

Efectos del conflicto Iglesia-Estado en la capilla musical de la Catedral Metropolitana de Santiago: destitución, sustitución y reforma (1846-1882)

Valeska Cabrera

Investigadora independiente, Santiago de Chile

valeska.cabrera@gmail.com

Resumen

Este artículo trata la actividad musical de la Catedral Metropolitana de Santiago durante el siglo XIX, concentrándose en tres hechos destacados por la historiografía musical chilena: la destitución del maestro de capilla Henry Lanza (1846), la sustitución de la orquesta por un órgano inglés (1850) y el desempeño de tres artistas –José Bernardo Alzedo, José Zapiola y Tulio Eduardo Hempel– como maestros de capilla.

Los objetivos son: ofrecer perspectivas diferentes sobre estos sucesos en base a nueva evidencia documental, demostrar de qué manera fueron influidos por el contexto social y político de la época, y reconocer los efectos que la problemática relación entre la Iglesia y el Estado tuvo sobre la capilla catedralicia.

Palabras clave: capilla musical, Catedral Metropolitana de Santiago, Chile, Rafael Valdivieso, siglo XIX, música sacra.

Abstract

This article examines the musical activity of the Metropolitan Cathedral of Santiago de Chile during the 19th century, focusing on three facts that have previously been highlighted by Chilean musical historiography: the dismissal of the choirmaster Henry Lanza (1846), the substitution of the orchestra with an English organ (1850) and the work of three choirmaster: José Bernardo Alzedo, José Zapiola, and Tulio Eduardo Hempel.

The aims of this study are: to offer new perspectives in relation to these events based on new documentary evidence, to demonstrate how they were influenced by the social and political context of the time, and to recognize the effects that the problematic relationship between Church and State had on the musical chapel.

Keywords: chapel music, Metropolitan Cathedral of Santiago, Chile, Rafael Valdivieso, 19th century, sacred music.

Introducción

Durante el siglo XIX la Iglesia Católica chilena se vio enfrentada a la tarea de reorganizarse dentro del nuevo esquema republicano y de reafirmar su lugar en esta nueva sociedad. Esta labor no estuvo exenta de dificultades, que se relacionaron tanto con el hecho de estar vinculada a un nuevo tipo de gobierno autónomo, como con el desafío de enfrentar nuevas formas de pensamiento entre la población que tendían con celeridad hacia el liberalismo –en algunos casos– anticlerical.

Fue en este contexto donde emergió una figura fuerte dentro de la institución: el segundo arzobispo de Santiago, Rafael Valentín Valdivieso Zañartu (1804-1878), quien asumió las tareas de reformar, adaptar a su nueva realidad y ejercer una defensa acérrima de las prerrogativas de la Iglesia Católica frente al Estado, particularmente en lo referido al ejercicio del derecho de patronato. Este había sido una potestad concedida originalmente a los reyes católicos de España por el papa Julio II (1503-1513), que el papa Adriano VI (1522-1523) amplió, dando la autoridad a los monarcas hispanos de, entre otras cosas, ostentar el derecho de presentación, por el cual no se nombraba ninguna autoridad eclesiástica en América sin antes haber sido propuesta por el rey (Salinas Araneda 2011, 238-239).¹

En este artículo proponemos revisar tres aspectos específicos de la actividad musical catedralicia en el Santiago del siglo XIX: el contrato y posterior despido del maestro de capilla Henry Lanza; la adquisición de un órgano y la sustitución de la orquesta; y la actuación de tres destacados músicos provenientes del mundo "civil" entre 1846 y 1882: José Bernardo Alzedo, José Zapiola, y Tulio Eduardo Hempel. Los objetivos son reconocerlos como efectos concretos del conflicto entre la Iglesia y el Estado, demostrando la influencia que tuvo el ejercicio del derecho de patronato en su origen y desarrollo. Para ello, contrastaremos la información disponible con nueva evidencia documental, lo que nos permitirá tanto ofrecer nuevas perspectivas como ampliar el conocimiento que se tenía sobre estos hechos hasta ahora.

1. Cuatro músicos franceses para –la Catedral de Santiago de– Chile: el Estado sobre la Iglesia

Uno de los sucesos que afectó la actividad musical de la capilla catedralicia durante la primera mitad del siglo XIX y que ha recibido mayor atención por parte de los investigadores, ha sido la contratación de cuatro músicos franceses en 1839 y, muy especialmente, el difícil y largo proceso por el cual se desvinculó a quien de ellos ejerció el cargo más importante, maestro de capilla, en 1846.

Los hechos se habrían originado cuando a finales de la década de 1830 la capilla de música de la Catedral de Santiago se encontraba sumida en un estado de desorganización, causado en gran parte porque sus componentes se ausentaban periódicamente por atender "las solicitudes de la vida mundana" (Pereira Salas 1941, 149).

Esta problemática no fue ajena al cabildo eclesiástico, que en 1835 había solicitado al ministro del Interior un aumento en la dotación económica ("quadrante de la maza decimal"),

1. El precedente de esta concesión estuvo en las bulas "Inter coetera" del papa Alejandro VI en 1493, que especificaban la obligación de los Reyes de España de evangelizar las tierras recién descubiertas (De la Hera 1992, 512).

que permitiera contratar a músicos profesionales (“instrumentos y voces científicas”), amparándose en el derecho de patronato que, según reconocían, residía en el gobierno.² Este monto les había sido asignado hacía un siglo en el contexto de la administración colonial, con el fin de sufragar los gastos en materia musical, y ahora, desde su punto de vista, el nuevo gobierno republicano debía asumirlo. El ministro respondió positivamente ordenando dicho aumento, no sin antes subrayar la importancia que tenía mejorar el aspecto musical dentro del culto de la catedral (Izquierdo 2013, 35). Esta actitud podría comprenderse como teñida de conveniencia, pues ellos, el aparato estatal, eran los primeros interesados en mantener el patronato vigente.

Este anhelo encerraba un conflicto, puesto que desde la Independencia la Santa Sede se había negado a conceder legitimidad a la práctica de este derecho. A pesar de eso, con el tiempo la toleró, puesto que al no contar ya con la corte de Madrid, los nuevos gobiernos autónomos fueron los únicos mediadores válidos entre el pontífice y las iglesias de América. Así, se estableció un acuerdo tácito por el cual, entre otras cosas, el papa nombraba solamente a los candidatos que las autoridades locales proponían para ocupar las dignidades más altas –tomando reservas para no figurar reconociendo públicamente el derecho de patronato en los presidentes de la república– mientras el Estado garantizaba la entrada de los documentos pontificios al país (Arteaga 1977, 32-34). En el caso puntual de la capilla musical de la Catedral, el derecho de patronato otorgaba al Estado el estatus de “protector”, siendo esta la condición aludida por los capitulares para solicitar el aumento de la dotación económica. Por lo demás, así lo había establecido un decreto del Estado del año 1837:

[Corresponde al Ministerio de Justicia, Culto e Instrucción Pública] todo lo concerniente al culto, a la disciplina de la Iglesia y al ejercicio del patronato en todos sus ramos; 17º La presentación para arzobispados, obispados, dignidades, prebendas y demás beneficios eclesiásticos de la República; la provisión de empleos de patronato para el servicio de las Iglesias y la expedición de sus respectivos títulos (Salinas Aranedo 2011, 250).

En base a este precepto puede comprenderse que pocos años más tarde, en 1839, cuando se efectuó el proceso de contratación de los cuatro músicos franceses, este se desarrollara exclusivamente a instancias del Estado, sin atender las necesidades concretas del templo al cual dichos intérpretes estarían destinados. Tanto es así, que cuando se iniciaron las gestiones el gobierno solicitó la asesoría de Isidora Zegers, cantante y compositora española vecindada en Chile desde 1822, que se había convertido en una de las líderes culturales de la sociedad chilena de la época. Ella habría aconsejado buscar a los músicos en Europa, para darles el doble propósito de actuar en la Catedral y desempeñarse al mismo tiempo como profesores de música y cantantes de ópera (Claro Valdés 1979, 14). Esto es lo que se habría informado al encargado de negocios de Chile en París, Francisco Xavier Rosales, quien, en representación del Presidente de la República, delegó la selección de los artistas en Frédéric Massimino, antiguo profesor de Zegers en Europa (Pereira Salas 1941, 150).

La misión consistía en encontrar un maestro de capilla, un sochantre, un organista y tres cantores (Pereira Salas 1941, 150), cargos que por tratarse de los más importantes, daban cuenta por sí solos del ánimo de reestructuración completa a la que se sometería la capilla.

2. Archivo de la Catedral de Santiago, Oficios despachados, Vol. 2, Fol. 22, N° 175.

Sin embargo, la visión de los agentes del Estado respecto al perfil de los contratados distaba de las características requeridas para sus trabajos de destino, teniendo más que ver con un anhelo de construcción cultural, como bien ha apuntado Izquierdo (2013, 50), que con el rigor deseable en músicos que iban a llegar a desempeñarse en el principal templo católico del país. No olvidemos que mientras Francisco Xavier Rosales contactó al maestro de Zegers en París en 1839, el gobierno chileno se encontraba solicitando por segunda vez la elevación de la Catedral de Santiago a Metropolitana, hecho que se concretaría a los pocos meses, en abril de 1840. Esto implicó que a partir de esa fecha dejó de depender administrativamente de la Catedral de Lima, así como que el resto de los obispados del país (La Imperial y los recién erigidos de La Serena y Ancud) pasaran a ser sus subsidiarios (Concha 2007, 41-43).

