

La Catedral de Santiago de Chile fue desde la época colonial una de las instituciones que más contribuyó al desarrollo de la música sacra en nuestro país. Su archivo musical, que conserva obras a partir de 1769, constituye el *corpus* musical más antiguo conservado en Chile e incluye a autores tan representativos como José de Campderórrs y José Bernardo Alzedo, maestros

# 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)\*

ALEJANDRO VERA  
Instituto de Música  
Pontificia Universidad Católica de Chile

1. Samuel Claro Valdés: *Catálogo del Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile*. Santiago de Chile: Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, 1974.
2. Eugenio Pereira Salas: *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago, Imprenta Universitaria, 1941, pp. 26-27, 30-31 y 38-39. Hay alguna información adicional en la síntesis histórica de Samuel Claro Valdés y Jorge Urrutia Blondel: *Historia de la música en Chile*, Santiago: Editorial Orbe, 1973, pp. 60-68.
3. Pereira Salas: *Los orígenes*, p. 146 ss., y Eugenio Pereira Salas: *Historia de la Música en Chile (1850-1900)*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 1957, p. 281 ss. (capítulo sobre la música religiosa).

de capilla a fines del siglo XVIII y mediados del XIX respectivamente, además de otros compositores no menos significativos y una cantidad muy importante de obras anónimas.<sup>1</sup>

El estudio de la capilla musical catedralicia ha sido abordado de manera dispar según la época de que se trate. Si para el período colonial contamos con datos extremadamente fragmentarios que debemos fundamentalmente al estudio clásico de Eugenio Pereira Salas,<sup>2</sup> el siglo XIX nos aporta una mayor cantidad de información y una visión panorámica bastante más completa que se debe al propio Pereira Salas<sup>3</sup> y, especialmente, a un excelente artículo de Samuel Claro Valdés, en el que se sintetiza el quehacer musical de la Catedral en esa centuria, basándose en documentos originales tomados

\* Este artículo recoge resultados parciales de los proyectos de investigación "La música en Santiago de Chile en la época colonial" (DIPUC/346/2003) y "Música, fe y evangelización en la Catedral y los conventos de La Merced y San Agustín de Santiago (siglos XVII a XIX)" (DIPUC y Dirección General de Pastoral y Cultura Cristiana, n° 03/2CIAF), de la P.U.C. Agradezco a Carmen Peña, Víctor Rondón y Karen Pereira sus comentarios y orientaciones sobre algunos de los temas, así como la ayuda del Padre Alfonso Morales y Guillermo Carrasco, archiveros de los conventos de La Merced y San Agustín, respectivamente.

de su archivo.<sup>4</sup> A pesar de ello, tanto en uno como otro período son muchos los aspectos que quedan por estudiar: si desde el punto de vista musical apenas se ha transcrito y analizado una mínima parte de las obras contenidas en su archivo,<sup>5</sup> desde el punto de vista histórico no se conoce la vinculación musical que tuvo la Catedral con otras instituciones religiosas, e incluso se sabe bastante poco sobre organización interna de la capilla musical.

El presente trabajo no pretende ser una síntesis acabada del tema, sino tan sólo aportar nuevos datos y perspectivas a los estudios ya realizados por Pereira Salas y Claro Valdés, que amplíen la visión que hoy tenemos acerca de la actividad musical catedralicia y contribuyan a valorar su importancia. Se aportarán así nuevos documentos sobre la organización de la capilla musical y sus vínculos con otras instituciones, así como algunas fuentes musicales hasta ahora desconocidas que se relacionan, en parte, con la Catedral. El marco cronológico aproximado que hemos escogido resulta especialmente interesante, por haberse terminado en 1780 la construcción de un nuevo templo catedralicio por el arquitecto Joaquín Toesca (el anterior había sido consumido por el incendio de 1769),<sup>6</sup> y por tratarse de un período de cambios a nivel político, cultural y administrativo, que repercutieron en su actividad musical.

### La capilla musical catedralicia en el período estudiado

Si bien en varios momentos de su historia la Catedral había pasado por momentos de extrema precariedad,<sup>7</sup> a partir de 1780 iba a consolidarse como una de las instituciones más influyentes del país en cuanto a la práctica musical se refiere. Según Pereira Salas, en 1782 la Catedral poseía una agrupación de cantores y músicos compuesta por: el maestro de capilla, un primer y segundo sochantre, una primera y segunda voz, dos organistas, dos oboes, un primer y segundo violín, y cuatro seises.<sup>8</sup> Esta sería, aproximadamente, la agrupación que tuvo a su disposición José de Campderrós, último maestro de capilla del período colonial, cuando ocupó dicho cargo entre 1793 y 1812, año probable de su muerte.<sup>9</sup> Se trata de uno de los compositores más representados en el archivo musical catedralicio, que conserva varias misas, salmos, lamentaciones y villancicos de su autoría. Como explica Claro Valdés, el paso de la Colonia a la República dejó una clara impronta en los villancicos que cantaba anualmente la capilla musical a comienzos del siglo XIX. Frecuentemente algunos textos que habían sido escritos en alabanza a la monarquía fueron posteriormente modificados en apoyo de los patriotas o la hermandad de los pueblos americanos.<sup>10</sup> En este ambiente asumió el magisterio de capilla José Antonio González, quien luego de ejercer como seise desde 1782 y organista desde 1788, fue nombrado oficialmente como segundo organista en 1803, primer organista tres años más tarde, y maestro de capilla en 1812.<sup>11</sup> El magisterio de González no

4. Samuel Claro Valdés: "Música catedralicia en Santiago durante el siglo pasado", en *Revista Musical Chilena*, XXXIII, 148, 1979, p. 7-36.

5. Fundamentalmente de Campderrós y Alzedo – véase Samuel Claro Valdés: *Antología de la música colonial en América del Sur*, Santiago de Chile: ed. de la Universidad de Chile, 1974; y Rebeca Velásquez Cantín: *José de Campderrós, Maestro de Capilla en la Catedral de Santiago de Chile en las postrimerías del siglo XVIII*, tesis de magister en musicología, Universidad de Chile, 2002, trabajo que aún no he podido consultar; y Denise Sargent: *Aportes de José Bernardo Alzedo a la música religiosa en Chile* (tesis de licenciatura en musicología, profesor guía: Luis Merino M.), Universidad de Chile, 1984.

6. Véase Samuel Claro Valdés y Jorge Urrutia Blondel: *Historia de la Música en Chile*, Santiago de Chile: Editorial Orbe, 1973, p. 64.

7. Véanse los testimonios citados por Claro Valdés y Urrutia Blondel: *Historia*, pp. 63-65. Cabe advertir, no obstante, que algunas de estas relaciones de la época estaban destinadas a solicitar mayores recursos, por lo que pueden contener exageraciones respecto a la "precariedad" e "indecencia" en que se hallaba la capilla.

