

ARTÍCULOS
MÚSICA

RESUMEN

Henry Lanza, tenor cosmopolita europeo, fue el más criticado de los maestros de capilla de la Catedral de Santiago de Chile. Principalmente se debió a su lugar como cantante de ópera, pero también a quedar atrapado como elemento público y visible de una crisis que envolvía a la Iglesia Católica y su lugar en el nuevo Estado republicano. En contraparte, su rol como intérprete lo instaló como ideal de modernidad y progreso entre los aficionados al arte y entusiastas de una mayor recepción de la cultura europea en Chile. Este ensayo propone revisar esta importante figura del arte del siglo XIX chileno para entender el lugar que la música debía, o podía, ocupar en la construcción de una nueva nación americana, desafiando a su vez algunas de las categorías usualmente planteadas por la historiografía musical local.

Palabras claves: música, Catedral, siglo diecinueve, ópera, Henry Lanza, maestro de capilla, tenor

ABSTRACT

Henry Lanza, European and cosmopolitan singer, was the most criticized of all the composers in charge of the musicians of the cathedral in Santiago de Chile. It probably had to do with his role as an opera singer, being at the same time a public figure in the midst of a crisis involving the Catholic Church and the Chilean state in the new republican times. But if for the church he was a controversial man, as a stage singer he was thought as the embodiment of modern and progressive times, specially between art and music aficionados, waiting for more European music in American soil. This essay proposes revisiting Henry Lanza as a major figure in Santiago arts-scene during the 19th Century, understanding through him the role music was thought to have in the construction of a new nation, defying at the same time the usual categories of music history used in local musicological studies.

Keywords: music, Cathedral, XIXth Century, opera, Henry Lanza, kapellmeister, tenor

Henry Lanza: Música, Ópera, Modernidad y Religiosidad en la construcción cultural de la República Chilena Temprana (1840 – 1860).

Pp. 10 a 29

HENRY LANZA: MÚSICA, ÓPERA, MODERNIDAD Y RELIGIOSIDAD EN LA CONSTRUCCIÓN CULTURAL DE LA REPÚBLICA CHILENA TEMPRANA (1840 – 1860).

José Manuel Izquierdo König

*Lía Rojic Fernández**

Pontificia Universidad Católica de Chile

“A mi se me ha juzgado sin ser oído [...], se me ha privado de un empleo que era propiedad mia [...] y se me impone una pena moral infinitamente mayor, que puede causar mi ruina y la de mi numerosa familia [...] Tengo en mi apoyo la justicia y la conciencia de no haber faltado a mis obligaciones”.

“No ha lugar”. Esa fue, en breve, la respuesta que entregó el arzobispado a Henry Lanza, maestro de capilla de la Catedral de Santiago, despedido por faltar a sus funciones y, según algunos comentaristas, incluso culpable de aumentar la desidia de los fieles.¹ Pero, ¿Quién es Henry Lanza? Cantante, ídolo de la ópera local y referente cultural clave en el auge de un ideal moderno en Chile en los albores republicanos, Henry Lanza se instaló aquí, quizás, como el primer verdadero artista europeo romántico en aquellas décadas posteriores a la batalla de Yungay en 1839 y en paralelo a la estabilización política del país. Lanza (1810 - 1869), contratado para ocupar aquel puesto catedralicio por recomendación de Isidora Zegers -la gran señora del ambiente musical chileno de entonces-, sufrió una doble derrota que él mismo logró identificar en aquel texto ya citado: por una parte, tras instalarse en el país dejando la comodidad de Francia, fue despedido de su puesto por no cumplir con las expectativas estéticas de un

* Correo electrónico: izquierdokonig@gmail.com. Artículo enviado el 31/05/2013 y aprobado por el comité editorial el 13/06/2013.

1 La carta de Henry Lanza se encuentra en el Arzobispado de Santiago, legajo “Querrela del Cabildo Eclesiástico contra D. Enrique Lanza”, con fecha del 23/10/1846. Por su parte, la respuesta se encuentra al pie del mismo documento en un papel anexo. El argumento de decidia aparece el mismo documento, reclamo por parte del arzobispo Rafael Valentín Valdivieso del 13/10/1846.

Iglesia que se veía por aquel entonces envuelta en la discusión sobre su propia definición en el nuevo país y donde la ópera republicana no podía tener lugar, siendo símbolo profano de alta cultura por excelencia. Pero por otra parte, Lanza reconoció la perdición moral que enteraría su futuro, vilipendiado por la historia y el reconocimiento oficial como un punto de quiebre, aquel en que aquello lírico y superfluo estaba afectando los valores inmutables del quehacer religioso y artístico.

Así, por ejemplo, en su artículo sobre la música en la Catedral de Santiago de Chile de 1979, Samuel Claro Valdés hace una aseveración sobre Lanza que ha permeado con fuerza en la construcción de la historia cultural chilena en torno a la música, siendo aquel alguien “más preocupado de hacer brillar su estrella como cantante de ópera italiana que como director responsable de música religiosa”.² Esta imagen del divo despreocupado de sus funciones, del atrayente tenor prendiendo mujeres fuera del templo (algo que los periódicos locales oficiales no dudarán en destacar) y del conflictivo personaje que hizo rabiarse al clero catedralicio por varios años es, sin duda, atractiva desde una perspectiva narrativa, pero tiene el riesgo implícito de la parcialidad. La revisión de los documentos referidos al trabajo de Lanza y a la apreciación de sus contemporáneos en un ámbito circunscrito estrictamente a su vida y no a rememoraciones o elucubraciones posteriores nos da una imagen mucho más compleja de quien fuera, sin duda, uno de los más influyentes músicos en Chile en las décadas de 1840 y 1850.

El presente ensayo busca aproximarse a su figura desde la revisión de estos documentos, entendiendo a Henry Lanza de modo integral frente a una dicotomía cultural de su época, entre una sociedad conservadora y de raigambre colonial fuertemente influida por la Iglesia Católica y otra, algo más liberal, marcadamente entusiasta por los movimientos culturales extranjeros y la presencia de europeos en Chile. Muchos pequeños inmigrantes, atraídos por un cierto romanticismo del viaje o por condiciones laborales, fueron focos de un exotismo generado en reflejo y donde Lanza, al estar con un pie en cada uno de los terrenos fundamentales de estos campos culturales -la iglesia y el teatro de ópera respectivamente-, puede ser particularmente útil para entender este periodo clave en el complejo, pero inexorable, auge del romanticismo centroeuropeo como referente ético y estético de la elite intelectual en el sur de América.