Cuando Rosales comunicó al gobierno el cumplimiento del encargo, no ocultó su satisfacción al referirse a quien debía ocupar el puesto de maestro de capilla, Henry Lanza, sobre quien destacó que poseía tanto una agradable voz como notables condiciones para enseñar a las señoritas de la sociedad santiaguina, además de la capacidad de dirigir un conservatorio y formar una compañía de ópera (Pereira Salas 1941, 151).

Más curiosa aún resulta la forma en que el gobierno, por intermedio del ministro de justicia, culto e instrucción pública, Mariano Egaña, informó al arzobispo electo, Manuel Vicuña, la inminente llegada de estos músicos. Por una parte, esta misiva sugiere que la autoridad eclesiástica habría tenido noticia de este contrato tan solo "en una comunicación anterior", lo que confirmaría que no tuvo participación alguna en la decisión de contratar a estos artistas. Pero además, el ministro solicitó al prelado que tanto a Henry Lanza como a sus tres compañeros, (J. Auguste Arnault, organista; Benjamin Caruel, tenor; y Henry Maffei, "bajo y canto llano", es decir, sochantre) se les obligase a cumplir sus deberes con "la mayor estrictez y severidad", indicando que el pobre ejemplo y los malos consejos que pudieran recibir de los músicos más antiguos, sumado a la "natural disposición de los extranjeros a despreciarnos", podían generar aciagas consecuencias en su rendimiento.³

Este planteamiento resulta particularmente interesante debido a que, de cierta manera, el ministro se estaba anteponiendo a los hechos, esquivando posibles responsabilidades si es que las cosas no resultaban correctamente: "De los primeros entables que se formen, dependen la exactitud ó mal servicio sucesivos",⁴ remarcó. Pero ¿por qué temería el Estado que los músicos europeos no funcionaran en la Catedral si habían sido contratados para desempeñarse precisa y exclusivamente allí?

El caso fue que, a pesar de estas advertencias, los músicos franceses no tardaron en mostrar sus inclinaciones y el real compromiso que tenían con la Iglesia. En efecto, una de las primeras actividades que efectuaron (tres de los cuatro –Lanza, Caruel y Maffei–) fue participar en uno de los conciertos de beneficencia organizados por Isidora Zegers (Pereira Salas 1941, 151).

Además de su rápida integración en la vida cultural de la ciudad de Santiago, el organista Arnault y el tenor Caruel rehusaron ocupar sus puestos en la capilla catedralicia, argumentando que no estaban en aptitud de desempeñar sus oficios.⁵ De hecho, el primero nunca se habría

3. Archivo de la Catedral de Santiago, Correspondencia Recibida, Vol. 2, Fol. 56.

4. Archivo de la Catedral de Santiago, Correspondencia Recibida, Vol. 2, Fol. 56.

5. Archivo de la Catedral de Santiago, Oficios despachados, Vol. 2, Fol. 48, N° 269.

presentado (Izquierdo 2013, 50), en tanto que Caruel y Maffei sí lo hicieron, permaneciendo en la Catedral hasta 1845 (Vera y Cabrera 2011, 712).

A pesar de esta irregularidad, el caso más llamativo correspondió a Henry Lanza, por tratarse de quien recibió el cargo más importante: el de maestro de capilla. Tal como sus compañeros, desde su llegada a Chile asumió una nutrida agenda fuera del contexto eclesiástico, transformándose en el maestro de canto de moda y en estrella de la ópera (Claro Valdés 1979, 15) tras ingresar a la compañía lírica Pantanelli como barítono “sobresaliente”, es decir, capaz de ejecutar cualquier rol. Además, en 1841, habría incluso intentado fundar una escuela de canto (Pereira Salas 1941, 127, 166).

De esta forma, el maestro Lanza habría complacido los anhelos e ideales de quienes lo habían contactado en representación del gobierno chileno. ¿Pero qué pasaba con la Iglesia? En dicho contexto, por el contrario, las quejas hacia su persona comenzaron a ser una constante. Aunque al principio realizó algunas acciones tendientes a mejorar el servicio de la capilla, como iniciar una reforma en el repertorio y asumir la enseñanza de los seises (Claro Valdés 1979, 15), su notorio abandono de deberes por priorizar sus actividades teatrales terminaron por incomodar a las autoridades de la catedral. “Sus aficiones líricas eran más fuertes que el sentido del deber” explicaría Eugenio Pereira Salas (1941, 152), afirmación que apoyaría más tarde Samuel Claro Valdés al añadir que Lanza estuvo “más preocupado de hacer brillar su estrella como cantante de ópera italiana que como director responsable de la música religiosa” (1979, 8).

Más recientemente se ha sugerido que Lanza no habría sido entendido por las autoridades eclesiásticas, puesto que al provenir de un ambiente “mucho más glamoroso que el del serio y riguroso trabajo de la Maestría de Capilla”, habría tenido problemas de adaptación que se habrían visto reflejados tanto en sus solicitudes de presupuesto como en sus necesidades de implementación (la adquisición de un piano, por ejemplo), que habrían estado por sobre los límites que el cabildo consideraba aceptables para su actividad (Izquierdo 2013, 51; Izquierdo y Rojic 2013, 22). De esta manera, el juicio historiográfico sobre la actitud de Lanza se moderó, pasando de empleado irresponsable a artista incomprendido.

Sin desestimar *a priori* ninguna de estas interpretaciones, consideramos que hay un elemento que no ha sido sopesado hasta el momento y que podría contribuir a dilucidar –o al menos tener un acercamiento más certero a– la realidad de los hechos. Se trata de los contratos que tanto Henry Lanza como sus compañeros, J. Auguste Arnault, Benjamin Caruel y Henry Maffei, firmaron previamente a embarcarse hacia Chile.

Lo primero que llama la atención en ellos, es que, a pesar de que los músicos habían sido convocados para cumplir con diferentes cargos, el detalle de sus deberes es idéntico en el caso de los tres cantantes. Henry Lanza, Benjamin Caruel y Henry Maffei compartían la obligación de:

Asistir y cantar diariamente en la misa mayor que se dice en la catedral; En los domingos y días de precepto de misa cantará en la tercia y misa mayor; Los sábados a la tarde debe cantar en maitines o visperas.

Hay más de diez o doce funciones de Iglesia en el año o fiestas extraordinarias, en las cuales tiene obligación de cantar igualmente.⁶

La única diferencia estaba en que el documento de Henry Lanza tenía un artículo más, por el que se le comprometía a enseñar canto a entre seis y ocho niños o jóvenes para el servicio de la Catedral, a cuyo templo debía servir en exclusividad. Sin embargo, su contrato carece de indicaciones que refieran a las funciones inherentes al cargo de maestro de capilla, tales como componer o arreglar repertorio, ensayar, dirigir la música en las celebraciones, o hacerse cargo del archivo de música.

Si esta omisión de por sí resulta curiosa, más interesante aún es el artículo 10 del contrato de Lanza, que se replica de forma idéntica en el artículo 9 del de sus tres compañeros:

El S.^{or} Lanza podrá disponer con entera libertad del tiempo que le quedara desocupado, después de haber desempeñado sus obligaciones en la Iglesia Catedral, y ocuparse en dar lecciones particulares de canto o música, dar conciertos públicos o privados, y cantar en honras o funerales de particulares; los emolumentos que gane le pertenecen exclusivamente.

En otras palabras, Lanza firmó un contrato para ejercer nominalmente como maestro de capilla, que resaltaba sus tareas como cantante pero no detallaba las labores que debía cumplir en su principal rol. Además de eso, lo dejaba "libre" de disponer de su tiempo fuera de la Iglesia, aunque bajo la "sugerencia" de actuar como profesor y cantante en el contexto de la sociedad civil, muy en sintonía con los requerimientos que Isidora Zegers había planteado desde un principio.

Este contrato, así como el de los otros tres músicos franceses, permite ver que lo que se estaba cumpliendo eran las expectativas de los representantes del Estado, desatendiendo las de la catedral. Esto provocó la reacción de los miembros del cabildo eclesiástico, quienes escribieron una carta al arzobispo electo, Manuel Vicuña, expresando su desconcierto en varios sentidos, pues no sabían si una vez instalados los recién llegados, los antiguos músicos tendrían que irse; y si se quedaban todos, de dónde sacarían el dinero para pagar, dado que excederían el monto del "cuadrante" asignado a la capilla. Otras dudas fueron más serias, pues comprometían el servicio litúrgico: los capitulares hicieron notar que en la Catedral había más que las "diez o doce" ceremonias señaladas en los contratos, lo que plantearía un problema cuando correspondieran aquellas a las que los músicos no estaban obligados a asistir. Asimismo, había funciones extraordinarias que simplemente no estaban mencionadas, como los *Te Deum* o las misas de gracia. "¿Quién desempeña en este caso la música, y el canto?",⁷ fue la pregunta que surgió teniendo a la vista el vínculo legal adquirido por sus nuevos empleados.