8. Pereira Salas: *Orígenes*, p. 39.

9. Sobre Campderrós véase Samuel Claro Valdés: "José de Campderrós (1742-1812): de mercader catalán a maestro de capilla en Santiago de Chile", en *Anuario Musical*, XXX (1977), pp. 123-134; Claro Valdés: *Antología*, pp. XXIV-XXV y 175-212; y Velásquez Cantín: *José de Campderrós*. Pereira señala a 1802 como el año de muerte del compositor, argumentado que al año siguiente su viuda devolvió a la Catedral su "colección de música" – Pereira Salas: *Orígenes*, p. 59.

10. Claro Valdés: "Música catedralicia", p. 10.

11. *Ibidem*, p. 11. Cf. Claro Valdés: "José de Campderrós", p.132.

12. Claro Valdés: "Música catedralicia", pp. 12-14 y Pereira Salas: *Orígenes*, pp. 73-74.

13. Pereira Salas: *Orígenes*, p. 68.

14. Claro Valdés: "Música catedralicia", pp. 14-15 y 18-21.

15. Pereira Salas: *Historia de la música*, p. 281.

16. Algunas de estas censuras son citadas por Maximiliano Salinas: "¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglo XVI-XX", en *Revista Musical Chilena*, LIV (2000), n°193, especialmente pp. 52-53.

estuvo exento de problemas por sus desavenencias con el cantor Manuel de Salas Castillo, quien iba a sustituirle interinamente en el magisterio de capilla tras su muerte, ocurrida a comienzos de 1840 o poco antes.<sup>12</sup> Además, los conflictos políticos afectaron a la capilla, como cuando en la fiesta del Apóstol Santiago de 1816 estuvo obligada a presentarse con un muy reducido conjunto de músicos, dado el alistamiento de algunos de ellos en las filas patriotas.<sup>13</sup>

Hacia 1836 la capilla se hallaba bastante alicaída y el Cabildo decidió tomar medidas para mejorarla. Por sugerencia de Isidora Zegers se recurrió a la contratación de músicos franceses que tenían experiencia en música operística y de conciertos, con la pretensión de que además de ocuparse de la capilla catedralicia pudieran servir de "profesores de música de la sociedad santiaguina". Los músicos, contratados en París, fueron el pianista Arnault, los tenores Caruel y Enrique Maffei (a quien volveremos a referirnos), y el bajo Henry Lanza, quienes llegaron a Santiago en marzo de 1840. La contratación de dichos músicos, sin embargo, no dio los frutos esperados por el Cabildo Catedralicio, especialmente porque el nuevo maestro de capilla, Lanza, descuidó ostensiblemente sus funciones y se dedicó mayormente a la enseñanza de familias acaudalas y a la ópera, lo que le valió el despido en septiembre de 1846. Durante su magisterio, específicamente en 1844, la capilla musical estaba compuesta por el maestro de capilla, tres cantores, dos violines primeros, dos violines segundos, una viola, dos clarinetes, una flauta, un violonchelo, un contrabajo, dos organistas y un fuellero, además del sochantre y los seises, lo que demuestra el crecimiento que había experimentado en la primera mitad del siglo XIX, constituyéndose en una formación propiamente orquestal.<sup>14</sup>

La presencia de músicos con una formación operística al interior de la Catedral no puede llamar demasiado la atención en una época – mediados del siglo XIX – en la que aumentó considerablemente el influjo de la ópera italiana en los templos. En los números 94-96 de la *Revista Católica* (1846) se criticó la interpretación de fragmentos de la ópera "Romeo y Julieta" en una iglesia, sin precisar; y según el testimonio tardío de Ramón Subercaseaux sólo se hacía música "auténticamente religiosa" en la Catedral, porque en el resto de las iglesias se escuchaban "tocatas indevotas en las que hasta un piano sonaba",<sup>15</sup> cosa que, como veremos, confirman otros documentos de la época. Estos hechos, censurados repetidamente por el cabildo, no fueron sin embargo exclusivos del siglo XIX, puesto que también durante los siglos XVII y XVIII se produjeron las mismas censuras en Chile, aunque los géneros musicales, lógicamente, fuesen los propios de aquella época (tonos y villancicos).<sup>16</sup>

La llegada al magisterio de capilla de José Bernardo Alzedo en noviembre

de 1846 contribuyó a ampliar el archivo de música y reorganizar la capilla musical; además, correspondió a Alzedo enseñar canto llano y música en el Seminario Conciliar de Santiago de 1847 a 1848, y de 1858 a 1860.<sup>17</sup> El mismo año de su llegada el Cabildo planteó la necesidad de construir un órgano de mayor capacidad – que fue encargado a la casa Benjamin Flight & Son – y, como contrapartida, suprimir algunos de los instrumentos de la capilla, a fin de diferenciar claramente la música catedralicia de la ópera en boga en aquel momento. A comienzos de 1847 se habían suprimido la viola y la flauta, y con la llegada del “órgano grande” en 1849 la orquesta iba paulatinamente a desaparecer: a fines de siglo la capilla estaba compuesta sólo por el maestro de capilla, cinco voces masculinas, dos organistas, seis seises propietarios y seis supernumerarios, y dos fuelleros.<sup>18</sup>

### El “Plan de arreglo” de (1840)

El proceso de renovación que intentó llevarse a cabo hacia 1840 y se materializó en la contratación de los músicos franceses, llevó también al recientemente electo Arzobispo, D. Manuel Vicuña Larraín, a nombrar, el 1 de mayo de 1840, una comisión compuesta por José Miguel Solar, Alejo Eyzaguirre y el chantre, Julián Navarro,<sup>19</sup> para que redactara un proyecto para mejorar el funcionamiento de la capilla catedralicia. Dicho proyecto, que fue concluido 30 días más tarde, se ha conservado íntegramente en el Archivo Nacional,<sup>20</sup> y constituye un importante documento para el estudio de la capilla musical catedralicia a mediados del siglo XIX, por contener una detallada descripción acerca de las funciones de cada uno de sus miembros y señalar con precisión las ocasiones en las que debía participar cada uno.<sup>21</sup>

El documento, que lleva por título “Plan de arreglo de la Capilla de / Música de Esta Iglesia Catedral”, comienza con el proyecto de mejora propiamente tal, que se titula “Acerca del modo, en que por ahora, debe hacerse el servicio de esta Santa Iglesia Catedral en el ramo de música y canto” (Figura 1). La conformación de la capilla que aquí se propone (fol. 1 v), con una viola como parte de la plantilla, es esencialmente la misma señalada por Claro en 1844, lo que parece indicar que las recomendaciones del proyecto fueron llevadas a la práctica en los años sucesivos y hace que su interés sea aún mayor. Por lo demás el propio arzobispo señaló al final del documento que éste se hallaba “todo arreglado a las prácticas de esta iglesia” (fol. 6).

