El tono i los efectos generales del instrumento son a la vez puros i hermosos, Me parece admirablemente manejados el mecanismo i arreglo de los registros. El caso del órgano lleno mui igual i de mucho poder. El registro solo es de exquisita calidad. La verdad no se como mejor concluir mi admiracion que decir que este órgano es de primer orden i hace honor a la fabrica de los señores B. Flight e hijo."

Thomas Henry Scoon, organista de la Iglesia de San Esteban Camden Town

Nº7 – [Sin dirección]

Tengo mucho placer en dar mi testimonio de mi admiracion del órgano construido por los SS. B. Flight e hijo para la Catedral de Chile, expresando mi conviccion, de lo solido de la obra i la excelencia del tono, habiendolo tocado varias veces con mucho placer.

Federico A.G. Auseley; Colegio de San Bernabé. Julio 9 de 1849.

Certifico que las copias anteriores [...] son traducciones fieles de otras tantas cartas en Ingles certificadas por José Reid. Santiago, Octubre 2 de 1849. José Mateo Moires de Londres.

h) Respuesta de Lanza a su decreto de despido.

[Al señor Arzobispo Rafael Valentín Valdivieso. 23/10/1846. Legajo "Querrela del Cabildo Eclesiástico contra D. Enrique Lanza", Archivo del Arzobispado de Santiago, 27/18]

Ilmo Señor Arzbo. Electo

Don Enrique Lanza como mas halla lugar en derecho ante VSI parezco y digo: que se me ha hecho saber un decreto del Arzobispado, por el que se me destituye de mi empleo de Maestro de Capilla, que se me confirió en propiedad por el Ilmo finado Sor Arzobispo Dn Manuel Vicuña, como cosnta de los libros de la Mayordommía de que se tmó razón.

Los hechos en que se apolla el espresado decreto no han existido, e ignoro la causa porque se me hallan imputado. Si VSI se hubiese dignado comunicarme un traslado de los informes y reclamaciones del Venerable Dean y Cabildo, que es lo único que se ha tenido presente para mi detención, estoy seguro que me habria vindicado satisfactoriamente, porque tengo en mi apollo la justicia y la conciencia de no haber faltado a mis obligaciones.

A mi se me ha juzgado sin ser oido, y por este motivo se me ha impuesto una pena que no habria tenido lugar en el caso contrario. Se me ha privado de un empleo que era propiedad mia, segun las leyes que nos rijen, y todo se ha hecho mediante un juicio en que no he sido parte, y el que se ha agitado ultimamente a consecuencia del justo reclamo que hise de la providencia en que se me prohibia pagar por mi misma los musicos y cantores que contrate para la funcion religiosa del aniversario del dies y ocho de septiembre, porque me pasada las circunstancias de no haber dado motivo para que se pusiese en duda mi honrades, y en cuando siempre se habien hecho estos pagos por el Maestro de Capilla, como se sirvió indicarlo el Chantre en el precio con que se elevó mi reclamo a VSI se recuerde que ademas de imponerseme la pena de perder mi destino, se me impone una pena moral infinitamente mayor, que puede aun causar mi ruina y la de mi numerosa familia y no es posible Ilmo señor que se conmine con ella a persona alguna sin que se le oiga presisamente, para pueda defenderse de la acusacion que se le hace.

Por lo dispuesto en el art 4| cap 1° del reglamento de musica, puede VSI destituir al Maestro de Capilla pero ese articulo no pareciese que pueda hacerse esta destitucion sin presionar disposicion de causa sin que se oiga al empleado, y en ese caso debemos estar a lo dispuesto por las leyes generales, segun las que es nula la sentencia que se pronuncia contra cualquiera si no se le ha citado ni oido. Sobre esto no hay la minima duda, y aun cuando la hubiese, debia de interpretarse a mi parecer por aquiel accioma legal tan conocido de que las semejantes casos se debe ampliar lo favorable y restringir lo adverso. Por Tanto,

AVSI. Suplico si podria revocar por contrario imperio el mencionado decreto de destitucion, reponer el espediente al estado que tenia antes que se dictase, y oirme en la presente causa, protestando de lo contrario usar del supremo auxilio contra la fuerza que se hace en el modo de conocer y proceder. Es justicia.