A pesar de sus inquietudes, el cabildo debió aceptar a los nuevos contratados por el gobierno. Sin embargo, la oposición entre las tareas asignadas y lo que se esperaba de ellos no tardó en hacer surgir el descontento. Más todavía en el caso de Henry Lanza, quien además del tiempo libre que le dejaban sus escasas obligaciones como maestro de capilla, sumó el hecho de no cumplir como profesor de canto de los seises, apenas dos años después de haber asumido

6. Archivo Histórico Nacional de Chile. Ministerio de Justicia. Vol. 63. Fols. 222-224.

7. Archivo de la Catedral de Santiago, Oficios despachados, Vol. 2, Fol. 48, N°269.

su cargo. Ello llevó al cabildo a proponer la contratación de otro funcionario que pudiera reemplazarlo, encendiendo las alarmas sobre su conducta.⁸

Sin embargo, no fue sino hasta el año 1843 que se tomó el tema de una manera más decidida, abriéndose un expediente con su causa con la finalidad de despedirlo. Los prebendados no podían tomar esta determinación por sí solos, no solamente porque Lanza contaba con el apoyo de la alta sociedad amante de la ópera, como se ha señalado (Claro Valdés 1979, 15), sino porque, en efecto, la Iglesia no le había contratado, por lo que los canónigos no eran sus superiores. Comprendiendo esto, no es sorprendente que en medio de las acusaciones en su contra, Lanza declarara esperar que quien decidiera sobre su futuro fuera el ministro del culto (Izquierdo 2013, 53), dado que a él reconocía como su jefe, mientras que los miembros del cabildo o el propio arzobispo podían considerarse nada más que sus supervisores.

Por esta razón, “advirtiendo que existe una contrata autorizada por el Supremo Gobierno”,⁹ los capitulares elevaron una queja contra el maestro de capilla que motivó que el Presidente de la República ordenara nombrar a un juez y a un actuario para llevar el caso. En tanto, Lanza se defendió argumentando que se estaba intentando dar una idea inexacta al gobierno sobre su rendimiento (Izquierdo 2013, 52).

El proceso para destituir a Henry Lanza fue probablemente mucho más extenso de lo esperado, sucediendo en el intertanto la muerte del arzobispo Manuel Vicuña, el 3 de mayo de 1843, y el breve período como arzobispo electo de José Alejo Eyzaguirre (Eguiguren 1988, 32-33).¹⁰ En 1845 asumió este cargo Rafael Valentín Valdivieso, que había sido propuesto por el Presidente de la República, en desmedro del candidato escogido por el cabildo eclesiástico, Juan Francisco Meneses (Arteaga 1977, 41). A partir de entonces, Valdivieso, que accedió a la dignidad de arzobispo por medio del patronato, se transformó en un férreo opositor de las regalías del Estado sobre la Iglesia (Serrano 2008, 62), lo que involucró el tema relacionado al maestro de capilla de la Catedral Metropolitana, Henry Lanza.

De hecho, fue Valdivieso quien hizo efectiva la destitución de dicho empleado en septiembre de 1846 (Claro Valdés 1979, 17). Sin embargo, es oportuno destacar que el contrato de Lanza tenía una duración de seis años, por lo que por esa fecha su compromiso con la Catedral expiraba. ¿Por qué entonces el arzobispo continuaría los trámites hasta deponerlo? Muy probablemente porque en el escenario de oposición entre la Iglesia y el Estado, Valdivieso necesitaba figurar pronunciando la última palabra, haciendo notar su rechazo, no hacia Henry Lanza en un plano personal ni tampoco en su calidad como artista, sino más bien, hacia la injerencia del Estado en un asunto propio de la Iglesia Católica: la música, que era una integrante fundamental de la liturgia. En el fondo, se trató de un gesto público de resistencia hacia el ejercicio del patronato. Esto explica que este despido se basara en el incumplimiento de un reglamento interno de la capilla conocido como “Plan de arreglo” (Izquierdo 2013, 56)¹¹ por medio del cual se decretó la expulsión de este funcionario “sin mas trámite”.¹²

8. Archivo de la Catedral de Santiago, Correspondencia Recibida, Vol. 2, Fol. 10.

9. Archivo de la Catedral de Santiago, Oficios despachados, Vol. 2, Fol. 81v, N°405.

10. Desde el punto de vista de la Iglesia Católica, el período de José Alejo Eyzaguirre no fue válido por no haber recibido las bulas de institución eclesiásticas. Rafael Valdivieso las recibió en 1848 y solamente desde entonces fue reconocido oficialmente como segundo arzobispo de Santiago.

11. Sobre el “Plan de arreglo” véase Vera 2004, 16-18.

12. Archivo de la Catedral de Santiago, Oficios despachados, Vol. 3, Fol. 33, N°81.

Henry Lanza se defendió de las acusaciones que se le imputaban señalando, entre otras cosas, tener la certeza de no haber faltado a sus obligaciones, lamentando sufrir una pena moral mayor que podía ocasionar su ruina y la de su familia, solicitando que se le escuchara (Izquierdo 2013, 57). Y en gran parte él tenía razón. No había faltado a sus compromisos porque, fuera de la queja por la no enseñanza de los seises, su contrato, como vimos, le había impuesto labores mínimas en la catedral buscando garantizar su "tiempo libre", el que debía dedicar a actividades musicales extra eclesiásticas. Del mismo modo, su temor a la "pena moral" evidencia que su éxito como artista de teatro tenía mucho que ver con su prestigio, del que sin duda gozaba, habiéndole servido anteriormente para evadir su destitución de la capilla y que provenía principalmente de "la alta sociedad amante de la ópera" (Claro Valdés 1979, 15). Esta situación podía menoscabarlo, temiendo Lanza perder su ganada reputación. El que durante el proceso no hubiera sido escuchado tiene más que ver con la estrategia de Valdivieso de aparecer resolviendo el conflicto con libertad desde la perspectiva de la Iglesia, que con el hecho de estar en contra de este músico en particular. Esto explica que tras su expulsión como maestro, Henry Lanza volviera a trabajar en la misma capilla como bajo en los años siguientes (Claro Valdés 1979, 17).

Este episodio demuestra el poder que el Estado ejercía sobre la Iglesia en esta época, fundamentalmente en cuanto a la persistencia del patronato, pues el gobierno chileno seguía siendo reconocido como protector del culto y, por ende, de su aparato musical, que a su vez era una parte fundamental de la liturgia. Sin embargo, desde su llegada, el arzobispo Valdivieso se propuso equilibrar la balanza de tal modo que el Estado ya no tomara decisiones relevantes sobre asuntos eclesiásticos, o al menos no los relacionados con la capilla musical de la catedral.

2. Adquisición de un órgano y sustitución de la orquesta: la Iglesia sobre el Estado

Probablemente por haber ejercido como político antes de entrar a la vida religiosa, Rafael Valdivieso supo manejarse estratégicamente para lograr sus propósitos. Esto explica que, a pesar de situarse en el bando opuesto a las prácticas regalistas, tomara posesión de la silla arzobispal bajo el estatus de "electo", es decir, solo por medio de la carta de ruego y encargo enviada desde el Poder Ejecutivo al cabildo eclesiástico de la Catedral Metropolitana, tres años antes de recibir las bulas pontificias. Por añadidura, cuando su nombramiento fue formalizado por la Santa Sede, prestó el juramento civil, que era un requisito forzado por el Estado por el que la nueva autoridad religiosa aceptaba someterse a las leyes de la república, no cumplir ningún breve o rescripto sin antes haber obtenido el pase de la autoridad civil, y reconocer el ejercicio del patronato (Martínez 1992, 246-247). Y aunque para la Iglesia Católica este acto fue una equivocación, su impacto se ha mitigado señalando que Valdivieso habría tomado la silla arzobispal amparándose en la designación que le había otorgado el cabildo eclesiástico en primer lugar, y porque una negativa suya podía haber producido más daños que beneficios a la Iglesia de Santiago (Arteaga 1977, 109),¹³ principalmente en materia de protección económica (Serrano 2008, 76).

13. Lo cierto es que para la fecha en que Valdivieso accedió al arzobispado, la Santa Sede no había rechazado formalmente esta práctica, como sucedió un poco más tarde, en 1856 (Martínez 1992, 246-247).

La visión estratégica de Valdivieso, sumada a su adhesión al pensamiento ultramontano,¹⁴ pueden contribuir a dar nuevas perspectivas sobre otro suceso relevante acontecido en la capilla musical de la Catedral Metropolitana de Santiago: la sustitución de la orquesta estable por un órgano (1846-1850).

La idea de conseguir un instrumento que por sí solo reemplazara a la orquesta ha sido considerada otro efecto de la actuación de los músicos franceses, y especialmente del maestro Henry Lanza. Es decir, el mal estado en que se hallaba la capilla es lo que habría motivado al maestro-escuela Julián Navarro a proponer la adquisición de un órgano para remediar la falta de instrumentos que adolecía (Pereira Salas 1941, 152).