2 Claro, Samuel (1979). “Música catedralicia en Santiago durante el siglo pasado”. *Revista Musical Chilena*, XXXIII, 148, p.8

Breves apuntes introductorios

Henry Lanza nació en el seno de una familia de músicos. Su abuelo, Giuseppe Lanza, originario de Nápoles, había logrado publicar en esa ciudad algunas obras (entre otras *6 arie Notturme con Accomp. Di Chitarra Francese e V. A piacere*). Por razones que desconozco viajó con su hijo Gesualdo hacia Londres, radicándose en Inglaterra y dedicándose a la enseñanza del canto y la composición, incluyendo la impresión de sus *Canzonetas* op.14 y *Seis Trios* op.13 con Robert Birchall (quien trabajó además con Händel y Beethoven, entre otros). La fecha de impresión, 1792, nos plantea que al menos se encontraban en Londres aquel año, cuando Gesualdo Lanza -padre de Henry- tenía solo trece años.³ A comienzos de siglo XIX Gesualdo era bastante conocido como maestro de canto y contaba entre sus pupilas algunos miembros de la realeza y en 1809 publicó un tratado sobre canto llamado *The elements of singing in the Italian and English Styles*, en tres tomos, el cual fue reducido en 1817 a un libro más simple que tuvo gran circulación por Europa e influyó decididamente en no forzar la voz.

La técnica de Gesualdo Lanza era vista como un aporte científico a la expresión musical, de la mano con el crecimiento del gusto por el *bel canto* en la Inglaterra de la época. De hecho, realizaba demostraciones con bellas señoritas italianas para el público londinense, donde las mismas no sonreían, sino que tenían “expresiones agradables en sus caras” y señalando que la voz debía formarse de a poco, debiendo evitar el pupilo cantar en su registro superior.⁴ Hasta 1839 fue director del coro de la capilla de la Embajada Bávara, una de las más importantes del ámbito católico en Londres.⁵ En la década de 1840 Gesualdo Lanza se dedicó principalmente a generar guías y métodos de canto y explicarlas al público, incluyendo una exposición en la Westminster Literary and Scientific Institution, realizada el 5 de diciembre de 1842. Se conservan varias de sus composiciones incluyendo un *Stabat Mater* para coro y orquesta. Falleció en Londres el 12 de marzo de 1859, veinte años después de que su hijo emprendiera el viaje hacia América. Cabe decir que revisar los tratados de Gesualdo Lanza servirían también para entender la aproximación al canto que Henry Lanza impuso con influencia en la clase alta chilena en la misma década de 1840.

3 Moore, John Weeks (1854). *Complete encyclopædia of music: elementary, technical, historical, biographical, vocal, and instrumental*. Inglaterra: O. Ditson, p.504

4 Sell, Karen (2005). *The disciplines of vocal pedagogy: towards and holistic approach*. Ashgate Publishing, p.18

5 Debido al contexto anglicano de la ciudad, las mejores capillas católicas eran mantenidas por los países europeos adscritos a esta religión como oficial, entre ellos España, Baviera y Austria. Muir, T.E. (2008). *Roman Catholic church music in England, 1791-1914* Ashgate Publishing, p.75

Algo más difícil es seguir el rastro de Henry Lanza en Europa. Nació en Londres en 1810 y recibió la enseñanza musical de su padre, de quien se dice en *El Mercurio de Valparaíso* que había “alcanzado celebridad” en la corte de Hortensia de Baumarchais, algo difícil de relacionar con sus constantes actividades en Londres.⁶ La revista de *Bellas Artes* cubre de flores a Henry Lanza al escribir una nota sobre su fallecimiento, donde agrega otros sabrosos retazos de currículum que no he podido confirmar ni denegar: “A la temprana edad de 17 años [asume] el cargo de profesor de piano de la indicada reina [Hortensia] i de la preciosa princesa Matilde [...] Durante el periodo transcurrido desde 1827 hasta 1832, fué en Roma director de los conciertos de la gran duquesa de Baden, de la princesa Camerata, de la Belgiojoso i de los mui afamados que daba Mme. Letizia, madre de Napoleón I”.⁷ En contraste, Domingo Faustino Sarmiento escribió en 1842 (a dos años de la llegada de Lanza a Chile) respondiendo a las críticas de que su experiencia en el teatro lo hacía una persona deshonrosa y pecaminosa, y señalando que su experiencia europea se limitaba a “algunos lijeros ensayos de aficionado en el Teatro del Odeon de París, en el que se hizo notar por la sal con que ejecutaba trozos bufos”.⁸ José Zapiola, quien lo menciona principalmente como “profesor de canto”, relata que tenía Lanza en París “una distinguida reputación, i al aseverar esto, no nos fundamos en elojios i articulos de periodicos”. Lamentablemente, no señala en qué se fundó para decirlo, aunque probablemente fuera en las palabras del propio Lanza. Quizás debiera buscarse la verdad del pasado de Lanza en una imagen a medio camino entre la bonachona simplificación de Sarmiento -que busca salvar al cantante de las garras del ultramontanismo- y las glorias que le atribuye Juan Jacobo Thompson en su revista *Las Bellas Artes*.

Lo cierto, y aquí comienza nuestra historia, es que Lanza es contratado en 1839 por el gobierno de Chile para el cargo de Maestro de Capilla de la Catedral de Santiago, recomendado probablemente por Isidora Zegers, la gran señora de los salones musicales de la época. Fue Frédéric Massimino, su profesor de canto en Europa y con quien ella mantenía estrecha correspondencia desde 1823, quien le recomendó a Lanza como un aporte a la vida musical chilena. De hecho, en al menos una carta que se conserva (del seis de enero de 1841) él intentar averiguar cómo le ha ido a *monsieur* Lanza en su nuevo país.⁹ Viajó con un grupo de músicos contratados, dos de los cuales fueron un fiasco (el pianista Jacques Arnault y el bajo Caruel) y un tercero, Enrique Maffei, tuvo cierta repercusión local como cantante y compositor de canciones populares, además de participar con su voz en la Catedral.¹⁰ Partieron desde Burdeos en

6 *El Mercurio*, 09/08/1869

7 *Las Bellas Artes*, 16/08/1869. Esta información ha sido reiterada respectivamente desde la misma fuente por Eugenio Pereira Salas (*Orígenes del Arte Musical en Chile*, 1941, p.144), y Claro (1979)... p.15