Una de las principales preocupaciones del proyecto parece haber sido la alicaída situación de los *seises* o niños cantores. Su participación resultaba verdaderamente importante para el normal desarrollo de la música catedralicia, ya que debían asistir al coro bajo con el sochantre en algunas ocasiones y, por otra parte, acompañar a los cantores del coro alto y la orquesta cuando el maestro de capilla lo ordenara. Esto último resultaba significativo si consideramos que la capilla sólo contaba con voces de bajo, barítono, alto

17. Véase Denise Sargent: “Nuevos aportes sobre José Bernardo Alzedo”, en *Revista Musical Chilena*, XXXVIII (1984), n° 162, p. 13 ss.

18. Claro Valdés: “Música catedralicia”, pp. 21-23.

19. La misma comisión, según Pereira Salas: *Orígenes*, p. 152, fue la que planteó en 1846 la necesidad de comprar el gran órgano que finalmente llegó en 1849.

20. Archivo Nacional, Ministerio de Justicia, vol. 15. Quiero agradecer a Karen Pereira haberme informado de su existencia.

21. Hasta donde sabemos no se conocen documentos similares para esta época. Tan sólo Pereira Salas cita un “reglamento” de 1833 y otro de 1850, aunque sin dar detalles al respecto – cf. Pereira Salas: *Orígenes*, p. 149 e *Historia de la música*, p. 283.

22. Anotemos, sin embargo, el hecho de que la música religiosa conservada de esta época frecuentemente está escrita para voces graves (por ejemplo dos tenores, o dos tenores y barítono).

y tenor, y en consecuencia los seises eran los únicos que podían realizar la voz del tiple.<sup>22</sup> Así, se establece en el proyecto que el maestro de capilla deberá poner especial cuidado en dar lecciones de “música, canto figurado, y canto llano” a siete u ocho niños, al menos tres veces por semana, y que ningún seise será admitido si sus padres no se comprometen por lo menos a seis años de servicio.

El proyecto pone también un especial énfasis en la regular asistencia de los músicos al coro, y establece las multas que deben aplicarse por cada falta no justificada. Al respecto, el maestro de capilla, como máximo responsable de la capilla de música propiamente tal (el coro alto), deberá llevar una lista detallada de sus inasistencias y las de sus subalternos, y lo propio hará el sochantre – máximo responsable del coro bajo – con las suyas y las de los seises. Ambos deberán entregar un informe escrito al chantre, su superior, quien decidirá sobre las sanciones en cada caso. Toda falta no justificada de un músico de la capilla, que sea declara como tal por el chantre, será sancionada con la decimoquinta parte de su salario, y con el doble en caso de probarse que la falta fue “por prestar sus servicios en alguna otra iglesia”, aspecto interesante al que volveremos a referirnos. Así mismo, la sanción aumentará al triple si la falta se produce en los días “de semana Santa, de los Octavarios de Corpus y Purísima el dieciocho de Septiembre, o el día del Señor San Pedro y sus Vísperas, cuyas funciones son de las más solemnes de esta Iglesia”.

Para evitar que estas inasistencias se produzcan por olvido, se anotan detalladamente las ceremonias y festividades a las que deben asistir los componentes del coro bajo (primer y segundo sochantre, y seises) y el organista, agregándose al final otro listado con todas las “fiestas de primera y segunda clase” a las que la capilla de música propiamente tal (cantores del coro alto y orquesta) debe asistir durante el año. En consecuencia, este documento resulta una herramienta preciosa para reconstruir las ceremonias catedralicias de mediados del siglo XIX, y puede permitimos también conocer con exactitud las ocasiones en que fueron interpretadas las obras que se han conservado en el archivo musical de la Catedral.<sup>23</sup>

23. Tarea importante pero que escapa al marco de este trabajo.

Otro aspecto interesante de este listado es que documenta la asistencia oficial de la capilla a otras iglesias de Santiago: para las letanías de San Marcos, junto al “venerable Dean y Cabildo”, debía asistir a la Iglesia de San Francisco; para la Rogativa de San Lucas debía dirigirse en procesión a la Iglesia de San Agustín; y el tercer día de la Ascensión la capilla debía tocar en la Iglesia de las Madres Capuchinas durante la misa mayor, cuando por lluvia u otra causa se hicieran las “rogaciones” dentro del templo. Podemos suponer, dada la especial preocupación del chantre por sancionar la inasistencia de los músicos por servir a otras iglesias, que en otras ocasiones los miembros de la capilla realizarían esto por su cuenta. Esta práctica equivale exactamente

a la que agrupaciones de otros lugares, como la Capilla Real de Madrid, realizaban desde épocas anteriores y puede igualmente ser designada con el nombre de “festería”,<sup>24</sup> lo que nos lleva al punto siguiente.

### La capilla y sus vínculos con otras instituciones religiosas

A pesar de que los datos anteriores hacen pensar que las “salidas” de la capilla catedralicia a otras instituciones religiosas de Santiago eran una constante en la época, los escasos testimonios que se conocen al respecto se refieren más bien a músicos concretos y no parecen indicar que esto se hiciera de forma organizada.<sup>25</sup> Tan sólo José Zapiola se refiere explícitamente a las funciones que la “orquesta” de la Catedral realizaba fuera del templo, aunque sin ofrecer mayor información.<sup>26</sup> Sin embargo, he encontrado un documento que refleja la asistencia regular de la capilla en pleno a uno de los monasterios de Santiago donde la actividad musical fue más importante durante los siglos XVII a XIX: me refiero al convento de La Merced.<sup>27</sup> En este documento, fechado el 14 de septiembre de 1795 y perteneciente a la Orden Tercera del convento, se establece que en una junta anterior, realizada el 4 de mayo de 1794,

sobre la reforma de gastos del Novenario, Fiesta y Procesión de Nuestra Santísima Madre, que se hace anualmente, no se había resuelto cosa alguna sobre el gasto de la música de los instrumentarios, y voces de los cantores de la Santa Iglesia Catedral, que según práctica celebraban nuestra Fiesta y Novenario a petición de N[uestra] V[enerable] O[rden] T[ercera]; y que por consiguiente no estaba declarado el abono de la gratificación anual de doce reales, que por decreto de 12 de octubre de 1794 del Tribunal de la Real Audiencia están mandados satisfacer al sitialero por la conducción de los estrados: y unánimes acordaron que mediante a que por auto de 3 de septiembre de 1790 del V[enerable] Definitorio del orden primero, está declarado se asista a N[uestra] V[enerable] O[rden] T[ercera] sin interés alguno con los instrumentos y voces del convento, pero que en caso de solicitarle por ella otros de fuera ha de satisfacerlos de sus propios fondos; es muy conforme a razón se paguen por ahora los cincuenta pesos que ha estado en práctica, a causa de no tener el convento las voces e instrumentos que requiere el Solemne Novenario y Fiesta que se celebra anualmente, bajo la reserva de usar N[uestra] V[enerable] O[rden] T[ercera] de aquel indulto siempre que los religiosos puedan desempeñar esta función con sus voces e instrumentos.”<sup>28</sup>

Como vemos, la capilla catedralicia asistía regularmente a la fiesta de la

24. Sobre este tema véase, entre otros, el trabajo de Nicolás Morales: “La Capilla Real y las ‘redes musicales’. Festería, hermandad y montepío en el Madrid del siglo XVIII”, en Juan José Carreras y Bernardo J. García García (ed.): *La Capilla Real de los Austrias*, Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2001, pp. 449-477.