El arzobispo Valdivieso adoptó el plan¹⁵ aunque, en consonancia con su juramento, tuvo que dar cuenta al gobierno para conocer su opinión y resolución. Al respecto ya había un precedente, puesto que años antes el cabildo eclesiástico había elevado una solicitud similar al ministro del culto para la fabricación de otro órgano.¹⁶ En aquella ocasión el gobierno estuvo dispuesto a acceder solamente si el constructor daba garantías, y no sin antes recordar que la corporación religiosa debía informar “al patrono oportunamente”.¹⁷

Esta vez, junto con iniciar las gestiones para conseguir el instrumento, Valdivieso dio un paso más allá ordenando la suspensión de la provisión de plazas en la capilla de música en 1846, tanto para instrumentistas como para cantores. Con esto, el conjunto quedaba reducido a los integrantes mínimos para el servicio diario, debiendo contratar refuerzos cuando se tratase de una solemnidad mayor.¹⁸

Para explicar esta decisión se han barajado fundamentalmente dos argumentos: el ahorro económico y la posibilidad de contar con una práctica musical más adecuada a las necesidades eclesiásticas (Vera y Cabrera 2011, 743). Así lo manifestó el cabildo eclesiástico al arzobispo:

La empresa es altamente recomendable porque además de conciliarse con ella grandes economías con la supresión de instrumentos que ahora se pagan, se da también la importancia, y decoro correspondiente al primer templo de la República.¹⁹

A pesar de ello, se ha comprobado que la primera justificación no tuvo asidero en la práctica, puesto que la relación entre los costos de adquisición e instalación (valor del instrumento, de las modificaciones estructurales del coro de la catedral, traslado desde Europa, sueldo del organista –contratado en Inglaterra y que duplicaba el de sus predecesores– y compra

14. Zvonimir Martinic Drpic (2011, 279) define Ultramontanismo como “la defensa acedrada de aquellos valores y principios que postulaba la Iglesia y que en conciencia debían ser obedecidos por todo buen católico. [El pensamiento ultramontano era] defensor de todo aquello que la Iglesia consideraba intransable, y que se vinculaba con los principios sustentados por los conservadores”.

15. Sobre el proceso de compra del órgano véase Pereira Salas 1941, 152-153; Claro Valdés 1979, 22; Izquierdo 2013, 79-95.

16. Archivo Histórico Nacional de Chile, Ministerio de Justicia, Vol. 601, Fol. 9.

17. Archivo Histórico Nacional de Chile, Ministerio de Justicia, Vol. 601, Fol. 10.

18. Archivo de la Catedral de Santiago, Correspondencia Recibida, Vol. 4, Fol. 80. Citado en Izquierdo 2013, 62, 86-87.

19. Archivo de la Catedral de Santiago, Oficios Despachados, Vol. 3, N°109.

de repertorio acorde con la nueva estructura de la capilla) y lo que se pagaba antes para mantener la orquesta, daba como resultado un ahorro exiguo (Vera y Cabrera 2011, 743-744). Las razones "estético-ideológicas", por su parte, parecieran ser más plausibles, puesto que coincidieron con las aspiraciones que por esta época estaba levantando la Santa Sede en relación a la música en el culto.

Precisamente, desde principios del siglo XIX se establecieron las bases de un proceso conocido como "reforma de la música sacra" que se desplegaría por varias décadas y por el cual la Iglesia intentó controlar la música que se interpretaba en los templos, así como su forma de ejecución. Su contenido no era nuevo, puesto que recogía las principales instrucciones que se habían formulado en esta materia a lo largo de los siglos, aunque ahora se vería complementado por el surgimiento de otras líneas de trabajo fuera de la Santa Sede –el Cecilianismo alemán y el movimiento litúrgico francés– que persiguieron el mismo propósito y que tendrían su momento de mayor auge cuando el papa Pío X publicara el *Motu Proprio Tra le Sollecitudini* en 1903.

En tal sentido, pueden apreciarse documentos emitidos por la Santa Sede desde principios del siglo XIX, como el edicto publicado en 1824 bajo el pontificado de León XII (1823-1829) que reglamentaba el servicio musical. En él se indicaba, entre otras cosas, que las fiestas y solemnidades de la Iglesia se celebrasen sin reminiscencias profanas; que la música mantuviera la seriedad y el decoro eclesiásticos; que los maestros de capilla no alteraran, movieran o repitieran innumerables veces las palabras de los salmos y los himnos; que la música instrumental no se ejecutara sin autorización; que se prohibiera la música demasiado ruidosa; y que el organista no interpretara piezas de música teatral en la misa cantada, exposición y elevación del Santísimo (Pons 1961, 31-32).

Bajo el pontificado de Pío VIII (1829-1830), la reforma recibió mayor estructuración cuando, por una parte, se reorganizó la Sociedad Italiana de Santa Cecilia, que planteó el rechazo hacia la música profana por considerar que era la primera causa de la "decadencia" de la música en la Iglesia (Pons 1961, 34) y, por otra, el compositor Gaspare Spontini (1774-1851), que había sido llamado para estudiar el estado de la música sacra en las iglesias de Roma (Hayburn 1977, 122), redactó una memoria en la que formulaba el deseo de que la música teatral fuese separada del culto, proponiendo buscar en las obras antiguas la base sobre la que establecer un modelo compositivo que permitiera ajustar la música a los requerimientos de la Iglesia (Pons 1961, 34). Los dos aspectos principales a vigilar eran: el estilo de las composiciones vocales, instrumentales y para órgano, y la ejecución (Hayburn 1977, 126-127). Cuando Rafael Valdivieso accedió al arzobispado de Santiago en 1845, este proceso ya se hallaba en marcha.

Valdivieso era ultramontano, por tanto, riguroso en su observancia de las directrices marcadas por la Santa Sede. Por esto, probablemente su decisión de reemplazar la orquesta estable por un órgano radicó en su determinación de cumplir con las disposiciones pontificias. De hecho, no hacía mucho tiempo atrás, en 1842, se había promulgado en Roma un edicto contra los abusos en el canto eclesiástico propiciados por la música instrumental, por el que se ordenaba que en las Iglesias se consintiera solamente la música de la capilla y que, en caso de querer hacer música instrumental, se requiriese antes autorización, subrayando la necesidad de que tanto los músicos de la capilla como los instrumentistas respetaran la majestad del canto y no lo mezclaran con piezas del teatro (Pons 1961, 35-37). Por lo demás, la salida de la orquesta podía contribuir a remediar los problemas que estaban afectando a la capilla en cuanto a su organización, puesto que al disminuir su número de integrantes, propiciaría un control más

efectivo de su rendimiento, haciendo más sencillo cuidar que la música se mantuviera dentro de los cauces estrictamente religiosos o, al menos, no “profanos”.

Para Valdivieso, la música acompañada por orquesta, al usar la misma configuración instrumental que la de los lugares de entretenimiento, no era adecuada para el templo debido a que despertaba en los fieles sensaciones poco piadosas. Esto se veía agravado si además se tocaba música teatral, que era considerada inadecuada al lugar de culto por naturaleza (Vergara Antúnez 1886, 213).

Así lo explicó cuando, en 1865, se opuso a la reparación de un piano, advirtiendo que el único instrumento propio de la Iglesia era el órgano, mientras el piano era adecuado a “los salones, de las tertulias y de toda diversión mundana, y ya esta es razón suficiente para que no se debiera oír su sonido en nuestros templos, que son lugares de oración y no de diversión”. Añadió sentirse “cansado” de saber que en los actos del culto sonaban vales de ópera o pasajes de “un baile poco recatado”, porque eso producía en las personas una invasión de “recuerdos lascivos del joven o la joven que asistieron a la ópera o atropellaron las leyes del recato en tal baile” (Astorga 1904, 535-536).²⁰ Estas ideas son muy similares a las formuladas por Gaspare Spontini, cuando lamentó que se escucharan en partes de la misa como *Kyrie*, *Gloria* y *Credo* las mismas melodías que se habían bailado la noche anterior (Ruff 2007, 77).

De esta manera, el arzobispo expresa una identificación simbólica de determinada música –la de los salones y teatros, interpretada en piano u orquesta– que era entendida inequívocamente como “profana” por la Iglesia Católica, ya porque recordaba situaciones indevotas o, quizás, porque fuera la preferida de los individuos afines al pensamiento político liberal y/o derechamente contrarios a las prerrogativas de la Iglesia. En base a esto se objetaron ciertos géneros, como la ópera italiana, y sus características de ejecución, estableciendo una alteridad negativa sustentada en la diada “sacro versus profano”. La música asumió entonces la tarea de diferenciar los espacios, razón por la que en los templos, territorio propio de los conservadores ultramontanos, estas sonoridades fueron rechazadas para propender al cultivo de una música que no pudiera tener otro significado que el de alabar a Dios.

De esto hicieron eco los representantes del Estado, cuando en octubre de 1849 discutieron en el Senado sobre la opción de dar otro uso al dinero que se estaba aportando para costear el órgano encargado para la Catedral Metropolitana:

En tiempos pasados se hizo presente al Gobierno que sería conveniente encargar a Europa un órgano, correspondiente a la dignidad de la Catedral. Se han librado ya crecidas cantidades que se pidieron al Gobierno para este fin; y por tanto creo, que debiendo tantearse luego ese órgano, este era el lugar oportuno en que debía reformarse esta partida.