Henry Lanza.

i) Justificación de la compra del Órgano

[Al Ministro de Justicia, Culto e Instrucción. Por monseñor Rafael Valentín Valdivieso. Oficios del Prelado, N°3; p.12, Octubre 16 de 1846]

Uno de los elementos que constituyen la solemnidad del culto catolico es la música sagrada, y para que produzca el efecto que la Santa Iglesia se propone ella debe corresponder a la magestad del objeto, y a la magnificencia del templo en que se celebran las santas ceremonias. Tiempo ha que se trabaja por mejorar la Capilla de Música de la Iglesia Metropolitana sin que se haya conseguido hasta ahora otra cosa que ventajas parciales y muy precarias. Ni el arbitrio de buscar artistas en el extranjero ni el de aumentar el presupuesto en este ramo de los gastos del culto han bastado para conseguir una reforma radical. Toda orquesta por limitada que sea necesita de un personal crecido, y aunque los empleados del coro alto y bajo reciban cerca de cinco mil ochocientos pesos anuales, el sueldo de cada uno es siempre muy mezquino e insuficiente para ligar al servicio de la Iglesia a los músicos algo distinguidos en su profesion. Por esto es preciso que la capilla no se componga de músicos y cantores aventajados, que se tolere el desdén de los que saben algo, y se sufran las alternativas de entradas y salidas en el servicio según que hai o no otras empresas musicales que estimulen su interez. Semejante estado de cosas tan precario no solo mina la subordinación y diciplina de los empleados sino que mantiene a la Iglesia mas abajo del nivel en que estan colocados los establecimientos musicales de la poblacion. En cada fiesta solemne que se celebra es preciso buscar músicos o cantores estraños quienes prevalidos de la ocasión hacen pagar bien caros sus servicios y para que se calcule la importancia de este gasto baste decir que en la misa del proximo aniversario de la independenciamportó cerca de trescientos cincuenta pesos el aumento de operarios pertenecientes a la capilla.

Este mal cada dia crece y para cortarlo de raiz ha parecido que convendria sustituir a la orquesta uno de aquellos órganos de exquisita construccion que son preferidos en otras Iglesias a la convinada reunion de instrumentos musicales. Este arbitrio a mas de ofrecer una música mas analoga al objeto a que se destina pues el organo es instrumento peculiar de los templos proporciona servicio independiente y mas economico. Reducidos entonces los empleados de la capilla a un corto número podrian aumentarse las rentas hasta proporcionar con ellas el bastante aliciente para que el temor de perderlas obligase a servir con exactitud, y hasta habria fondos sobrantes con que si se queria variar a una que ora ocasión pudieran celebrarse las solemnidades con orquesta.

Para realizar este proyecto por de pronto se necesitaban fondos con que comprar el órgano; mas según los informes que hemos tomado de personas inteligentes la Iglesia podria reunir las voces a solo las del coro bajo, y alguno otra mas que les ayude, y no dejar mas músicos que los dos

organistas suprimiendo todos los otros empleados, y con estos pocos auxiliares hacer el servicio ordinario del templo contratando músicos y cantores de fuera para las principales festividades, como lo hacen en todas las Iglesias de esta ciudad. A las economías que producía esta reducción de empleados podían agregarse los tres mil pesos que la tesorería ha retenido en sus arcas de los nueve mil pesos pertenecientes a la causa escusada por la ley corresponde a la Iglesia; retención que se ha hecho por haberse redactado la partida del presupuesto de este año de manera que se daba a entender el que dicha suma solo se entregara a la Iglesia cuando la necesitase. También podría dictarse igual cantidad de los fondos del año venidero, y juzgamos que sin otros sacrificios en menos tal vez de tres años pudieramos oír en el primer templo de la nación una música digna de la pompa con que en el deben celebrarse los divinos ministerios.