8 *El Progreso*, 21/12/1842

9 Esta se encuentra en el álbum azul de Isidora Zegers en el Archivo Central de la Universidad de Chile.

10 Varias de sus piezas se conservan en archivos como la Biblioteca Patrimonial de la Recoleta Dominica, el Seminario Pontificio Mayor y también en colecciones privadas.

el *Bonne Clemence* un 15 de septiembre de 1839, arribando a comienzos de enero de 1840 a Valparaíso. Alberto Cruchaga Ossa, historiador de la diplomacia chilena, señala en sus apuntes de las relaciones exteriores chilenas que cuando llegó Lanza se le anunció del siguiente modo: “El maestro de capilla, don Enrique Lanza, joven profesor de reputación establecido en París e Italia, es verdaderamente un hallazgo, no sólo posee una voz muy agradable, sino que es capaz de enseñar y dirigir un Conservatorio de Música [...] Es casado y lleva su señora, que es profesora de piano”.¹¹ Su llegada marcó la novedad del momento en el país, como uno de esos breves influjos de modernidad que siempre se esperaban desde Europa. Mercedes Marín del Solar le escribirá al pintor Mauricio Rugendas que:

“He tenido el gusto de oír a Lanza en su concierto y me ha gustado infinito. La semana pasada le vi casualmente en casa de Isidora [Zegers] y me habría sido agradable hablarle, y hacerle saber cuánto celebro su venida al país; pero nuestra amiga no tuvo a bien presentármelo ni hablarle de mí por lo que me quedé con mis buenos deseos, para mejor ocasión. Pienso continuar con él el estudio del italiano que principié con V., y entonces le diré todo lo que se me ocurra. Me parece hombre fino y de un trato agradablemente franco: no sé si me habré engañado”.¹²

Un Chispazo de Modernidad en Santiago

Un aspecto particularmente interesante de los comienzos de la carrera de Henry Lanza, es que un talento como el suyo era, probablemente, desconocido aún para los chilenos, incluso aquellos más interesados en la ópera. Pronto comenzó a dar recitales, con un talento escénico y vocal que llamó la atención de sus contemporáneos locales. Si bien el género operático era conocido en el Virreinato del Perú durante el periodo de transición a las repúblicas, solo comenzó a tener un real impacto por medio de una compañía de ópera italiana que arribó en diversas costas sudamericanas durante el año 1830, cuyos cantantes causaron gran impacto a pesar de la precariedad en sus presentaciones. Revisando algunos comentarios, se puede desprender que eran un grupo de actores con dotes vocales y afición por la música de Gioachino Rossini, particularmente. Aunque el nuevo modo de cantar en boga, posteriormente denominado como “bel canto”, tuvo que haberse desprendido de la actuación de esta compañía, no estaba a la altura de las expectativas. Es por esto, que no fue hasta la llegada

¹¹ Pereira Salas, 1941:151

¹² Carta del 26 de febrero de 1840; en Sergio Vergara Quiroz (1987). *Cartas de mujeres en Chile, 1630-1885*. Santiago: Andres Bello

del tenor Henry Lanza –y sus compañeros de viaje–, que Chile fue testigo de la primera llegada de un músico entrenado en este repertorio de modo profesional y, por tanto, la sociedad interesada comenzará a ver a Lanza como un referente de la interpretación musical.

Si bien Henry Lanza parece marcar un punto de impacto relevante, como lo revelan las críticas contemporáneas a su arribo, también se puede señalar que ya Isidora había tenido un rol protagónico en el desarrollo de la interpretación del bel canto en Chile, tanto como técnica y repertorio. Su formación de cantante y estrecho vínculo con la sociedad influyente de ese entonces, la hizo un referente sonoro de los nuevos aires republicanos. A su vez, fue responsable de que importantes compañías de ópera viniesen a nuestro país, como así también, como se ha señalado, de la incorporación del mismo Lanza como maestro de Capilla de la Catedral de Santiago de Chile. Este hecho es de suma importancia, ya que nos demuestra que la técnica del bel canto llegó incluso a los espacios religiosos, a pesar de ser un género secular y, por lo mismo, rechazado por las autoridades eclesiásticas.¹³

La música de los *belcantistas* italianos, si así se pueden agrupar para simplificar su diversidad, tuvo una tremenda repercusión en las naciones independientes americanas como símbolo de modernidad de la Europa lejana, que hacia la década de 1830 quería ya ser aproximada como un referente en calidad de espejo y no en el sentido vicario que le otorgó la colonia. De este modo, Rossini, Bellini y Donizetti son nombres que aparecen muchas veces como símbolo de progreso y actualidad musical, pero rara vez son interpretados por artistas europeos, de modo que no hay una apreciación estética fiel y fiable de su música, al menos no para los intelectuales locales.

La insistencia en torno al *bel canto* en algunas personas particulares había creado ya expectativas con respecto a la ópera italiana, que era de sobra conocida en el país en forma de selecciones y arias. Lanza vino a darle, con su voz, cuerpo a estas ilusiones, y en respuesta fue recibido como un ídolo de la ópera, siendo considerado un ejemplo concreto de que Chile se instauraba de a poco en el modernismo. Domingo Faustino Sarmiento señaló al poco tiempo de la llegada de Henry Lanza a nuestro país:

“tiene una fuerte maestría en el manejo de la voz y de los medios musicales, es sumamente hábil para calcular sus esfuerzo, sus pausas, sus golpes y como además de esto está dotado de un órgano tan dulce y flexible y de cierta capacidad inexplicable para dar viveza y movimiento a su canto, ejerce un influjo mágico sobre el auditorio”.¹⁴

13 Para mayor información sobre esta problemática, revisar Izquierdo, 2011.

14 Sarmiento, citado por Pereira Salas (1941). *Orígenes...* p.142.

Dicho comentario alude a una forma novedosa y “moderna” de interpretar el género, llamando claramente la atención del público asistente. En paralelo a estos “ídolos”, también circulaban aquellos otros, que teniendo formación con respecto al tema, quedaban al margen del escenario, pero a su vez contribuían directamente en la difusión tanto del género como de su estética *bel cantista* que imperó en todo tipo de repertorio vocal afín. Según esto, vamos a tener una ópera puesta en escena y cantada preferentemente por extranjeros como Henry Lanza, los cuales se posicionan como referente para una posterior apropiación de dicha estética en los círculos privados locales.