Si se quieren formar músicos en el país, podría considerarse aquí esta idea, a fin de que se destinara esta cantidad que se presupuesta ahora para la música de la Catedral, en formar un conservatorio de música que sería muy útil para el país. La Cámara resolverá lo que creyere mas conveniente.²¹

20. Citado también en Salinas 2000, 55.

21. Archivo Histórico Nacional de Chile, Sesiones del Congreso Nacional, Vol. 484, p. 357.

En cierta medida, algunos miembros del Senado consideraban que este instrumento beneficiaría solamente a la Catedral, y que por ello el desembolso de dinero que el Estado estaba haciendo para este proyecto no se justificaba, siendo el momento de enmendar para redestinarlo a algo "útil para el país". Y aunque esta alocución no influyó en la decisión de continuar aportando a la adquisición del órgano, lo cierto es que comprobó que si Valdivieso buscaba diferenciar el espacio religioso en relación al laico por este medio, lo había conseguido, pues el órgano se entendía limitado al ambiente sacro.

El órgano inglés encargado para la Catedral tuvo su estreno durante la Semana Santa de 1850 (Izquierdo 2013, 133),²² momento en que fueron depuestas las plazas de instrumentista que permanecían hasta entonces (Vera 2007, 18). Sin embargo, esto no significó la ausencia definitiva de la orquesta, puesto que el continuo silencio del órgano "provocó" su retorno a las funciones sagradas numerosas veces a lo largo de los años.

Según Samuel Claro Valdés, el órgano grande debió sonar entre 1859 y 1861 cada domingo y jueves, en los *Te Deum*, aniversarios, funerales o rogativas y medio centenar de festividades religiosas como Epifanía, Semana Santa, Corpus con Vísperas y Octavario, Ascención, Purísima, Navidad y fiestas de los Santos, basándose en el sueldo que recibía el fuellero (1979, 28). No obstante, los documentos de la catedral dan cuenta que entre los años 1854 y 1863, es decir, mientras ejercía como maestro de capilla José Bernardo Alzedo, se solicitó la contratación de una orquesta cada año para solemnizar al menos las funciones de Semana Santa y de Fiestas Patrias (*Te Deum* del dieciocho de septiembre). Las razones aducidas tuvieron casi siempre relación con que el órgano no podía sonar, ya fuera porque estaba descompuesto o porque el organista había enfermado o se había ausentado de la ciudad. Estos problemas se repitieron constantemente sin que se tomaran medidas para evitarlos, como revisar el órgano previamente o pedir las llaves en el caso que el organista viajara para que pudiera ser tocado por un reemplazante. De esta manera, se ponía al arzobispo en una tesitura difícil de resistir, dado que normalmente se le informaba con muy poca anticipación, dejándole como única solución la contratación de la orquesta. El propio Valdivieso dio cuenta de sus sospechas al cabildo eclesiástico en una oportunidad, expresando que:

[...] las causas que este [el maestro de capilla] asigna para no poder hacer con órgano la función del 18 no han provenido de eventualidades sino de una causa larga y lenta y la que se ha puesto en noticia para impedir la solo pocos días antes de la solemnidad, y que sería preciso poner esto en conocimiento del S. Chantre para que investigue qué hay de verdad sobre el particular y qué sea lo que merezca corregirse.²³

A pesar de la desconfianza que le producía lo persistente de esta solicitud, Valdivieso solía admitir el concurso de la orquesta, lo que demuestra que su desaprobación no pasaba por ella en sí misma, sino porque realmente deseaba apegarse a las directrices y al ejemplo de la Santa Sede.

22. En esta instancia Izquierdo refiere a un "imprevisto grosero: nadie recordó que debía, además, contratarse ahora fuelleros –también llamados entonadores– para llenar de aire el órgano" (2013, 134). Sin embargo, la figura del fuellero ya existía en la Catedral desde años antes. De hecho, Samuel Claro menciona al menos a uno en la planilla de sueldos de la capilla del 3 de febrero de 1844 (1979, 21). Lo que parece más plausible es que, debido a las características del nuevo instrumento, Valdivieso se encontrara en la necesidad de contratar a una mayor cantidad, pasando de ser al menos uno, a cuatro, según los documentos que cita el propio Izquierdo.

23. Archivo de la Catedral de Santiago, Libro de Acuerdos, Vol. 9, Fol. 96v.

En este sentido es oportuno apuntar que dentro de la reforma de la música sacra nunca se incorporó la prohibición de la orquesta, aunque sí la de algunos instrumentos “muy ruidosos” y del piano. No obstante, si el arzobispo Valdivieso así lo hubiera querido, podría haberla proscrito, cosa que no hizo. Por tanto, es posible suponer que cuando él sustituyó a la orquesta permanente por un “gran órgano” primaron en él otras consideraciones, como evitar que un maestro de capilla y sus músicos pudiesen introducir pasajes de óperas o valsos en las funciones religiosas, haciendo recordar escenas o bailes en medio del ritual católico.²⁴ Conforme a esto, lo que buscaba impedir era la práctica del *contrafactum*, que es, según nuestro punto de vista, a lo que aluden los documentos pontificios cuando se refieren a la prohibición de música con “reminiscencias profanas”.²⁵

Probablemente en esto basó su decisión, apoyado por las pautas que había dado la Iglesia Católica. Pero, además, en el contexto chileno, Valdivieso también estaba rechazando –una vez más– un elemento esencial dentro de la visión de construcción cultural del Estado –la orquesta–, demarcando con ello los límites sonoros del espacio sagrado en relación al espacio “profano”.

3. Los maestros Alzedo, Zapiola y Hempel: estrategias de convivencia

Los maestros de capilla con que contó Rafael Valdivieso en la Catedral Metropolitana de Santiago durante su extenso gobierno eclesiástico (1845-1878) fueron protagonistas del entorno cultural de la ciudad, promotores de la actividad de conciertos y de la ópera, entre otras importantes iniciativas.²⁶ Esto supone una contradicción, pues si dicho prelado estaba velando por la pulcritud de la liturgia, buscando reformar la música sagrada, y había tomado parte activa en el despido de un maestro de capilla que tenía estas mismas características, ¿por qué consentiría que artistas que provenían de los espacios que él quería apartar –teatro, salones– se hicieran cargo de la capilla musical de la catedral?

Cuando Valdivieso hizo efectiva la destitución de Henry Lanza en 1846, no estaba claro quién lo reemplazaría. Se ofreció la plaza a Rafael González, cantor y organista,²⁷ quien la rechazó debido a que ya tenía “múltiples ocupaciones”.²⁸ Esto motivó que el conjunto quedara provisionalmente bajo las órdenes del segundo sochantre y organista, fray Lorenzo Betolaza,²⁹ que al poco tiempo también renunció.³⁰ En este escenario, los canónigos del cabildo eclesiástico reconocieron que no veían dentro de la capilla a nadie capacitado para asumir esta función. Fue entonces, cuando por recomendación del chantre, Valdivieso nombró maestro de capilla interino a José Bernardo Alzedo.

24. Se trató, por tanto, de sentar un precedente, de manera que la Catedral constituyera un modelo a imitar.

25. Esto explicaría que músicos comprometidos con el ambiente eclesiástico compusieran obras en estilo operístico, pues mientras la composición fuera original y no citara partes reconocibles de otras piezas, no habría caído dentro de la categoría de “reminiscencia profana”, evadiendo la prohibición.

26. José Bernardo Alzedo ejerció como maestro de capilla entre 1846 y 1864; José Zapiola lo hizo entre 1864 y 1874; y Tulio Eduardo Hempel asumió entre 1874 y 1882.

27. Rafael González se desempeñaba como tenor de la capilla de música. El 1º de agosto de 1852 habría reingresado, ocupando el puesto de soprano segundo, en el que estuvo hasta febrero de 1853, para pasar al mes siguiente a ejercer la plaza de organista segundo hasta 1861 (Claro Valdés 1979, 17).

28. Archivo de la Catedral de Santiago, Correspondencia Recibida, Vol. 4, Fol. 73.

29. Eugenio Pereira Salas lo menciona como “Lorenzo Bertoli” (Pereira Salas 1957, 283).

30. Archivo de la Catedral de Santiago, Copiador de Oficios, Libro 1, Fol. 34, N°87.

José Bernardo Alzedo (1788-1878) había nacido en Lima, Perú, donde realizó sus primeros estudios musicales en el Convento de los Agustinos y posteriormente en el de los Dominicos (Rondón e Izquierdo 2009, 3). Llegó a Chile en 1823 junto al Ejército Libertador del Perú, en el que se había enrolado como músico mayor en la clase de subteniente del Batallón N°4 de Chile. En 1821 había sido además el vencedor en el concurso convocado por su país para componer el Himno Nacional (Claro Valdés 1979, 18-19).

Sobre su desempeño en la catedral se ha dicho que dirigió la capilla "con decencia" (Pereira Salas 1957, 283) y que, antes que se concretara el proyecto de sustituir a la orquesta por un gran órgano, habría compuesto "las obras más monumentales que se hayan concebido hasta ese momento" (Marchant 2013, 160). De hecho, su calidad como compositor fue quizás su mayor atributo. El Archivo de la Catedral de Santiago de Chile conserva treinta obras suyas, de las que Guillermo Marchant ha distinguido entre las que pertenecerían al período entre 1846 y 1849, para voces y orquesta, y las de 1850 y 1864, para voces y acompañamiento de órgano (2013, 160). No obstante, esta organización bien podría discutirse si tenemos en cuenta que Alzedo propició la actuación de la orquesta durante cada año que estuvo como maestro, al menos durante Semana Santa y Fiestas Patrias, por lo que podría haber compuesto obras orquestadas después de 1850.