La carencia de buena música en las fiestas ordinarias y no de primera solemnidad que se iba a sufrir no sería un gran mal atendida su corta duración y la esperanza de las importantes mejoras que proporcionaba, y caso de serlo, lo sería necesario en el estado actual de la Capilla. Según los informes que nos han sido dados por el Venerable Dean y Cabildo con motivo de haberse trasladado a Valparaíso la compañía de operistas han salido de la capilla casi todos los músicos de mediana importancia. Las voces traídas de Europa dejaron el servicio desde que cumplieron sus contratos, y otro cantor digno de aprecio se prepara para dejar el país, y que resta para el coro alto es un profesor reciente que acaba de obtener una plaza. Hasta el maestro de Capilla no pertenece a la Iglesia de manera que puede decirse que de hecho la supresión está efectuada sin que se presenten entre los sujetos que pudieran aceptar los empleos personas capaces de llenar las vacantes a satisfacción de la Iglesia, y del público.

Resta solo que el Supremo Gobierno penetrado de los sólidos fundamentos en que apoyamos este proyecto le preste su aprobación en la parte que le toca y espida las providencias necesarias para que se entreguen a la Iglesia los fondos suyos que están retenidos de que se ha hecho mérito, a fin de que sin pérdida de tiempo se practiquen las diligencias oportunas para realizar el pedido del órgano de la calidad que se desea.

j) Tabla comparativa de sueldos de la Capilla anuales en 1846 y en 1850.

[Redactada por Rafael Valentín Valdivieso para el Ministro de Justicia, Culto e Instrucción. Oficios, v.3, p.165; 17 de Mayo de 1850]

Para mejor instrucción del Supremo Gobierno acompaño dos estados de la capilla de música hasta aquí y el otro del que rije para en adelante. De la comparacion entre ambos resulta una diferencia de seiscientos veinte pesos [considerando fuellersos, ver tabla] que es por ahora lo único que ha podido destinarse para el reembolso de los gastos emprendidos. Me asiste sin embargo la confianza de que el Supremo Gobierno penetrado de la necesidad que la Iglesia tiene de hacer frente a las obras arriba mencionadas y de lo mezquina que es la economía que apurando los arbitrios apenas se ha podido hacer, proveerá de un recurso extraordinario al menos durante algunos años para que puedan continuar los trabajos y al mismo tiempo destinarse el sobrante de los seiscientos veinte pesos que ahora se ha sacado a la capilla de música. Para este caso me reservo proponer los aumentos de empleados y sueldos que es necesario hacer.

Asignacion de que ha gozado la capilla de la Santa Iglesia Metropolitana.		Asignaciones que se han hecho a consecuencia de la supreción de la orquesta.	
Maestro de Capilla	800	Maestro de Capilla	800
Maestro de Capilla como tenor	300	Primer Organista	800
Voz de tenor	450	Segundo Organista	400
Voz de bajo	450	Primer Tenor	450
Voz de alto	200	Primer Bajo	450
Organista	400	Segundo Tenor Principal	300
Dos primeros violines a 240 c/u	480	Primer Tenor Subalterno	300
Dos segundos violines a 192 c/u	384	Segundo Bajo	250
Viola	200	Segundo Tenor Subalterno	200
Primer Violoncelo	184	Primer Subchantre	400
Segundo Violoncelo	144	Segundo Subchantre	240
Contrabajo	180	Seis seises a 72 cada uno	432
Primer Clarinete	240	Para gratificar a los que canten de primer o segundo alto o sea	
Segundo Clarinete	140		