25. Al parecer José Bernardo Alzedo enseñaba música a los religiosos de Santo Domingo. San Francisco y San Agustín – Pereira Salas: *Orígenes*, p. 153. También José Antonio González y José Zapiola, ambos músicos de la Catedral, participaron en su momento en la actividad musical del convento de la Recoleta Dominicana – Víctor Rondón: “Música y cotidianidad en el Convento de la Recoleta Dominicana de Santiago de Chile en la primera mitad del siglo 19”, en *Revista Musical Chilena*, LIII (1999), n°192, pp. 63 y 68.

26. “Cuando funcionaba [la orquesta] fuera de esta iglesia, se anunciaba esta novedad con gran júbilo de los devotos y aficionados” – José Zapiola: *Recuerdos de treinta años*, Santiago de Chile: Zig-Zag, 1974, p. 35.

27. Sobre la actividad musical de esta institución en el período colonial véase mi artículo “La música en el convento de La Merced de Santiago de Chile en la época colonial (s. XVII-XVIII)”, en *Revista Musical Chilena*, 58 (2004), n°201 (julio), en prensa.

28. Archivo Histórico de la Provincia Mercedaria de Chile (desde ahora AHPM). “Libro de sesiones y acuerdos de la junta de la V[enerable] O[rden] T[ercera] de La Merced desde el año 1785 hasta octubre de 1857”, fol. 27-27v.

29. AHPM, "Nº13. Libro de Inventarios", fols. 90-91.

30. Estos programas se conservan en AHPM, "Colección de documentos históricos", "1[7]54-1868".

31. Rondón: "Música y cotidianeidad", p. 67.

32. Sabemos, por ejemplo, que un arpista de la Catedral participaba en las fiestas del convento de la Merced hacia 1730 – véase mi artículo "La música en el convento de La Merced".

33. Véase Morales: "La Capilla Real y las redes musicales".

34. Archivo del Convento de San Agustín (desde ahora ACSA), "Libro de gasto que hizo y comenzó el M. R. P. Mro. Proc[ura]dor fr. Pedro Gamboa, desde el día 22 de sept[imbr]e del año de 1780", fol. 51.

35. En un documento del Museo Histórico Nacional, titulado "Alegaciones jurídicas", fol. 236, hay una alegación relativa a la demanda de los herederos de Dn. Manuel Fernández Hidalgo contra el Dr. Dn. Juan Joseph de los Ríos y Terán, "chantr[e] de esta Santa Iglesia Catedral", con fecha 2 de diciembre de 1781.

36. ACSA. "Cuaderno de las entradas y salidas de la V[encrable] O[rden] Tercera de N[uestro] P[adre] S[a]n Agustín desde el establecimiento que fue en 28 agosto de 1806 hasta el 31 de diz[imbr]e 1813", sin foliar.

Virgen de la Merced que la orden tercera celebraba el 24 de septiembre de cada año en el convento mercedario. A mediados del siglo XIX debía tocar específicamente durante las vísperas solemnes de dicha fiesta (la tarde del día 23), en la misa solemne del día 24, y en el trisagio que se cantaba por la noche con "grande orquesta", en lo que parece haber sido la manera típica de concluir estas festividades en la época.<sup>29</sup> Se han conservado algunos programas impresos de este tipo de funciones conventuales, uno de los cuales parece indicar que la capilla catedralicia participaba también en eventos más excepcionales: en la colocación de la primera piedra del templo mercedario de San Miguel, realizada el 27 de septiembre de 1857, la ceremonia comenzó con un "himno a N[uestr]a S[antísim]a Madre, cantado a grande orquesta".<sup>30</sup> Si bien es cierto que en estos últimos testimonios no puede asegurarse que se tratara de la orquesta de la Catedral, el documento de 1795 citado anteriormente hace muy probable que así fuese. Por lo demás, ésta podría ser también la explicación para el notable aumento de instrumentistas y cantores en las festividades más importantes (Santo Domingo y Santa Catalina) del convento de la Recoleta Dominicana, que ha sido documentado por Rondón.<sup>31</sup>

En consecuencia resultaría legítimo plantear un estudio sobre la "festería" en Santiago durante la primera mitad del siglo XIX, y quizás incluso en períodos anteriores.<sup>32</sup> El objetivo principal de esta práctica desde sus orígenes no era otro que incrementar los ingresos que los músicos percibían por su trabajo.<sup>33</sup> Pensemos especialmente que el sueldo de los instrumentistas era sensiblemente inferior al de los cantores de la capilla musical. Por ejemplo, según el citado "Plan de Arreglo" de 1840, el tenor y el bajo percibían cada uno 450 pesos anuales, mientras que un violonchelista o un contrabajista ganaban sólo 180 pesos al año (Figura 1).

La participación de los músicos de la Catedral en las fiestas conventuales se halla también documentada en el archivo de los agustinos, de manera quizás menos cuantiosa pero igualmente interesante. En 1782 el convento de San Agustín pagó, además de otras cantidades para la música de diversas fiestas, doce pesos "al chantr[e] de la catedral",<sup>34</sup> que probablemente fuese en ese momento Juan Joseph de los Ríos y Terán.<sup>35</sup> Es muy posible en este caso que el chantr[e] estuviese encargado de recibir los pagos para los cantores e instrumentistas de la Catedral por actuar en San Agustín, ya que éstos estaban bajo su mandato.

Por otra parte, el 27 de mayo de 1810, dentro de los gastos por el Señor de la Agonía, la Orden Tercera de San Agustín pagó dos pesos "al que tocó el Obue en la rogatiba", y el cuarto domingo de noviembre del mismo año se le dio la misma cantidad. Así mismo, el 24 de mayo de 1814, dentro del "nov[enari]o del s[eñ]or de mayo", se pagaron dos pesos "a Perote, por tocar el obúe en la procesión", y uno "al sitalero Mariano Barros". La presencia

de este instrumento, que formaba parte de la capilla catedralicia al menos desde 1782 (cf. *supra*), y del sitalero, encargado de conducir los estrados,<sup>37</sup> hacen posible que el oboísta perteneciera a la Catedral. De hecho, el convento de San Agustín no parece haber contado con ningún oboe en la época estudiada, aunque bien pudiera encontrarse en los documentos de su archivo que aún no hemos revisado.