El pensamiento de Alzedo sobre la drástica decisión de Valdivieso de reemplazar a la orquesta por un órgano es significativo. Al respecto expresó:

[...] Que el Órgano, instrumento exclusivamente católico, cuya invención dio hermosura y perfección a la Música sagrada, es adoptado por la Iglesia en *sustitución* y no en *destitución* de la Orquesta. Más claro: la Iglesia adoptó este instrumento para el acompañamiento de los cantos salmódicos, como el más propio a este objeto, en lugar de la Orquesta, que de tiempo inmemorial acompañaba generalmente todos los cantos sagrados; pero jamás para separar ni prohibir el uso de la asamblea instrumental, privando al Templo del elemento esencialmente cooperante a la esplendidez de sus solemnidades, la devota concurrencia de los fieles, y a inspirar en ellos el sentimiento reverente que hace recordar aquellas edificantes palabras del P. Feyjoo: "*La Música unida a la virtud, es a la tierra un ensayo de la gloria*" (Alzedo 1869, 54).³¹

Este texto, publicado algunos años después que Alzedo dejara el cargo de maestro de capilla, demuestra su discordancia hacia la disposición de Valdivieso, en cuanto a que la música con orquesta podía inspirar un "sentimiento reverente", justamente lo que el arzobispo no admitía por considerar que producía el efecto contrario. Esto podría explicar su tendencia pertinaz a requerir la orquesta cada vez que le fue posible. Valdivieso, como ya se ha mencionado, no impidió que esta sonara con la regularidad con que era solicitada y, al menos en una ocasión, participó en una festividad que fue acompañada por el órgano y una orquesta completa. Por ello podría comprenderse que, en consonancia con lo expresado por Alzedo, su objetivo era, de hecho, *sustituir* a la orquesta por un órgano, siendo la *destitución* la medida que adoptó para efectuarlo.

Cuando Alzedo se alejó de este trabajo a principios de 1864, tras recibir una invitación del gobierno de Perú para fundar el Conservatorio Nacional de Música en Lima (Claro Valdés

31. El destacado es del autor.

1979, 20), él mismo propuso a José Zapiola como su reemplazante.³²

José Zapiola (1802-1885) fue una personalidad altamente interesante, pues participó en múltiples iniciativas, actuando transversalmente en diferentes ámbitos, desde la política a la religión, influyendo más de lo que quizás hubiera imaginado en la construcción de la historia musical del país.³³

Fue hijo de madre chilena, Carmen Cortés, y padre argentino, Bonifacio Zapiola, quien nunca lo reconoció. La pobreza de su infancia no le permitió terminar los estudios en la escuela pública, y su formación musical fue más bien autodidacta (Merino 2008, 54). En su juventud se identificó mayormente con el sector liberal de pensamiento. Formó parte, junto a otros como Santiago Arcos, Francisco Bilbao y Eusebio Lillo, en la fundación de la *Sociedad de la Igualdad* en 1850, en cuya escuela vespertina impartió clases de música y baile (Vera y Cabrera 2011, 714). Esto le valió ser enviado al extrañamiento por un breve período a la isla de Chiloé, cuando la Sociedad fue disuelta a los pocos meses de su fundación en 1850 (Guerra 2008, 30-31). En 1839 compuso la que quizás sea su obra musical más conocida, *El Himno de Yungay*,³⁴ en alusión al triunfo del Ejército Chileno Restaurador sobre la Confederación Perú-Boliviana (Pereira Salas 1941, 109-110).

A diferencia de lo que sucedió con su antecesor, durante el período como maestro de capilla de José Zapiola (1864-1874) no se verificó la solicitud de la orquesta para las solemnidades más importantes del calendario litúrgico, aunque sí la de aumentar el número de voces. Tampoco habría usado el mal estado del órgano como excusa para conseguir el contrato de otros instrumentos, sino más bien, se habría anticipado al problema al solicitar su revisión antes de las funciones.³⁵ Es preciso destacar además que el cabildo eclesiástico se había comprometido con el arzobispo a omitir gastos extra después de la Semana Santa de 1863, lo que complicaba la contratación de la orquesta.³⁶

Según Claro Valdés, la actuación de José Zapiola marcó “la vinculación oficial de la Iglesia con el quehacer artístico ciudadano” (1979, 29). Esta frase probablemente fuera motivada por los innumerables nexos que mantuvo con las diversas instituciones de su tiempo –Catedral, Conservatorio, Ejército, Teatro, etc.–, en las que mostró diferentes facetas como gestor, intérprete y/o compositor, y por las que circuló con comodidad formando parte del entramado cultural de la ciudad.

Dicho maestro renunció al cargo en abril de 1874. Sin embargo, el arzobispo Valdivieso lo persuadió para que solamente pidiera permiso por un año, argumentando los problemas que podía ocasionar buscar un reemplazante sin haber estado prevenido con anticipación.³⁷ Cumplido el plazo, Zapiola no regresó aunque continuaba recibiendo el sueldo como maestro de capilla en propiedad. Los capitulares advirtieron a Valdivieso sobre esta cuestión, y el

32. Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago, Fondo de Gobierno, Vol. 112, Fol. 223.

33. Al respecto, véase Vera 2010.

34. Cuya partitura se conserva en la Biblioteca Central de la Universidad de Chile, N° de inventario DE_193 (Vera, Izquierdo y Contreras 2012, 53).

35. Archivo de la Catedral de Santiago, Libro de Acuerdos, Vol. 10, Fol. 222; Archivo de la Catedral de Santiago, Libro de Acuerdos, Vol. 11, Fol. 193.

36. Archivo de la Catedral de Santiago, Libro de Acuerdos, Vol. 10, Fols. 3-4.

37. Archivo de la Catedral de Santiago, Correspondencia Recibida, Vol. 11, N°339, Fol. 117.

prelado respondió explicando que no había olvidado que la licencia de Zapiola expiraba en abril de 1875. Empero, cuando el maestro de capilla reiteró su intención de renunciar, él habría decidido esperar un tiempo antes de proceder, pues confiaba en que llegarían "refuerzos" desde Europa, es decir, nuevos músicos con los que se había contactado. Como estas gestiones finalmente fallaron, Valdivieso resolvió aceptar la renuncia de José Zapiola en 1876, dejando el cargo en manos de quien lo había sustituido desde el principio: Tulio Eduardo Hempel.³⁸

Tulio Eduardo Hempel (1813-1892) fue un compositor, organista y director de orquesta de origen alemán, que había llegado a Chile en 1840 (Claro Valdés 1979, 30). Fue director del Conservatorio Nacional de Música en dos épocas, entre 1855 y 1856 (Pereira Salas 1957, 95) y de 1877 a 1885 (Sandoval 1911, IX). Participó en la fundación de la Sociedad Orfeón, a cuyo primer concierto público concurrió el arzobispo de Santiago el 22 de noviembre de 1868 (Merino 2009, 16-17). Se desempeñó como profesor en el Seminario Conciliar de Santiago (Pereira Salas 1978, 83) y fue quien reemplazó al organista Henry Howell en la Catedral Metropolitana en 1860.³⁹ También destacó como empresario del Teatro Municipal, al adjudicarse el comodato por tres años en abril de 1863,⁴⁰ aunque no se sabe si efectivamente los cumplió pues en 1865 Eugenio Pereira Salas da cuenta de la entrada de otro empresario, Agustín Prieto, para cuya temporada Hempel continuó como director de la orquesta (1957, 69).

Mientras fue maestro de capilla entre 1874 y 1882 tampoco propició la incorporación de la orquesta en las funciones solemnes de Semana Santa o Fiestas Patrias, aunque sí se preocupó de aumentar el número de cantores, como era la costumbre. A juicio de Samuel Claro "la formación germana de este compositor y organista parece haberle puesto a cubierto, durante su paso por la capilla de la Catedral, de inmiscuir los campos de la ópera con el de la música religiosa" (1979, 31), aludiendo probablemente a que la disciplina a la que estaba acostumbrado le habría permitido mantenerse dentro de los márgenes establecidos para el espacio católico.

En los tres casos aludidos fue el propio arzobispo Valdivieso quien decretó el nombramiento como maestro de capilla. No obstante, paralelamente también se ocupó de emplear a otros músicos que cumplieran con el requisito de ser al mismo tiempo sacerdotes. En este propósito contó con la estrecha colaboración de fray Lorenzo Betolaza, el mismo a quien se había ofrecido el cargo de maestro de capilla suplente tras el despido de Henry Lanza en 1846. Dicho fraile se había establecido en la ciudad de Bilbao, País Vasco, en 1847, desde donde ejerció como uno de los comisionados de Valdivieso en Europa.

Una de sus primeras actuaciones ocurrió durante la búsqueda de un organista idóneo que pudiera asumir una vez que el órgano inglés estuviese instalado en la catedral. Esta materia era de suma importancia para el arzobispo, por lo que se asesoraba con varios colaboradores a la vez:

[...] Para el acierto de esta elección [de "experto organista"] pensamos valernos de las diligencias del mismo Señor Caldcleugh combinadas con las que el

38. Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago, Fondo de Gobierno, Vol. 415, Oficios del Cabildo Eclesiástico (1872-1883), N°527.

39. Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago, Fondo de Gobierno, Vol. 414, Oficios del Cabildo Eclesiástico (1859-1871), N°655.

40. Archivo Histórico Nacional de Chile, Cabildo & Municipalidad de Santiago (1544-1934), Vol. 197, Fols. 84-90. También citado en Vera y Cabrera 2011, 715.

religioso mencionado Betolaza que fue empleado en la Santa Iglesia nos ofreció practicar en España antes de hacer su viaje, y las que puede hacer en Italia nuestro Ministro Plenipotenciario acerca de la Santa Sede a quien los demás agentes deben quedar subordinados [...]⁴¹

En este sentido, es necesario precisar que, a diferencia de lo que se ha planteado, Lorenzo Betolaza no fue contratado como organista por el cabildo catedralicio chileno en 1849 en un acto que habría sido efectuado sin la autorización de Valdivieso y que habría provocado que luego quisiera “sacarse de encima al fraile contratado” (Izquierdo 2013, 94). Más bien, Valdivieso se encontró con el inconveniente de tener que aceptar forzosamente al organista español que Betolaza le había propuesto ante la imposibilidad de tener a otro. Esto lo llevó a expresar su pesar por tener que conformarse con este, lamentando no poder contar con otros ejecutantes italianos o ingleses.⁴²

En lo sucesivo, Betolaza continuó enviando a sacerdotes-músicos vascos para la capilla musical de la catedral, aunque se trató mayormente de cantores. Entre ellos se puede mencionar a Santiago Goyescochea, que ejerció como tenor hasta 1855, y Manuel Arrieta, que llegó en 1865 para desempeñarse como primer sochantre y alcanzó el puesto de maestro de capilla en 1882 (Pereira Salas 1957, 284).

Es justamente esta necesidad de requerir a músicos-sacerdotes extranjeros donde podemos encontrar pistas sobre las causas por las que asumieron como maestros de capilla los músicos que representaban a la sociedad civil, en esta época en que ambas esferas, la civil y la religiosa, estaban enfrentadas por la defensa de sus prerrogativas. Por una parte, la actitud de Valdivieso parece indicar que en la Iglesia Católica chilena no había músicos con la preparación suficiente en un sentido amplio –litúrgica y musicalmente hablando– para asumir cargos en la Catedral, lo que habría tornado imperiosa la labor de Lorenzo Betolaza en España y explicaría que ellos, José Bernardo Alzedo, José Zapiola y Tulio Eduardo Hempel, encabezaran la capilla por tratarse de músicos conocedores de su oficio, que representaban lo mejor con que se podía contar. Esto no significa que Valdivieso abandonara el aspecto litúrgico en el servicio de la música al admitirlos, sino al contrario, pues su estrategia habría pasado por recurrir paralelamente a los refuerzos que podía conseguir en Europa, todos peritos en ambas materias.

Pero también, además de la aparente escasez de personal cualificado, la presencia de Alzedo, Zapiola y Hempel puede entenderse desde la perspectiva de la injerencia del Estado sobre la Iglesia Católica, pues el gobierno continuaba siendo el “protector” de la capilla, es decir, el encargado de pagar los sueldos de sus empleados. Por esto, tener a músicos relevantes del quehacer musical chileno a cargo de esta pequeña institución (la capilla) podía tener sus réditos, al establecer un vínculo más visible entre ella y quienes aportaban a su mantenimiento.

El arzobispo Rafael Valdivieso parecía estar al tanto de esto, y de cierta manera jugó con esta idea, como lo manifestó en una carta enviada al ministro del culto en 1875 a raíz de la negativa del gobierno a pagar el 25% del reajuste a los empleados de la capilla:

41. Archivo de la Catedral de Santiago, Correspondencia Recibida, Vol. 4, Fol. 107.

42. Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago, Fondo de Gobierno, Cartas del prelado 1849-1850, Vol. 282, Fol. 12 [19]. Citado en Izquierdo 2013, 94.

[...] Lo que interesa a la Iglesia es que no se deje sin música las funciones que en ella se celebran porque esto no solamente sería en desdoro del culto, sino que produciría un verdadero escándalo. Y si no pagan los sueldos a los empleados tampoco tiene la Iglesia derecho para exigirles que sirvan de balde [...]⁴³

Los músicos afectados agregaron un punto muy importante dentro de este alegato, al señalar que:

[...] Creemos Exmo Sor. encontrarnos en el mismo caso de los empleados del Instituto Nacional a quienes se les abona el 25p [...] aunque sus sueldos están consultados en el presupuesto, como los nuestros, en una sola partida. Se dirá que éstos son nombrados por el Supremo Gobierno, y nosotros por la autoridad eclesiástica; pero nuestros nombramientos son en virtud de las leyes del Estado, lo mismo que muchos empleados que, como nosotros, obtienen su nombramiento de sus respectivos jefes; y sin embargo, no por esta circunstancia se les niega la gratificación del 25p.⁴⁴

De sus palabras se desprende que el Estado estaba haciendo notar la diferencia entre los empleados nombrados por ellos, como los del Instituto Nacional, y los que no lo eran, en este caso los de la capilla, al negarse a hacer efectiva su gratificación. Esto empujó a Valdivieso a actuar con perspicacia, puesto que aunque en el plano ideológico animó una batalla contra el regalismo, en lo económico aceptaba y exigía el aporte del estamento civil, ya fuera para no perjudicar al culto, para no producir una mala impresión dentro de la sociedad que asistía a las funciones de la Iglesia, o bien porque reconocía que para estos efectos los empleados de la capilla obedecían las leyes civiles. Esto se mantuvo hasta los últimos años de vida del arzobispo, por lo que no es extraño pensar que para no perder los beneficios que tributaba el Estado, concediera tener en la capilla a músicos reputados dentro del contexto de la ciudad, que eran a su vez los más destacados, activos y polifacéticos de la época. En tal sentido, no desconocemos que ellos podrían haber sido aceptados solo y en primer lugar por su excelencia profesional, pues su impericia en materia litúrgica podía mitigarse por la presencia de sacerdotes-músicos traídos desde Europa.

Este fue, en definitiva, otro ejemplo de la mentalidad estratégica con que se condujo este arzobispo dentro de las complejas relaciones entre la Iglesia y el Estado, mediante la cual, sin dejar de lado sus convicciones, satisfizo en cierta medida las aspiraciones de su contraparte, para así asegurar el soporte económico del culto.

43. Archivo Nacional de Chile, Ministerio de Justicia, Vol. 601, N° 3645, Fols. 309-310v.

44. Archivo Nacional de Chile, Ministerio de Justicia, Vol. 601, Fols. 312-312v. Los firmantes de esta carta fueron Tulio Eduardo Hempel, en primer lugar, Manuel Jesús Zubicueta, Ramón Galarce, Juan Andrés Becerra, Francisco Solano y Valderrama, Miguel Carrasco, Cayetano Ricci, Estanislao Chacón, los seises y Antonio Silva (estos tres últimos representados por Zubicueta y Hempel).

Conclusiones

Como hemos podido comprobar, los conflictos entre la Iglesia y el Estado durante el siglo XIX tuvieron consecuencias directas sobre la actividad musical de la Catedral Metropolitana de Santiago.

Por el ejercicio del patronato fueron puestos en la capilla catedralicia cuatro músicos franceses que llegaron al país con expectativas que sobrepasaban las del contexto eclesiástico, lo que se vio reflejado en su desempeño. Sin embargo, el hallazgo de los contratos nos permitió conocer que ellos, y especialmente el maestro de capilla Henry Lanza, actuaron conforme al compromiso que habían adquirido legalmente con el Estado. Allí radicó el problema, porque con esta acción el gobierno buscó garantizar su propio beneficio en desmedro de las actividades relativas a la catedral. Esto provocó la reacción del arzobispo Rafael Valdivieso, quien, como defensor de la libertad de la Iglesia, expulsó al maestro Henry Lanza para establecer que era la propia institución religiosa la que decidía dentro de sus límites, rechazando la injerencia del Estado.

Por su parte, la sustitución de la orquesta por un órgano puede comprenderse en este contexto como la forma en que Valdivieso, sacerdote ultramontano, buscó garantizar la obediencia a las prescripciones emitidas por la Santa Sede en materia musical. Y aunque ciertamente se trató de una medida exagerada pues la orquesta no había sido prohibida en las funciones religiosas, lo cierto es que también influyó en ella la necesidad del arzobispo de diferenciar los espacios sonoros, distinguiendo el religioso del “profano”, siendo la orquesta una conformación instrumental representativa de este último.

Pero la Iglesia Católica no podía simplemente rechazar toda la injerencia del Estado, debido a que era este el que sufragaba el culto y, por ende, la capilla musical. Esto puede explicar que durante su gobierno eclesiástico, Rafael Valdivieso nombrara solamente a músicos destacados dentro de la sociedad civil para desempeñar el cargo de maestro de capilla. En tanto, buscó garantizar la observancia de las leyes litúrgicas mediante el contrato de músicos-sacerdotes en Europa, particularmente en el País Vasco, con el fin de “compensar” la insuficiencia que pudieran tener los maestros en esta materia.