Flauta	144	canto y alto cuando las piezas necesiten de estas voces y no se puedan suplir con los otros empleados	100
Seis seises a 72 cada uno	432		
Primer sochantre	400	Al Fuellero por servicio diario	<i>0,48</i>
Segundo sochantre	240	A los que deben aumentarse cuando el órgano obra con todas sus voces	<i>0,72</i>
Fuellerero	80		
[Total para el año 1846]	5848	[Total para el año 1850]	5022

k) Contrato entre la Catedral y don Manuel Larrain Portales.³⁴⁸

[Firmado el 8 de enero de 1879. Decretos, vol.8; folios 105v y 106]

Los abajo firmados de la una parte don Manuel Larrain Portales i de la otra Don Miguel Salcedo Mayordomo Ecónomo de la Iglesia Metropolitana han convenido en el siguiente contrato. = Primero. El señor Don Manuel Larrain Portales se obliga a limpiar componer i afinar el organo mayor de la Iglesia Catedral i hacer en él todas las reparaciones que sean necesarias a fin de que quede completamente bueno i a entera satisfaccion de la persona encargada por el Ilmo. Señor Vicario Capitular, para recibirlo. Segundo. Es obligado el Señor Larrain a dejar cubierto el organo con telas de algodón para preservarlo del polvo de tal suerte que puedan estas correrse cuando se toca el organo. = Tercero. Don Manuel Larrain se obliga a entregar el organo arreglado i afinado para hacer uso de él para el Domingo de Ramos del presente año pudiendo sin embargo entregarlo antes i el Señor Salcedo se obliga a hacerlo recibir tan luego como reciba aviso de estar concluido. = Cuarto. Don Manuel Larrain es obligado a mantener durante un año el organo en el mismo estado en que lo entregue tanto en el mecanismo como en la afinación. = Quinto. El señor Salcedo dará al Señor Larrain en compensacion del trabajo mencionado la suma de mil doscientos pesos en tres partidas; quinientos pesos al tiempo de principiar el trabajo, quinientos pesos al tiempo de recibir el organo, i doscientos pesos concluido el año del presente contrato. = Sexto. Don Manuel Larrain se obliga a componer limpiar i afinar el organo menor que esta al costado del altar mayor dejandole completamente corriente i a satisfaccion de la persona encargada por el Ilmo. Señor vicario Capitular para recibirlo por la suma de doscientos cincuenta pesos pagaderos al tiempo de ser recibido el organo reservando de dicha cantidad cincuenta pesos que se entregarán concluido el año del presente contrato cuyo trabajo comensará tan luego como sea concluido el del organo mayor a que se ha hecho referencia. = Al cumplimiento de lo pactado se obligan solamente los contratantes firmando dos de un tenor en Santiago a ocho dias del mes de Enero de mil ochocientos setenta i nueve. = [...]

En lo expuesto por el V.Dean i Cabildo eclesiástico, se aprueba la precedente contrata celebrada entre el Mayordomo Economo en representacion de la Iglesia Metropolitana i D. Manuel Larrain Portales para la compostura del organo mayor de la Iglesia i el menor que esta colocado en el coro contiguo a la sacristia con prevencion de que los cincuenta pesos a que alude el contrato sobre el organo menor se daran a Don Manuel Larrain trascurrido que sea un año desde el dia en que haga la entrega de dicho organo. Tomese razon i pongase copia legalizada de este decreto en el ejemplar del contrato que ha de firmar el Economo i que ha de guardarse en poder de Don Manuel Larrain.

348 Gentileza de Alejandro Vera.

l) Informe de Mariano Casanova sobre el proceder de Mateo Poggi en la reparación del órgano grande de la Catedral.