Lo anterior, sin embargo, no debe llevarnos a pensar que los conventos eran instituciones desprovistas de instrumentos y carentes de recursos para desarrollar una actividad musical propia. Víctor Rondón ha documentado el empleo de instrumentos como el violín, el violonchelo y el monocordio en el convento de la Recoleta Dominicana en la primera mitad del siglo XIX.<sup>38</sup> Así mismo – y sin considerar el órgano, que estaba presente en todos los monasterios importantes de Santiago – el convento de San Agustín contaba por lo menos desde 1780 con uno o dos claves y con religiosos capaces de interpretarlas,<sup>39</sup> y unos años más tarde consta que tenía a un violinista *Ibidem*, fol. 95. El 8 de abril de 1792 se pagó “un peso de unos zapatos del nobicio violinista”.<sup>40</sup> Ya a mediados del siglo XIX era frecuente que los conventos poseyeran un piano, instrumento que paulatinamente desplazó al clave y al monocordio, cumpliendo probablemente una función similar a éstos: por una parte preparar a los novicios y religiosos en la ejecución del teclado para que pudiesen desempeñarse posteriormente en el órgano; y, por otra, reemplazar al mismo órgano cuando no se hallaba en buen estado. Así, por ejemplo, el convento de San Agustín poseía en 1854 un piano que se hallaba empeñado y la comunidad determinó recuperar.<sup>41</sup> El convento de la Merced tenía también uno en 1857 (seguramente desde mucho antes), ya que un tiempo después la Tercera Orden mercedaria declaraba tener a derecho...

...a usar en todos los cuartos domingos del piano que hay en la Iglesia dedicado a la Virgen del Carmen, y que corre a cargo del Rev. P. Fray Miguel Ovalle; pues estando echado a perder este instrumento y sin llave, la Tercera [Orden] se obligó a componerlo completamente de su cuenta, con dicha condición. Así consta de un papel firmado al efecto por el expresado Ovalle, acompañado al legajo de las cuentas de marzo de 1857.<sup>42</sup>

Volviendo al tema de los vínculos musicales, cabe señalar que la Catedral y los conventos citados parecen haber compartido también los mismos constructores de instrumentos, cosa que puede resultar lógica en una ciudad que tenía un mercado relativamente limitado en tal sentido, pero que resulta interesante documentar. En la última década del siglo XVIII el organero “de moda” en Santiago parece haber sido Juan de Dios León, de quien lamentablemente no poseemos más datos. El 2 de agosto de 1792 el

37. Véase el documento de la Tercera Orden mercedaria citado más arriba.

38. Rondón: “Música y cotidianidad”, pp. 63-68.

39. ACSA, “Libro de gasto que hizo y comenzó el M. R. P. Mro. Procurador fr. Pedro Gamboa, desde el día 22 de sept[imbr]e del año de 1780”. En diciembre de 1780 figuran “6 rr. en cuerdas para el clave” (fol. 9). El 23 de marzo de 1792 “se gastaron 100 ps. en un clave que compré para el coro” (fol. 94v). Y el 19 de junio del mismo año se pagaron cuatro pesos “al hermano que toca el clave para alambre...” (fol. 98).

40. Véanse también los fols. 96. 97v. 101 y 101v.

41. ACSA, Libro de Consultas (1782-1867), fol. 72. “Hallándose empeñado en tres onzas de oro un piano de la comunidad por el finado fr. Francisco González, acordó la consulta que se recogiera dicho piano pagando la comunidad a la persona acreedora las indicadas tres onzas” (4-12-1854).

42. AHPM, “Nº13. Libro de inventarios”, fol. 88. Véase también el piano citado por Rondón: “Música y cotidianidad”, p. 65-66 y 68, que al parecer participaba en las funciones religiosas del convento de la Recoleta Dominicana.

43. Archivo Nacional, Contaduría mayor, 1ª serie, vol. 1059, fol. 75. "Me pongo en data 30 pesos 3 reales que en dos de agosto del referido año pagué a don Juan de Dios León, maestro organista, por la composición y reparos que hizo en el órgano del servicio de esta Santa Iglesia Catedral, en virtud de orden verbal del señor Provisor y Vicario Capitular".

44. Véase mi artículo "La música en el convento de La Merced". También se le menciona en la ampliación de este instrumento realizada en 1795.

45. Según Pereira Salas por estos años ocupaba tal cargo "Francisco Antonio Silva" – Eugenio Pereira Salas: *Historia del Arte en el Reino de Chile*, Santiago de Chile: Universidad de Chile, 1965, p. 193.

Mayordomo de la Catedral le pagó la suma de treinta pesos y tres reales por reparar el órgano.<sup>43</sup> Y en 1788 constan los pagos a "Juan de Dios" en los documentos del convento de La Merced por la reparación y ampliación de su órgano,<sup>44</sup> además de seis pesos por "templar el órgano" a "don Francisco Silva", quien probablemente fuese el maestro de capilla de la Catedral,<sup>45</sup> lo que demostraría definitivamente los estrechos vínculos musicales entre ambas instituciones. A mediados del siglo XIX ocurría algo similar. En el archivo mercedario se ha conservado una contrata de 1846 para la ampliación del órgano conventual, que fue encargada a "don Luiz Schuttz". Seguramente se trata del mismo "organista alemán Schuttz" que – según Pereira Salas – iba a encargarse en 1849 de afinar y reparar el órgano grande de la Catedral.<sup>46</sup> Al margen de ello este documento es interesante porque ofrece algunos detalles sobre las características del órgano de La Merced:

Primeramente, el S[añ]or Schuttz se obliga a una refacción completa de la caja de dicho órgano: a esepción de la pintura.  
2º. Hará tres fuelles con su silla y máquina encerrados en su respectivo cajón.

3º. Teclado nuevo de cuatro octavas enteras – pedales para una octava de las notas profundas. El mecanismo será de fierro y bronce.

4º. Un nuevo secreto correspondiente a ocho registros.

5º. Seis registros completos en los términos siguientes: registro principal de ocho piez: Principal octava cuatro id: flautas de metal cuatro id: registro tapado de pino ocho pies de tono: Uno de flautas abiertas de madera cuatro pies. Otro id. id. id. dos pies. El total de las flautas que han de sonar en los seis registros son docientas noventa y cuatro.

6º. A más de los seis registros referidos Schuttz pondrá dos más si de parte del convento se le entregasen las flautas para ellos.

7º. El S[añ]or Schuttz se obliga a entregar el órgano corriente y afinado a satisfacción de peritos nombrados por el P[adre] Comendador.

8º. El referido Schuttz responde de la compostura del órgano por el término de dos años, y si en este tiempo se descompusiese lo compondrá a su costa, a no ser que la descompostura resulte de parte del que lo toca, o del convento que en tal caso se le pagará nueva compostura (...). Santiago de noviembre 12 de 1846.<sup>47</sup>

47. AHPM, tomos titulados "Archivo del Convento Grande"

48. ACSA, Libro de Consultas (1782-1867), fol. 24v. El acuerdo se tomó el 1 de diciembre de 1848.

Poco tiempo después (1848) los agustinos acordaron contratar la construcción de un nuevo órgano para su convento, por un valor de dos mil pesos.<sup>48</sup> La relativa coincidencia en el tiempo entre este hecho, la reforma realizada por los mercedarios y la compra del nuevo órgano de la Catedral (1846) parece

demostrar que existía una voluntad clara por parte de las autoridades eclesiásticas de dar un mayor protagonismo a este instrumento en todas las instituciones religiosas de Santiago, relegando o suprimiendo a los de la orquesta, quizás porque podían asociarse más fácilmente con la música operística en boga. En cualquier caso, tal coincidencia refleja claramente la importante influencia musical que la Catedral tenía sobre los conventos circundantes.