Curiosamente, en este último aspecto tanto los gobernadores civiles como el eclesiástico tuvieron un punto en común: ambos creían que para mejorar en el aspecto musical, debían buscar los referentes en Europa. Y mientras el Estado lo hizo en su momento en Francia, la Iglesia, por medio de Valdivieso, prefirió dirigirse principalmente a España.

Estos hechos demuestran que la capilla catedralicia reflejó las tensiones de la sociedad en la que estaba inserta, en tanto que su actividad musical dependía de múltiples factores que consideraban no solamente el ámbito religioso, sino también el político, social y cultural.

Bibliografía

- Alzedo, José Bernardo. 1869. *Filosofía elemental de la música ó sea la exégesis de las doctrinas conducentes a su mejor inteligencia*. Lima: Imprenta Liberal.
- Arteaga, José. 1977. *Gobierno como electo y juramento civil del Arzobispo R. V. Valdivieso 1845-1848*. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile.
- Astorga, José Ramón. 1904. *Obras científicas i literarias del Ilmo. Y Rmo. Sr. Don Rafael Valentín Valdivieso Arzobispo de Santiago de Chile*. Santiago de Chile: Imprenta de Nuestra Señora de Lourdes. Tomo III.
- Claro Valdés, Samuel. 1974. "José Zapiola, músico de la Catedral de Santiago". *Boletín de la Academia Chilena de la Historia* 88 (XLI): 221-235.
- _____. 1979. "Música catedralicia en Santiago durante el siglo pasado". *Revista Musical Chilena* 148 (XXXIII): 7-36.
- Concha, María Inés. 2007. *La sede episcopal de Santiago de Chile a mediados del siglo XIX: aspectos de la vida cristiana a través de las visitas pastorales*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- De la Hera, Alberto. 1992. "El regio patronato indiano y la planificación de la labor evangelizadora por Fernando el Católico". En *Actas del Congreso de Historia del Descubrimiento (1492-1556)*, 501-524. Madrid: Real Academia de la Historia. Tomo 4.
- Eguiguren, Fernando. 1993. *Provisión de sedes episcopales en Chile, en los primeros años de vida independiente (1817-1877)*. Santiago de Chile/Roma: Centro accademico romano della Santa Croce.
- Guerra, Cristián. 2008. "José Zapiola como escritor y los inicios de la crítica musical y de la musicografía en Chile". *Revista Musical Chilena* 209 (LXII): 28-49.
- Hayburn, Robert. 1979. *Papal Legislation on Sacred Music 95 A. D. to 1977 A. D.* Collegeville, Minnesota: The Liturgical Press.
- Izquierdo, José Manuel. 2013. *El gran órgano de la catedral de Santiago de Chile. Música y modernidad en una ciudad republicana (1840-1860)*. Santiago de Chile: Ediciones UC.
- Izquierdo, José Manuel y Lía Rojic. 2013. "Henry Lanza, ópera, modernidad y religiosidad en la construcción cultural de la república chilena temprana (1840-1860)". *Neuma* 6: 9-29.
- Marchant, Guillermo. 2013. "La música en la catedral de Santiago de Chile". En *Prácticas sociales de la música en Chile, 1810-1855. El advenimiento de la modernidad en la cultura del país* [sin indicación de editor], 141-166. Santiago de Chile: RIL Editores.
- Martínez, Rosa María. 1992. *La Iglesia Católica en la América independiente*. Madrid: Colecciones Mapfre.

- Merino, Luis. 2008. "Isidora Zegers y José Zapiola: convergencias y diferencias en el advenimiento de la modernidad en la sociedad civil del Chile republicano (1810-1855)". *Cuadernos de Música Iberoamericana* 15: 41-73.
- _____. 2009. "El surgimiento de la Sociedad Orfeón y el periódico *Las Bellas Artes*. Su contribución al desarrollo de la actividad musical y de la creación musical decimonónica en Chile". *Neuma* 2: 16-17.
- Pereira Salas, Eugenio. 1941. *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria.
- _____. 1957. *Historia de la música en Chile*. Santiago de Chile: Publicaciones de la Universidad de Chile.
- _____. 1978. *Biobibliografía musical de Chile desde los orígenes a 1886*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile.
- Pons, André. 1961. *Droit ecclésiastique et Musique sacrée. T. IV. La Restauration de la Musique sacrée*. Suiza: Editions de l'oeuvre St.-Augustin.
- Rondón, Víctor y José Manuel Izquierdo. 2009. "José Bernardo Alzedo (1788-1878) o la apoteosis de un músico pardo". En *José Bernardo Alzedo (1788-1878) Dos obras sinfónico corales del siglo XIX. Trisagio Solemne y Miserere*. DVD de datos. Santiago de Chile: CNCA, Fondo de la Música.
- Ruff, Anthony. 2007. *Sacred Music and Liturgical Reform. Treasures and Transformations*. Chicago: Hillenbrand Books.
- Salinas Araneda, Carlos. 2011. "Las relaciones Iglesia-Estado en Chile en el siglo XIX". En *Historia de la Iglesia en Chile, Los nuevos caminos: la Iglesia y el Estado*, dirigido por Marcial Sánchez, 231-277. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Salinas, Maximiliano. 2000. "¡Toquen flautas y tambores!: Una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX". *Revista Musical Chilena* 193 (LIV): 45-82.
- Sandoval, Luis. 1911. *Reseña histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación. 1849 á 1911*. Santiago de Chile: Imprenta Gutenberg.
- Serrano, Sol. 2008. *¿Qué hacer con Dios en la República? Política y secularización en Chile (1845-1885)*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- 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* 14: 13-28.
- _____. 2007. "En torno a un nuevo corpus musical conservado en la Iglesia de San Ignacio: música, religión y sociedad en Santiago (1856-1925)". *Revista Musical Chilena* 208 (LXI): 5-36.

_____. 2010. "¿Decadencia o progreso? La música del siglo XVIII y el nacionalismo decimonónico". *Latin American Music Review* 1 (31): 1-39.

Vera, Alejandro y Valeska Cabrera. 2011. "De la orquesta Catedralicia al canto popular: la música religiosa durante el primer centenario de la república". En *Historia de la Iglesia en Chile*, vol. 3, *Los nuevos caminos: la Iglesia y el Estado*, dirigido por Marcial Sánchez, 705-778. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Vera, Fernanda, José Manuel Izquierdo y José Contreras. 2012. *Partituras Archivo Central Andrés Bello. Catálogo Razonado*. Acceso: 2 de mayo de 2016. <http://libros.uchile.cl/files/presses/1/monographs/361/submission/proof/index.html#54>

Vergara Antúnez, Rodolfo. 1886. *Vida i obra del Ilustrísimo i Reverendísimo Señor Doctor Don Rafael Valentín Valdivieso, segundo Arzobispo de Santiago de Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Nacional. Tomo I.

Zvonimir, Martinic. 2011. "El conflicto entre la Iglesia y el Estado a raíz de la sucesión arzobispal de Santiago". En *Historia de la Iglesia en Chile*, vol. 3, *Los nuevos caminos: la Iglesia y el Estado*, dirigido por Marcial Sánchez, 278-304. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Documentos de Archivo

Archivo de la Catedral de Santiago:

Copiador de Oficios, Libro 1, Fol. 34, N°87.
Correspondencia Recibida, Vol. 2, Fol. 10.
Correspondencia Recibida, Vol. 2, Fol. 56.
Correspondencia Recibida, Vol. 4, Fol. 80.
Correspondencia Recibida, Vol. 4, Fol. 73.
Correspondencia Recibida, Vol. 4, Fol. 107.
Correspondencia Recibida, Vol. 11, N°339, Fol. 117.
Libro de Acuerdos, Vol. 9, Fol. 96v.
Libro de Acuerdos, Vol. 10, Fols. 3-4.
Libro de Acuerdos, Vol. 10, Fol. 222.
Libro de Acuerdos, Vol. 11, Fol. 193.
Libro de Acuerdos, Vol. 12, Fol. 195.
Oficios despachados, Vol. 2, Fol. 22, N°175.
Oficios despachados, Vol. 2, Fol. 48, N°269.
Oficios despachados, Vol. 2, Fol. 81v, N°405.
Oficios despachados, Vol. 3, Fol. 33, N°81.
Oficios Despachados, Vol. 3, N°109.

Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago:

Fondo de Gobierno, Cartas del prelado 1849-1850, Vol. 282, Fol. 12 [19].

Fondo de Gobierno, Vol. 112, Fol. 223.

Fondo de Gobierno, Vol. 414, Oficios del Cabildo Eclesiástico (1859-1871), N°655.

Fondo de Gobierno, Vol. 415, Oficios del Cabildo Eclesiástico (1872-1883), N°527.

Archivo Histórico Nacional de Chile:

Cabildo & Municipalidad de Santiago (1544-1934), Vol. 197, Fols. 84-90.

Ministerio de Justicia, Vol. 63, Fols. 222-224.

Ministerio de Justicia, Vol. 601, Fol. 9.

Ministerio de Justicia, Vol. 601, Fol. 10.

Sesiones del Congreso Nacional, Vol. 484, p. 357.

Ministerio de Justicia, Vol. 601, N°3645, Fols. 309-310v.

Ministerio de Justicia, Vol. 601, Fols. 312-312v.

R