Hacia 1844 arriba una nueva compañía de ópera, que entre sus filas incluía a la cantante Clorinda Corradi de Pantanelli, y que instaló a Henry Lanza como parte de su elenco estable. Desde entonces, ya no sólo las arias, sino las frecuentes presentaciones de óperas eran tema “obligatorio” en toda reunión social de la elite chilena. Domingo Faustino Sarmiento lo dejó por escrito durante esos años en diversos periódicos, estableciendo la relevancia que el género instalado por Lanza a comienzos de la década comenzaba a cobrar:

“Tan cierto es que música es hoi el hecho que nos domina, que puede uno estar seguro que en toda tertulia, en toda *mesa de té*, de las ocho de la noche para adelante, no se discute ni se habla sino de *Romeo i Julieta*, de la señora Rossi i de la señora Pantanelli, i del *Marino Faliero*, a cuyo nombre se presenta la grave i sonora voz del señor Ferrati, que en pocos días ha agotado ya todos los elogios a que entre nosotros puede aspirar un actor lírico”.¹⁵

Debido a esto, el valor que cobran los espacios públicos en los cuales se asistía a la ópera, que es el de un evento social, no se relacionaba necesariamente con la precariedad de las condiciones de representación, generándose un ideal expuesto, una especie de trasposición de lo europeo en América sin mirar sus carencias de traslado. Allí donde las puestas en escena la mayoría de las veces eran precarias, siendo representadas muchas veces solo en forma de fragmentos, adaptaciones instrumentales e incluso con la traducción del texto al español;¹⁶ es decir, no existía la disposición para realizar una ópera completa y bajo sus propios términos, sino que más bien se constituía bajo los términos de la sociabilidad en torno a un acto propio de modernidad republicana local. Por otro lado, en los espacios privados, como nos señala Pereira Salas a través de programas de conciertos de la época, nos encontramos con que gran parte

15 *El Progreso*, 4 de mayo de 1844, en *Artículos críticos y literarios* (Sarmiento, 1895, p. 188).

16 “En el artículo de 1830 Andrés Bello critica a la compañía por cantar la ópera en castellano. Esto atenta contra la adecuada correspondencia entre el texto y la música en lo que atañe al ritmo y la prosodia, la expresión y el contenido estético” (Merino, Luis 1981): “Don Andrés Bello y la Música”, *Revista Musical Chilena*, XXXV, 153-155, p.28).

de la *performance* sucedía en torno a la interpretación de fragmentos de óperas italianas, pero extraídas de su contexto escénico.¹⁷

Isidora Zegers tenía una voz reconocida, pero que solo era desplegada (tanto por su condición social como de mujer) en tertulias y saraos, sin aparecer en el escenario teatral. Lanza, en cambio, era un cantante de ópera con todas sus letras y así lo demostró a lo largo de su carrera. Ya con él en las tablas, los teatros abarcaron “un amplio abanico de representaciones operísticas a cargo de compañías, europeas en su mayoría”, convirtiéndose éste “en espacio primordial de socialización y difusión del género”.¹⁸ Dicho repertorio se da en un momento clave, en que la búsqueda de nuevos referentes de modernidad y cultura europea imperaban socialmente en Chile. Se puede plantear la hipótesis, entonces, de que es parte de esta búsqueda estética la que imprime un valor tan alto al repertorio y sonido del *bel canto* dentro de la estructura de la nueva república.

Desde el punto de vista de testimonios de la época, como los del *Semanario Musical* y los del mismo Sarmiento, podemos entender que esta afición fue más allá de la separación entre escenario y evento social, tertulia y espacio público. Era, en un sentido platónico, un objeto ideal que se construyó como afirmación de la entrada local al “concierto de las naciones”, cuyo sonido se hacía parte del espacio musical chileno. Así mismo, la figura del cantante cobra importancia como intérprete, buscando siempre resaltar sus habilidades e infundir emoción en el oyente; ya que para esos años, como señala el compositor José Bernardo Alzedo en su *Filosofía de la Música*,

“en el Melodrama moderno todo se sacrifica al placer del oído, y sin escuchar la censura del sentido común, que reprueba la monotonía insufrible del Recitado, perdonamos todas las faltas de propiedad y decoro, y nos damos por satisfechos cuando una ú otra escena bien preparada y escrita proporciona al Músico la ocasión de hacer brillar su habilidad, logrando á veces escitar las pasiones con la mayor viveza”.¹⁹

Estos elementos propios del *bel canto*, aquí apuntados por el futuro Maestro de Capilla con un cariz negativo, son un signo de cambio dentro de la mentalidad estética vocal, donde se busca un virtuosismo musical por sobre el pleno entendimiento de la narrativa –y por ende de la palabra–; rompiendo firmemente con el ideal vocal anterior ilustrado de la expresión de ideas antes que de emociones, que de algún modo permeó los últimos años coloniales.

17 Para datos específicos véase Pereira Salas (1941). *Orígenes...* pp. 77-78 y p. 83.

18 Carredano, Consuelo y Victoria Eli (2010). *Historia de la música española e hispanoamericana: La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica, p.153.

19 Alzedo, José Bernardo (1869). *Filosofía Elemental de la Música*. Lima, p.42

Es interesante observar el impacto de la llegada del sonido de Lanza y su relevancia para la construcción local, mediante las críticas de Sarmiento, quien previo a su carrera política fue el crítico musical más energético y relevante. ¿Cómo no observar la instalación de un ideal civilizado, pregonado por la elite local, en expresiones como la siguiente?:

“el público gozará de hoy más de algo de lo que forma las delicias de las primeras capitales de Europa [...] Tendremos en adelante arias i acaso duetos de ópera. El señor Lanza acostumbrará nuestros oídos no muy musicales, al oír los acentos i melodías de Rossini, Bellini, Donizetti i los demás maestros que tienen hoy por admiradores a todas las naciones del mundo civilizado”.²⁰

El comentario de Sarmiento citado anteriormente debe, justamente, ser enfocado desde una crítica a este público realizada por el escritor y político a raíz de un recital de Lanza a fines de 1842. Había interpretado con enorme éxito el aria “famosa” de Fígaro en el *Barbero de Sevilla*, a tal punto que los zapateos de la platea le exigieron el bis, que dio con aún mayor revuelto de aplausos, “vivas i palmoteos”. Pero, al parecer, un grupo de personas criticó que tal repertorio se diera sobre las tablas, sin base moral, desaprobando “altamente la conducta del señor Lanza, que no ha mostrado reparo alguno para presentarse en las tablas”. Ya entonces era Maestro de Capilla, y de ahí debe desprenderse también esta crítica –ya revisaremos ese problema después–, pero el problema que apunta Sarmiento va más bien a una característica del público de la época. Aquí se apunta al deseo de no ser considerados menos modernos o civilizados que el europeo promedio, de llevar la conciencia de que América Latina ya es –o intenta ser– parte integral del nuevo siglo, tal como lo vislumbraron Sarmiento o Vicuña Mackenna:

“¿El teatro del Santiago envilecería al señor Lanza, al mismo tiempo que el de la ópera de París enorgullece al señor Barroiuhet? ¿Son poco dignas de un artista francés las guiraldas que le prepara la sociedad de una capital americana? [Que] no vengan [otros] a dar en América el escándalo de preocupaciones indignas de la época en que vivimos i de hombres civilizados. Nosotros tenemos derecho de aguardar de parte de los extranjeros que acojemos en nuestro país, ideas, sentimientos i costumbres más liberales, si es posible, que las nuestras; i nos choca profundamente el verlos animados de aquellas mismas pequeñeces i preocupaciones que por fortuna empiezan ya a perder terreno entre nosotros. [...] El señor Lanza, pues, puede sin temor entregarse a sus instintos, seguro de que hallará la más decidida protección de parte del público ilustrado,

20 *El Progreso*, 21/12/1842

i de que se hará una reputación bien merecida entre todas las personas que saben apreciar el mérito de un distinguido artista”.²¹

Las aproximaciones de Sarmiento nos lo muestran como un aficionado con pocos conocimientos técnicos musicales, pero profundamente imbuido de un interés estético y político en la música, arraigado a los conceptos de progreso de aquel entonces y, por ende, es un referente crucial en cuanto a lo que buscaba el auditor en la estética vocal a mediados del siglo XIX. Leyendo los escritos literarios de Domingo Faustino Sarmiento, comprendemos que era un hombre que apreciaba en sobremanera al arte lírico de la ópera debido a su fuerte relación con las artes modernas. Por este mismo motivo, él habla como un visionario, tomando el asunto “ópera” como un tema país a ser considerado a través de sus representantes, algo que derivará finalmente en la construcción de un edificio del costo y porte del Teatro Municipal en Santiago.

Lanza no fue el único que instaló este nuevo sonido, aunque probablemente fuera el primero. Sin duda, de igual modo de mencionarse a Clorinda Pantanelli, Teresa Rossi, Rosario Garfias²², así como los señores Ferrati, Caruel, Enrique Maffei²³ y Juan Casacuberta –entre otros–, quienes van a convertirse en el nuevo referente del romanticismo en Chile. Los estudios de algunos de éstos –como así también de Isidora Zegers– en el extranjero, reflejan el espíritu de la época en nuestro país, donde se buscaba obtener todos aquellos conocimientos de Europa, o se valoraba aquellos que allá los hubiesen recibido. Nos encontramos frente a una estética que nació desde el escenario junto con la ópera, y a medida que ésta logra su apogeo, del mismo modo lo hace la estética del *bel canto* como forma de canto. Es debido a esto que “en los primeros tiempos se ejercitaba en el canto de espresion, que entónces era preferido”²⁴, por lo que sus múltiples elementos aluden principalmente a lo expresivo, expresividad exagerada debido a su origen.

A partir de la década de 1850, la enseñanza del canto en Chile comenzó a formar parte del “inventario” de las casas de la alta sociedad local, donde fundamentalmente señoritas dedicaban horas al estudio del nuevo arte lírico, las cuales eran denominadas en la época como “cantatriz”. Como señala Zapiola, “con este nombre se distingue a la que canta con todas las reglas i gracias del arte; mientras que cantora supone una de mediana intelijencia i falta

21 *El Progreso*, 21/12/1842

22 “Cuya voz prodigiosa, al decir de Zapiola, “no ha tenido aun rival en particular por la extensión de casi tres octavas. El re sobreagudo lo daba con toda fuerza, afinación y limpieza, como el fa grave que no recordamos haber visto jamás para voz de mujer” (Pereira Salas (1941). *Orígenes...* p.83).

23 Importante destacar que “Para José Zapiola, tanto Caruel como Maffei “eran poco mas que aprendices”, no así Lanza, cuyo mérito artístico sirvió “para indemnizar al gobierno del engaño que había sufrido sobre todo en dos de los supuestos artistas” (Merino, 1981: “Don Andrés”... pp.25-26).

24 *Semanario Musical Chileno*, Nº1. 1852.

de reglas”.²⁵ En esta definición se presume que el estudio del canto mantiene una estrecha relación con lo intelectualmente elevado para mediados del siglo XIX, creando así duras comparaciones no sólo a nivel vocal, sino que en sobre medida en cuanto a lo intelectual.

Este nuevo referente estilístico vocal fue tan bien recibido por la sociedad chilena, que al poco tiempo Lanza comenzó a entregar clases de canto y de música a la alta sociedad local, con gran demanda. Según el *Semanario Musical* “mas de ochenta señoritas tomaron maestro de canto i los profesores Ferretti, Maffei, Pantanelli, Lanza y Zambaiti no eran suficientes a las exigencias de las enseñanzas”²⁶; y en opinión del siempre lúcido Sarmiento: “El señor Lanza haria un eminente servicio al pais que le ha brindado con su hospitalidad, iniciando a nuestra juventud en los misterios de la ciencia que con tanta perfeccion profesa, i nuestros jóvenes se apresurarían a aprovechar la oportunidad que se les presenta, de adquirir un conocimiento cuya inexcusable falta de hace sentir cada vez mas”²⁷.

La pregunta que cabe hacerse al respecto es si la contratación de Lanza tuvo un doble sentido, buscando llenar el puesto de Maestro de Capilla de la Catedral a la vez que se traía a Chile un músico que ciertos intelectuales y promotores locales –como Isidora Zegers– creían necesario. El perfil de músico elegido para la labor lo demuestra, siendo el artista contratado principalmente un tenor de repertorio operático.

El Maestro de Capilla que no debió ser

La instalación de Lanza como maestro de capilla en la Catedral de Santiago, debe entenderse en el contexto de una propuesta de reforma que se discutió hacia 1840, en la cual el cabildo de la misma quería establecer algunos cambios, específicamente en la dirección y organización de la capilla de música. Por otro lado, concordamos con Valeska Cabrera en que la aparición de Henry Lanza puede ser comprendida como un esfuerzo del poder civil por instalarse dentro del terreno religioso, fenómeno que abarca diversas áreas de la política chilena durante el siglo XIX.²⁸ En este sentido, hay un interés y conocimiento directo por parte del gobierno del caso, siendo incorporado Henry Lanza por medio del Ministerio de Relaciones exteriores. Alberto Cruchaga, en su historia de este espacio político, señala: “ El maestre de capilla, don Enrique [Henry] Lanza joven profesor de reputación establecido en París e Italia, es verdaderamente un

25 *Semanario Musical Chileno*, N°3. 1852.