### Nuevas fuentes para la música sacra del siglo XIX

Los vínculos descritos en los párrafos anteriores podrían explicar la conservación de la única obra *sacra* conocida del tenor Enrique Maffei,<sup>49</sup> cantor de la capilla catedralicia desde 1840, en el Archivo del Convento de la Merced. Se trata de un *Invitatorio y Tres Lecciones de Difuntos* (Figura 2) que se halla junto a otras obras manuscritas de la segunda mitad del siglo XIX que, si bien no son numerosas, no dejan de presentar interés para el estudio del repertorio sacro de este período.<sup>50</sup> Como se ha visto anteriormente Maffei llegó a Chile en 1840 contratado por la Catedral de Santiago, pero desde sus primeros años en nuestro país participó en interpretaciones operísticas junto al bajo Henry Lanza, transformándose en uno de los cantantes favoritos de la sociedad santiaguina.<sup>51</sup> De su obra como compositor sólo se ha conservado, según Pereira Salas, una melodía titulada *La Viuda*, y se sabe además que compuso un vals llamado *El Reproche*, que fue interpretado en un concierto en noviembre de 1861, aunque la música no se conoce.<sup>52</sup> Por lo tanto esta partitura conservada en La Merced nos muestra una faceta suya totalmente desconocida como es la composición de música sacra, hecho aún más interesante por no haberse conservado obras de Maffei en el Archivo de Música de la Catedral.<sup>53</sup>

Aunque resulta imposible emitir un juicio sobre un compositor en base sólo a una obra, pero podemos decir que el segundo movimiento del *Invitatorio* (allegro moderato) recuerda a las arias más *cantabile* de Bellini o sus contemporáneos, por el acompañamiento arpegiado con tresillos de corcheas, el uso de las funciones principales y modulaciones a tonalidades vecinas, la abundancia de figuras con punto, la oscilación entre la tonalidad principal (fa menor) y la relativa mayor (o tónica paralela), y la fermata sobre la dominante séptima de la relativa mayor, que se alcanza con un movimiento cromático de la voz (compás 17). Varias de estas características – particularmente el tipo de acompañamiento y la textura empleados – se reiteran en la mayor parte de los movimientos del *Invitatorio*. Esta similitud con el estilo operístico no sólo se debe a la influencia de la ópera italiana en Santiago a mediados del siglo XIX, sino a la propia formación de Maffei como cantante lírico, que ya ha sido reseñada anteriormente. De todas formas, cabe señalar que incluso la música de un compositor como José Bernardo Alzedo, menos vinculado al mundo operístico y que – según Claro Valdés

49. Pereira Salas: *Orígenes*, p. 142 lo califica de tenor, pero Claro, en cambio, afirma que era bajo – véase Claro Valdés: “Música catedralicia”, p. 15.

50. Véase una breve relación de dichas obras y la de Maffei en el Apéndice.

51. Pereira refiere sus conciertos con arias de ópera en sus *Orígenes*, pp. 142-43 y 151. Además señala en su *Historia de la Música*, p. 112, que participó en un concierto instrumental en Concepción, sin precisar la fecha.

52. Eugenio Pereira Salas: *Biobibliografía musical de Chile desde los orígenes a 1886*, Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1978, p. 93. Cabe advertir que no queda tan claro si en el suplemento musical del N°8 de la revista *Las Bellas Artes*, citado por Pereira, se conserva la partitura de *La Viuda* o sólo se hace referencia a ella, aunque parece desprenderse lo primero. No he podido consultar el original.

53. Véase Claro: *Catálogo*

54. Claro Valdés: "Música catedralicia", p. 18.

55. Sargent: "Nuevos aportes", p. 21.

– había sido contratado por la Catedral para devolver a la música sacra su pureza,<sup>54</sup> presenta también cierta influencia operística, según estudió en su momento Denise Sargent,<sup>55</sup> por lo que la obra de Maffei parece enmarcarse dentro de las tendencias de sus contemporáneos.

Llama la atención, por otra parte, la calidad y claridad de la copia manuscrita. La falta de estudios sobre los copistas de música en este período nos impide, por el momento, realizar un estudio comparado o formular hipótesis sobre la identidad del copista, y esta es otra de las muchas tareas pendientes que deberán ser abordadas en el futuro.

Ignoro la manera en que llegó esta partitura al archivo mercedario. Es posible que fuese escuchada por los religiosos durante la función del Día de Todos los Santos en la Catedral<sup>56</sup> y posteriormente encargada su copia, lo que se habría visto facilitado por la participación de la capilla catedralicia en algunas festividades del convento que han sido comentadas más arriba. En todo caso la presencia del *Invitatorio* de Maffei en el Archivo Mercedario, sumada a la de una obra de Felice Banfi<sup>57</sup> dedicada "al Rev[erend]o Padre Provincial Frai Benjamín Rencoret" – cronista de los mercedarios en la segunda mitad del siglo XIX –,<sup>58</sup> y otra de Enrique Marconi dedicada al Padre Francisco Naranjo,<sup>59</sup> no deja ninguna duda acerca de la estrecha relación que los conventos tuvieron con los compositores más influyentes de la época.

### Conclusiones

Una de las conclusiones que se desprenden de este trabajo es que la capilla musical de la Catedral de Santiago tuvo, en la primera mitad del siglo XIX, una participación regular y organizada en las festividades de otras instituciones de la ciudad. Esto abre las puertas al estudio de una práctica poco conocida en nuestro medio como era la "festería", que podría ayudarnos a comprender mejor los mecanismos de circulación de música y músicos en el Chile decimonónico, así como las relaciones más profundas que – por encima de las censuras eclesíásticas de rigor – existían entre la música operística y la sacra. Dichas relaciones quedan también de manifiesto en la propia música que se ha conservado, como prueba un somero análisis de la obra de Maffei que hemos encontrado en el Archivo Mercedario.

Otro aspecto interesante es que los conventos no fueron meros receptores de la influencia musical catedralicia en el siglo XIX, sino que contaron con medios suficientes como para tener una práctica musical autónoma: el órgano, el piano, el violín, el clave y el violonchelo estuvieron presentes en su interior, y los propios religiosos se encargaron de interpretarlos. Parece haber sido fundamental el aporte de los laicos en el sostén de la actividad musical conventual, como prueba el que varios de los documentos citados en este artículo se hallen relacionados con las Terceras Órdenes de La Merced y

56. Según el citado "Plan de Arreglo", fol. 7, luego de participar en la "función de Todos los Santos por la mañana" y la vigilia por la tarde, la capilla musical debía interpretar las tres primeras lecciones de difuntos. Éstas se cantaban también con toda la capilla en la "función fúnebre de los SS. Prebendados" (fol. 7v).