[Oficios del Prelado N°16; p.295, N°857. 6 de Octubre de 1896. Al venerable Deán y Cabildo Eclesiástico]

Accediendo a los deseos de VVSS., he atendido cuanto me ha sido posible a la reparación de los órganos de nuestra Catedral, hecha por el acreditado fabricante D. Alberto M. Poggi; i tanto para el convencimiento de la Venerable Corporacion como para que sirva mas tarde, si fuese necesario, voi a consignar la manera como se ha procedido i el satisfactorio resultado que se ha obtenido.

Varias reparaciones ha experimentado el órgano principal i en ellas se ha gastado ya, según entiendo, mas de lo que costó. Sin embargo, estaba en el presente en tan mal estado que el Hermano Telésforo Goerz, de los SS.CC., que lo compuso en el año último, hizo expreso viaje de Valpo. Para convencerme que toda compostura era inútil i que sería mas acertado i mas barato pensar en adquirir un órgano nuevo. No obstante hubo de cambiar de opinion despues de algunas entrevistas con el Sr. Poggi.

Casi al mismo tiempo llegó al país el Dr.D.Juan Harthan llamado por el Gobierno para dirigir el Conservatorio Nacional de Música, el que venía precedido de la fama de eximio organista. Con la mejor voluntad se prestó a examinar el gran órgano i despues de detenido estudio declaró que se hallaba en pésimo estado i que necesitaba de una jeneral reparacion, a su juicio costosa. Indicó la conveniencia de darle las comodidades modernas, aumentar los fuelles, poner motor hidráulico, volver hacia adelante el asiento del organista i cambiar la pedalera, de modo que empezara en do en vez de sol.

Mientras tanto Poggi continuaba sus estudios, i sus observaciones correspondian exactamente a la triste via crucis porque ha pasado el órgano. Faltaban tubos i registros enteros; manos profanas habian dañado el mecanismo; parecía que alguien había estado estudiando en él; algunas piezas aparecian colocadas en los órganos chicos; los fuelles estaban todos rotos i se perdía mucho aire, a mas de no ser bastantes; parte de la madera aparecía apollillada; i en fin, la tierra que cada Sábado sube de las naves al barrer tenía obstruidos no pocos tubos. Durante cuatro meses prosiguió sin descanso el trabajo, ayudado ordinariamente por un ausiliar que trajo de Buenos Aires, dos Carpinteros i un sirviente. Con paciencia i maestría ejecutó cuando habia ofrecido en el proyecto, consiguiendo el lisonjero éxito que el Venerable Cabildo ha podido apreciar en el estreno i que corroboran los informes de los SS. Elias i Harthan, que acompaño.

Se colocó el motor hidráulico que hace funcionar solos los fuelles, evitando el costo de tres (fuelleros)(entonadores) [los paréntesis parecen posteriores y sobre fuelleros hay un 2] que se necesitarían de menos i dando aire mas regular i exacto. = Para conseguir el agua en presion igual i bastante convenía que no colocara el medidor en la entrada i para conseguirlo dirigí

una solicitud a la I.Municipalidad en este sentido. La Comision Municipal de agua potable se apresuró a darnos el agua gratis i sin medidor, i colocó por su cuenta la cañería necesaria hasta la puerta del templo.

Consultando la economía, no me pareció conveniente efectuar los dos cambios propuestos por el Dr. Harthan, esto es, volver hacia el altar el asiento del organista i empezar la pedalera por Do. Esto era sin duda cómodo, pero de mucho costo i no cambiaba el fecho en lo principal del instrumento.

Los dos órganos menores han sido tambien revisados i afinados; i, según la opinion de Poggi, el mas pequeño que esta colocado al lado de la calle, es ya mui viejo i de poca duracion.

Se ha pagado por todas estas composturas, lo siguientes:

- Por el órgano grande ----- \$3.600
- Por el motor hidráulico ----- \$1.200
- Por el órgano del lado dela sacristía --- \$300
- Por el órgano del lado de la calle --- \$450
- Por la cañería del agua en el interior del templo i colocacion de gas en el coro i en el órgano --- \$589.83