26 *Semanario Musical Chileno*, N°3. 1852.

27 *El Mercurio*, 16/12/1841

28 Cabrera, Valeska (2009). “La reforma de la música sacra en la Iglesia Católica chilena. Contexto histórico – social y práctica musical. 1885 – 1940. Tesis para optar al grado de Magíster en Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile, p.83; referencia a Pereira Salas (1941). p.150

hallazgo, no sólo posee una voz muy agradable, sino que es capaz de enseñar y dirigir un Conservatorio de Música; nuestras señoritas sacarán gran partido para adquirir el método de cantar y puede contribuir el señor Lanza a formar una compañía de ópera”.²⁹

Lanza venía de un mundo mucho más glamoroso que el serio y riguroso trabajo de la Maestría de Capilla, y lo hizo notar con facilidad desde el comienzo de sus labores. Para su primer dieciocho de septiembre, gastó mucho más que en ninguno de los años anteriores, superando la cuota permitida máxima del Mayordomo de la Catedral y con “gastos que no han estado en practica en esta Iglesia”.³⁰ El asunto, que se repetirá, se debía a que Lanza no llevaba bien las cuentas y contrataba músicos externos sin avisar, por lo que su labor siempre estaba lejos de una “regular contabilidad”.³¹ Su primera petición de presupuesto para el arzobispado es, significativamente, por la compra de un piano -que se considera innecesario- y una sala de ensayos para los cantantes.³² En 1843 el Cabildo envía al Presidente de la República un primer informe con respecto a los problemas de Lanza:

Don Enrique, Lanza contratado en Francia de orden suprema para Maestro de Capilla de esta santa Iglesia Metropolitana, manifestó muy desde los principios, que a pesar de sus conocimientos profesionales, y de sus aptitudes físicas, así para la direccion de la orquesta como para la ejecucion en el canto, no seria apropiado para el destino de que se encargó, por su ninguna actitud en el desempeño de sus funciones; faltas repetidas y notables, descuido en la custodia y arreglo del archivo de musica de la Iglesia, y en la enseñanza de los seises.³³

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

Me ha sorprendido sobre manera una representacion en que se pretende hacer concebir al Gobierno la idea mas inexacta de mi comportacion, y que forma un contraste con el celo y eficacia que siempre he acreditado en el desempeño de los deberes que contraje

29 Cabrera (2009). p.84. Cita de Alberto Cruchaga (1926). **Los primeros años del Ministerio de Relaciones Exteriores**. Santiago.

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

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

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

33 Legajo “Querrela del Cabildo Eclesiástico contra D. Enrique Lanza”, 27/18. 28/08/1843

[...] No dire nada sobre el pretendido desarreglo del archivo de musica; porque es facil echar de ver que siendo esta mi profesion, no es natural que el V.Cabildo pueda enseñarme el modo y orden en que debo tenerlo yo, que soy quien lo maneja.³⁴

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

Henry Lanza aquí se instala directamente en favor del poder civil en medio de la crisis por la situación de la Iglesia Católica en Chile durante la década de 1840. Como señala Sol Serrano: “En la década del 40 había tensiones [entre lo profano y lo sagrado], cuestiones de soberanía no resueltas, pero no era pensable para ninguno de los actores, ni de la jerarquía eclesiástica ni del poder político, una Iglesia sin Estado y un Estado sin Iglesia. Eso era finalmente la República católica del período conservador”.³⁵ Esto es especialmente relevante si tomamos el rol de Lanza como compositor. Samuel Claro plantea, como principal crítica (ya mencionada anteriormente en este trabajo), que Lanza era antes cantante que compositor. Más allá de cómo esta escala de valores refleja una mentalidad propia del siglo XX, nos parece importante plantear la cuestión de si efectivamente esto fue así. ¿Acaso, al tomar en poder al archivo de música, no se dejó quizás para sí sus propias composiciones? En este sentido, es una noticia relevante que José Desplanques editó en 1842 un *Album Musical de Enrique Lanza*, que, según anuncio en “El Progreso”, tenía dos romances en italiano y dos en español, dos contradanzas, un vals y una canción nacional, todos de su autoría.³⁶

34 Legajo “Querrela del Cabildo Eclesiástico contra D. Enrique Lanza”, 27/18. Sin fecha, 1843

35 Serrano, Sol (2008). *¿Qué hacer con Dios en la República?*. Fondo de Cultura Económica, p.63

36 Merino (2013). “Isidora Zegers y José Zapiola: Convergencias y diferencias en el advenimiento de la modernidad en la sociedad civil del Chile republicano, 1810 – 1855”, en Merino, et al, *Prácticas sociales de la música en Chile, 1810-1855: el advenimiento de la modernidad a la cultura del país*. Santiago: Editorial RIL. p.60

De hecho, en la Biblioteca Nacional de Chile se conserva al menos una canción, una melodía triste.³⁷ La misma, claramente en el estilo y gusto de la época, nos establece al menos la circulación de la música de Lanza en un nivel posiblemente similar al de Maffei, cuyas composiciones aparecen en diversos archivos locales, principalmente como material de cantantes de salón de aquel momento. En este sentido, existen diversas pruebas que apuntan a que, efectivamente, buena parte de la actividad de Lanza pudo haberse realizado en los teatros. Su rol como “barítono sobresaliente” durante el primer paso de la compañía de ópera Pantanelli en 1844, no le pudo haber dejado mucho tiempo durante el segundo semestre de aquel año, si además incluimos los viajes. Por esto mismo, no descarto el fundamento de la acusación que le interpuso la Catedral, aunque la totalidad es más grisácea de lo normalmente contemplado.