57. Sobre este músico italiano véase Pereira Salas: *Historia de la Música*, p. 126, 134-135, y 370.

58. Sobre Rencoret véase Alfonso Morales Ramírez: *Historia General de la Orden de La Merced en Chile (1535-1831)*, Santiago de Chile: Dirección General de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1983, pp. 32-33.

59. Véase el Apéndice. Sobre Marconi puede verse Pereira Salas: *Bibliografía*, p. 93-94.

San Agustín. De hecho, la mayor identificación que las elites locales tenían con los conventos (donde frecuentemente vivían algunos de sus parientes directos) antes que con las Catedrales ha sido propuesta como una posible explicación para el importante nivel musical alcanzado por algunos monasterios en otros lugares de nuestro continente.<sup>60</sup>

Por último, existe la posibilidad cierta de localizar nuevas fuentes y obras musicales para el siglo XIX en los archivos históricos de Santiago, algunas de ellas pertenecientes a músicos que jugaron un papel significativo en el acontecer musical de la época. Esto puede permitir en ocasiones “completar” el corpus musical conservado en el Archivo de la Catedral que, si bien resulta muy importante, con seguridad representa sólo una parte de la gran cantidad de música que debieron componer los músicos que se desempeñaron en su capilla musical.

60. Véase Geoffrey Baker, "Music in Convents and Monasteries of Colonial Cuzco", en *Latin American Music Review*, 24 (2003), n° 1, p. 3.



## Apéndice

### Breve relación de las obras manuscritas conservadas en el Archivo Histórico de la Provincia Mercedaria

La música manuscrita conservada en este archivo se halla contenida en tres cuadernos. El primero y más importante se titula “Cantos al Santísimo” [CS], y combina algunas obras impresas con otras manuscritas de la segunda mitad del siglo XIX. Lleva una etiqueta con el número 14 en la tapa (de color marrón) y el título inscrito con letras doradas en el tejuelo. El segundo se titula “Cantos Marianos Tradicionales” [CMT], título que figura en su tapa de color grisáceo con letras doradas, y por la caligrafía parece ser de comienzos del siglo XX. El tercero, con tapa de color marrón y lomo negro, contiene la “Canción Mercedaria” [CM] de Banfi.

Todas las obras llevan como acompañamiento únicamente el órgano o piano. En la mayor parte de los casos no se especifica si se trata de uno u otro, probablemente porque eran intercambiables.

Para cada obra indico el autor, el título, el cuaderno correspondiente con su abreviatura, las páginas o folios en que se halla contenida, y una breve descripción de la pieza que incluye la tonalidad, el compás inicial, el tempo inicial, el orgánico (voces e instrumentos), y alguna observación que se estime oportuna. Cuando he sugerido una voz o instrumento no precisada en el manuscrito ésta, va entre corchetes.

En CS se halla también un grupo de obras sin indicación de autor, relacionadas con el oficio de difuntos, a las cuales falta la primera de treinta páginas, que no han sido incluidas en este listado.

Anónimo: *Cantos Marianos Tradicionales*, CMT, sin foliar [5 folios]. Tonalidades varias, sin compás, sin indicación de tempo. [soprano o tenor]/ [piano u órgano]. Manuscrito con piezas varias, al parecer de la primera mitad del siglo XX.

Anónimo: *Siete palabras*, CS, sin paginación [21 pp.]. Sol menor, 4/4, Andante. Bajo y [tenor] / [piano u órgano].

Banfi, Felice: *Canción mercedaria*, CM, sin foliar [8 folios.]. Do Mayor, 4/4, sin indicación de tempo. [Dos tenores y bajo] / [piano u órgano]. Consta en la portada la fecha de 8 de septiembre de 1866, y que fue dedicada al mercedario Benjamín Rencoret.

Buho, Arturo: *Himno a Santa Filomena*, CS, pp. 5-8. Sol Mayor, 2/4, Marcial. [Tenor] / [piano u órgano].

Doberti, Francisco: *Ave Maris Stella*, CS, pp. 19-35. Do mayor, 4/4, sin indicación de tempo. [Dos tenores y bajo] / [piano u órgano].

Lambillote, [Louis]: *Ave María* [canon], CS, p. 63-72. Sol Mayor, 4/4, Moderato e religioso. [bajo], [tenor], soprano y [alto] / [piano u órgano]. Lleva la firma de “José M. Poblete” en la p.1.

Lambillott[e], [Louis]: *Ave María*, CS, pp. 47-50. La bemol Mayor, 4/4, And[ant]e religioso. Dos tenores y bajo / órgano.

Lambillote, [Louis]: *Benedicta Maria*, CS, pp. 36-41. Fa mayor, 4/4, Andante. Solo de bajo / órgano.

Maffei, Enrique: *Invitatorio y tres lecciones del Oficio de Difuntos*, CS, pp. 0 [portada] – 30, [tercera paginación manuscrita]. La bemol Mayor, 4/4, Andante. Dos tenores y barítono / piano u órgano. La portada señala los dos instrumentos como posibles.

Marconi, Enrique: *Ave María* (terceto), CS, p. 0 [portada]-10 [segunda paginación manuscrita]. La Mayor, 9/8, Largo. Bajo, barítono y tenor / [piano u órgano]. La portada dice “Dedicada por el autor / [al] R. P. Francisco Naranjo / con ocasión de su primera misa / 1887”.

Mercuri: *Ave María*, CS, pp. 42-46. Re Mayor, 4/4, Andante. Solo de bajo/ órgano.