Hacia 1845 la situación se había vuelto insostenible, quizás en buena parte por su rol en la temporada de época del año anterior. La tensión era alimentada con firmeza por las críticas en la nueva *Revista Católica*, que no toleraba el estado musical de la Catedral Metropolitana. Era el momento clave para despedir a Lanza: su contrato finalizaba y podía ser, limpiamente, expulsado de la Catedral. Para el dieciocho de septiembre solicitó en una carta que el Maestro de Capilla llenara una plantilla con el nombre de los músicos externos a ser contratados, y no se gastara más de 100 pesos en ellos. Grande debe haber sido su sorpresa al recibir la cuenta por un total de 251 pesos y siete y medio reales.³⁸ Monseñor Valdivieso organizó poco después una comisión que verificara las acusaciones, conformada por el señor Chantre y dos Prebendados. La misma armó una causa contra Lanza por el “mal desempeño en el ejercicio de sus funciones”, cuya resolución sería puramente gubernativa en asuntos económicos, para no llevar a un juicio público el asunto.³⁹

Las investigaciones de Valdivieso deben haberse ocultado a oídos de Lanza, puesto que en junio de 1846 pide un adelanto de sueldo de tres meses que le es concedido sin discusión, aún con la comisión andando.⁴⁰ A comienzos de agosto el Arzobispo se reúne con el cabildo para reformar los artículos 15 y 17 del reglamento de música, que tratan de las licencias que pueden tomarse los músicos de la Capilla, con lo cual el trabajo de Lanza quedaría indefectiblemente reducido a la sola Catedral.⁴¹ La gota que rebalsó el vaso se dio una semana más tarde: Lanza presentó su presupuesto para el Te Deum de Fiestas Patrias por un total 346 pesos, más del triple de lo permitido. Aunque podría entenderse este gesto casi como una afrenta, Valdivieso autorizó el gasto con una razón que me parece clara en perspectiva: la comisión encargada de acusar a Lanza había

37 Se trata de la balada *Il Sufrire*, para canto y piano, que se encuentra en el Archivo de Música MIC.667

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

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

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

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

terminado su trabajo y pronto sería hora de suspenderlo de su cargo.⁴²

Se estableció un decreto de expulsión el 22 de septiembre en el arzobispado y el día 24 llegó el informe a manos del Cabildo Eclesiástico. En la reunión del día siguiente se redactó la resolución definitiva: “Se mandó la suspensión del Maestro de Capilla, como también se leyeron varias piezas del expediente formado contra dicho empleado”. Luego, se entregó el expediente al señor Chantre “a fin de que evalúe el informe sobre la persona y calidades del que debe subrogar al Maestro de Capilla suspenso, y para que tome las precauciones en la seguridad del Archivo de Música”.⁴³ El acuerdo del 28 de septiembre fue aún más contundente, pues tras leer todos los informes presentados por el señor Chantre, se comprobó que habían “sobrados motivos para destituir sin más trámites al Maestro de Capilla Lanza, cuya destitución se hacía ya indispensable, y que para suplirle en el destino se nombraba a Gonzales”.⁴⁴ Sin embargo, este rotundo mensaje no resolvió en facilitar la tarea durante los meses siguientes. Lanza se negaba a entregar el archivo musical y Valdivieso comenzaba a perder la paciencia, como se refleja claramente en la profusa correspondencia entre el Cabildo, el prelado y el Maestro de Capilla entrante, José Bernardo Alzedo, quien quedaría a cargo, en primer término, de recuperar el famoso archivo. El 13 de octubre siguiente, monseñor Valdivieso comunica el edicto final del arzobispado:

De conformidad con lo informado por el Venerable Dean y Cabildo [...] y en fuerza de las reclamaciones que posteriormente se nos han dirigido por parte de la Santa Iglesia para que proveamos cuanto antes de destitución del Maestro de Capilla cuyos embarazos suscitados con la entrega del archivo de música han dejado sin ella la fiesta del próximo domingo, mal que amenaza con continuar la desidificación de los fieles, y mengua del respeto debido al Venerable Dean y Cabildo, en uso de las facultades que son inherentes a nuestro oficio, y de conformidad con lo dispuesto en el artículo 4º del capítulo 1º del reglamento dictado por el Ilustrísimo Señor Arzobispo D. Manuel Vicuña para la capilla de la Santa Iglesia Metropolitana; se destituye del empleo de maestro de capilla a D. Enrique Lanza.⁴⁵

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

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

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

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

El 23 de octubre llega a Valdivieso una inesperada respuesta del propio Lanza:

Ilmo. Señor Arzbo. Electo

Don Enrique Lanza como mas halla lugar en derecho ante VSI parezco y digo: que se me ha hecho saber un decreto del Arzobispado, por el que se me destituye de mi empleo de Maestro de Capilla [...] Los hechos en que se apolla el espresado decreto no han existido, e ignoro la causa porque se me hallan imputado.[...] Tengo en mi apollo la justicia y la conciencia de no haber faltado a mis obligaciones. / A mi se me ha juzgado sin ser oido, y por este motivo se me ha impuesto una pena que no habria tenido lugar en el caso contrario. Se me ha privado de un empleo que era propiedad mia, segun las leyes que nos rijen, y todo se ha hecho mediante un juicio en que no he sido parte [...] Ademas de imponerme la pena de perder mi destino, se me impone una pena moral infinitamente mayor, que puede aun causar mi ruina y la de mi numerosa familia y no es posible Ilmo señor que se conmine con ella a persona alguna sin que se le oiga presisamente, para que pueda defenderse de la acusacion que se le hace. [...] AVSI. Suplico si podria revocar por contrario imperio el mencionado decreto de destitucion, reponer el espediente al estado que tenia antes que se dictase, y oirme en la presente causa, protestando de lo contrario usar del supremo auxilio contra la fuerza que se hace en el modo de conocer y proceder. Es justicia. / Henry Lanza.

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

La relación entre la ópera y la iglesia debía quedar cortada para siempre, como parte de un proyecto quizás aún más grande. Pero, a la vez, era imposible negar los cambios profundos en la sociedad chilena que conllevaba la modernidad republicana, con su nueva forma de valorar el espacio, la luz, los rituales y -de vital importancia para este trabajo-, el sonido.

Conclusiones

A pesar del gran trasfondo que significó la labor de Henry Lanza como cantante y Maestro de Capilla en nuestro país, su imagen quedó aprisionada entre un margen de la sociedad que actuaba de modo progresista, reconociendo las artes liberales de su tiempo y alcanzando un cierto romanticismo –especialmente en la literatura– durante la década de 1840; y entre otro enorme grupo social menos ilustrado y de una mentalidad más arraigada en la enseñanza católica colonial, donde el teatro y la música de ópera aparecen como un referente negativo, pecaminoso y en definitiva inaceptable. Para muchos, especialmente para la mayoría de las mujeres, ir al teatro era aún una tentación prohibida, donde el artista escénico es prácticamente símbolo de pecado, mala vida y peores costumbres.

“En este caso, los cantores se convierten puramente en instrumentos sonoros, que no se les percibe mas que los acentos musicales, y la concurrencia en un auditorio automatizado, que no atiende ni entiende la narración de la historia, y menos la consecuencia é identidad que la Música debe guardar á la palabra”⁴⁶.