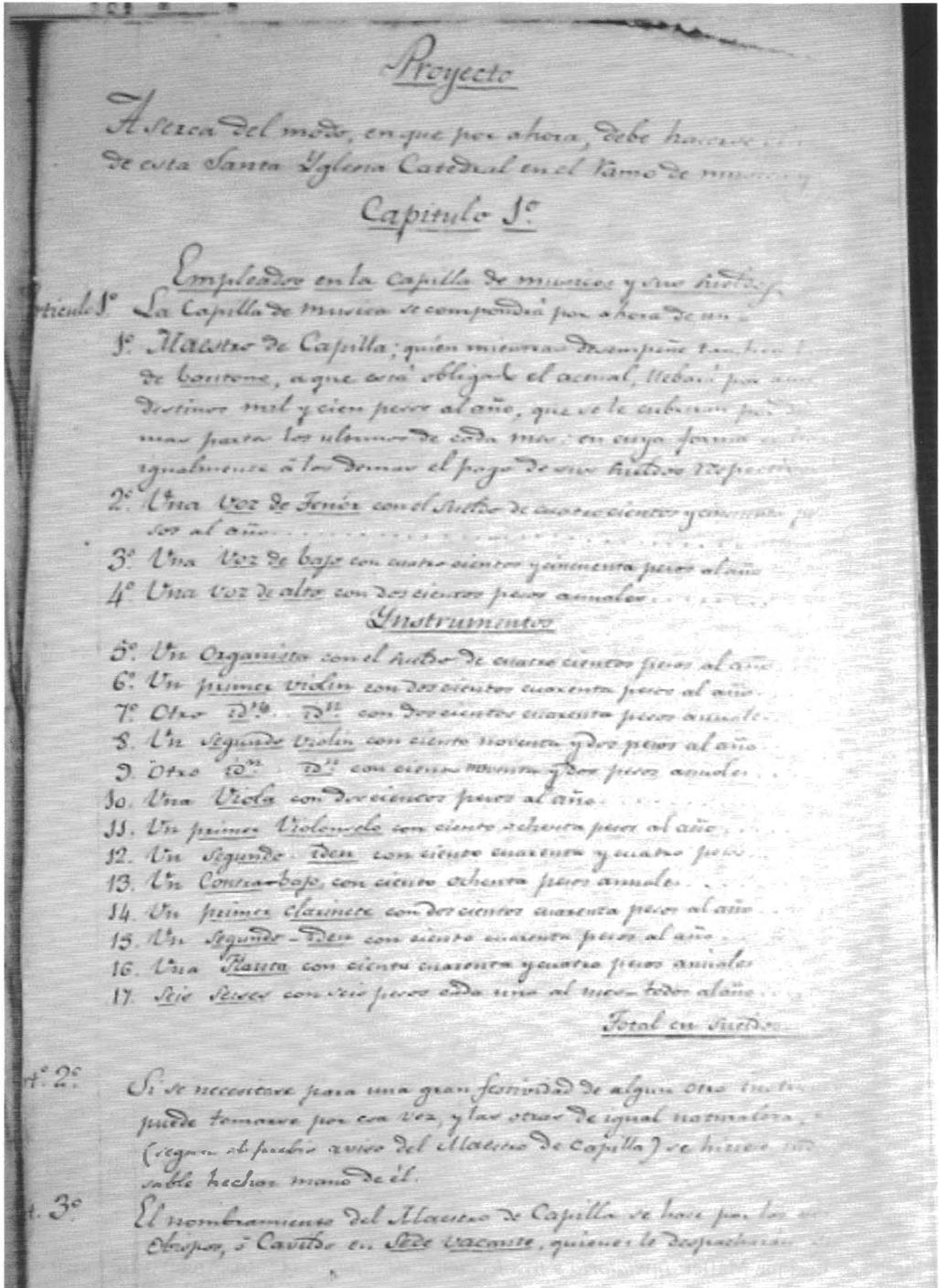


Figura 1: "Plan de arreglo de la Capilla de Música de esta Iglesia Catedral" (1840), Archivo Histórico Nacional, Ministerio de Justicia, vol. 15, fol. 1v.

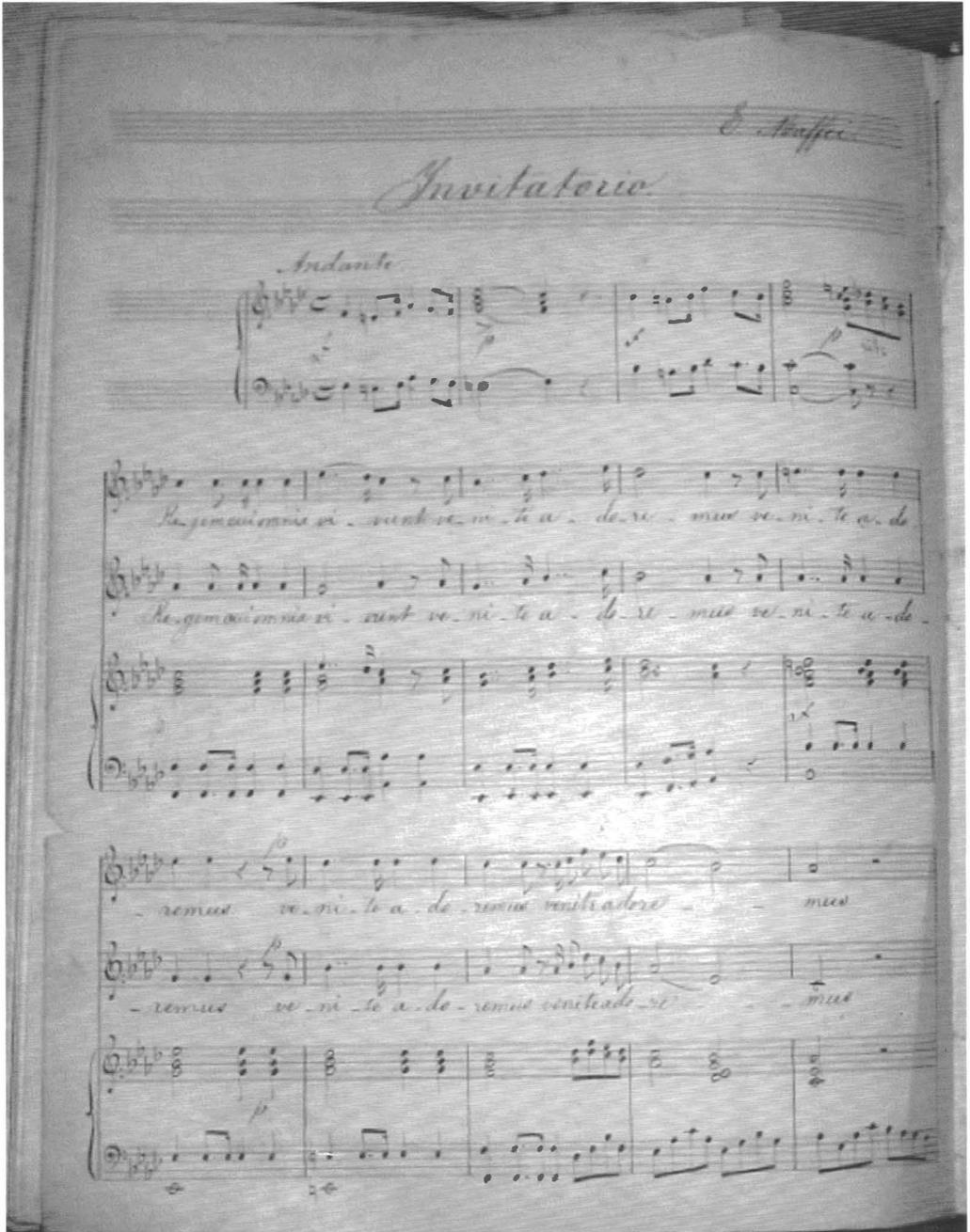


Figura 2: Enrique Maffei: *Invitatorio y tres lecciones de difuntos* (1866), Archivo Histórico de la Provincia Mercedaria de Chile.

Quis No. 11  
Este es el fin. Se ha  
Se ha