Este comentario viene desde la gran mayoría de la sociedad chilena que seguía funcionando según los parámetros establecidos en los últimos años de la colonia, dejando en claro que al no aceptar las influencias europeas en las artes, tampoco las van a aceptar en otro orden de cosas, creando una barrera ante todo símbolo de modernismo. Bajo esta misma mirada Henry Lanza fue criticado y posteriormente suspendido de sus actividades como Maestro de Capilla en la Catedral de Santiago, dejando en evidencia que era inadmisibile realizar la labor como cantante en espacios religiosos al mismo tiempo que en teatros o representaciones ajenas a ésta; y es más, por ningún motivo se debían de seguir las nuevas tendencias de canto, las cuales actuaban como herramienta de progreso en Chile. Debido a esto, dicho grupo exigía “que los señores Líricos en sus funciones teatrales no se permitan variar, quitar, añadir, bajar o alzar de tono porcion cualquiera de las óperas que representan.”⁴⁷ Este es uno de los varios casos donde se exigía una mayor fidelidad a la partitura, situación que no se lograba estando el *bel canto* bajo completa popularidad.

Quizás, habría que apuntar, el caso de Henry Lanza bordea la tragedia, principalmente, por estar definido en una encrucijada que lo transforma más allá de sus expectativas. De hecho, el resto de su carrera se abocó principalmente a la relación con otros artistas y luego a transacciones y negocios en teatros y mineras.

46 Alzedo (1869). *Filosofía...*, p. 41.

47 *Semanario Musical Chileno*, N°6, 1852.

Parte de su modo de establecerse en la sociedad local puede desprenderse de una carta pública que imprimió (“de su propio bolsillo”, podemos asumir), para pedir disculpas por no cantar el aria de *Don Procopio* que apareció en un programa, sino que una pieza de Hernani, durante una función en beneficio al señor Bastogi. La carta, impresa en tribunales el 9 de octubre de 1847 y que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Chile, demuestra cuán interesado podía estar el público en su carrera aún después de sus años como Maestro de Capilla, y qué era lo que se esperaba de él como artista: “Como siempre he estado dispuesto a complacer al respetable público de Santiago, que me ha dispensado i dispensa atenciones acaso inmerecidas [...] deseo que la presente esposicion satisfaga completamente a los Señores que se han creído ofendidos, sin haber tenido en ello la menor culpa”.

Del mismo modo, durante la visita del afamado pianista y compositor Henri Herz en 1850, Lanza fue parte de los programas e incluso apoyó los recitales de Herz asistiendo al pianista en al menos un concierto el 5 de diciembre de 1850, en que leyó los temas sobre los que podría improvisar el artista. De una referencia impresa el día siguiente por Julio Belin (que venía adjunta al diario *La Tribuna*) sabemos que Lanza hacía de maestro de ceremonias de la función. Ofreció, en tono de broma, “una composicion sin título”, para improvisar, diciendo en voz baja: “Es una estrofa de la Cancion Nacional”. Como Herz no se la sabía, Lanza tuvo que pedir disculpas, pues, “El Sr. necesita la composicion por entero, pues no la sabe de memoria”.

De algún modo u otro, estas anécdotas reflejan como Henri Lanza fue dejando la década de 1840 como una figura central de la música chilena, casi un ícono de la sala de ópera y el salón musical, lo que explicaría esta aparición dentro del repertorio de Henri Herz. Su posterior transformación en profesor de canto y consiguiente retiro para dedicarse a la vida comercial, no lo mantuvo del todo olvidado. Como señala el periódico *Las Bellas Artes*, “El público que admiró al profesor, admiró el artista”, al punto que algunas piezas, como el brindis de Lucrecia Borgia, llegó a ser conocido como el “brindis de Lanza” hasta entrada la década de 1870. Murió enfermo, atacado a los pulmones después de trabajar como bombero en un incendio en febrero de 1869.⁴⁸ Quizás, su función no fue la esperada para ninguno de los espacios que vino a cubrir, pero su figura fue vital para la construcción social y musical de otros que quizás ni siquiera imaginó al embarcarse para América y, en este sentido, la figura de Henry Lanza se instala en un punto clave de la construcción de un nuevo ideal estético y la frontera estilística entre los últimos suspiros coloniales y las fronteras y expectativas de una nueva república en el filo de lo precario y lo moderno.

48 *Las Bellas Artes*, 16/08/1869

BIBLIOGRAFÍA:

Archivos del Arzobispado de Santiago, Catedral de Santiago de Chile, Biblioteca Nacional y Archivo Nacional de Chile.

- Alzedo, José Bernardo (1869). **Filosofía Elemental de la Música**. Lima
- Cabrera, Valeska (2009). *“La reforma de la música sacra en la Iglesia Católica chilena. Contexto histórico – social y práctica musical. 1885 – 1940*. Tesis para optar al grado de Magíster en Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Carredano, Consuelo y Victoria Eli (2010). **Historia de la música española e hispanoamericana: La música en Hispanoamérica en el siglo XIX**. Fondo de Cultura Económica
- Claro, Samuel (1979). “Música catedralicia en Santiago durante el siglo pasado”. *Revista Musical Chilena*, XXXIII, 148
- Claro, Samuel y Jorge Urrutia (1973). **Historia de la Música en Chile**. Santiago: Editorial Orbe.
- Merino, Luis (1981). “Don Andrés Bello y la Música”, *Revista Musical Chilena*, XXXV, 153-155
- Merino, Luis (2013). “Isidora Zegers y José Zapiola: Convergencias y diferencias en el advenimiento de la modernidad en la sociedad civil del Chile republicano, 1810 – 1855”, en Merino, et al, **Prácticas sociales de la música en Chile, 1810-1855: el advenimiento de la modernidad a la cultura del país**. Santiago: Editorial RIL
- Moore, John Weeks (1854). **Complete encyclopædia of music: elementary, technical, historical, biographical, vocal, and instrumental**. Inglaterra: O. Ditson
- Muir, T.E. (2008). **Roman Catholic church music in England, 1791-1914** Ashgate Publishing
- Pereira Salas, Eugenio (1941). **Orígenes del Arte Musical en Chile**. Santiago: Ediciones Universitarias.
- Sell, Karen (2005). **The disciplines of vocal pedagogy: towards and holistic approach**. Ashgate Publishing
- Serrano, Sol (2008). **¿Qué hacer con Dios en la República?** Santiago: Fondo de Cultura Económica.
- Vergara Quiroz, Sergio (1987). **Cartas de mujeres en Chile, 1630-1885**. Santiago: Andres Bello