

RESUMEN

El siguiente artículo versa sobre la reforma de la música sacra en la Iglesia Católica chilena y su relación con el contexto socio-cultural entre los años 1885 y 1940. El objetivo es explicar los procesos que contribuyeron a su gestación y desarrollo, así como sus implicancias en la vida musical en el Chile de la época.

A través de este movimiento, la Iglesia Católica buscó purificar la música de los templos eliminando los géneros considerados profanos, como la ópera italiana, por medio de la implementación de severas reglas vigiladas por grupos especialmente establecidos para este fin. La revisión de algunas composiciones sugiere que sus consecuencias desde el punto de vista estrictamente compositivo fueron escasas. Sin embargo, su impacto fue mayor en la constitución del movimiento de música docta chileno en el siglo XX, la recuperación del pasado musical y, sobre todo, la afirmación de la identidad de la Iglesia Católica en un periodo de creciente secularización.

Palabras claves: Reforma de la música sacra – Iglesia Católica - siglo XIX

ABSTRACT

In this article I will discuss the reform of sacred music in Chilean Catholic Church, in relation to socio-cultural context from 1885 to 1940. The aim is to explain the processes that contributed, on the one hand, to the emergence and development of this reform, and on the other hand, the implication for musical life in Chile.

Through this movement, the Catholic Church sought to purify the music of the temples. In that sense, the Church abolished the genera considered profane, including Italian Opera, throughout the implementation of severe rules, for those purposes specialized groups were created. The review of some compositions suggests that the consequences –from the standpoint of composition- were strictly limited. Nevertheless, this caused a great impact in the incorporation of Chilean academic music movement in the Twentieth Century, the recovery of the musical past and, above all, the affirmation of the Catholic Church identity in a period in which secularization was increasing.

Key words: Reform of sacred music – Catholic Church – Nineteenth Century

LA REFORMA DE LA MÚSICA SACRA EN LA IGLESIA CATÓLICA CHILENA. CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL Y PRÁCTICA MUSICAL. 1885-1940

Valeska Cabrera Silva*

INTRODUCCIÓN

En el presente artículo se aborda el proceso de reforma de la música sacra en la Iglesia Católica chilena entre los años 1885 y 1940, movimiento que tuvo entre sus objetivos primordiales purificar la música que se interpretaba en los oficios litúrgicos, eliminando los parámetros o géneros considerados profanos, apuntando específicamente a la ópera italiana y la música del salón y los teatros.¹

Este trabajo se sustenta en tres hipótesis principales. Primero, que la reforma se relacionó con procesos más amplios de índole cultural y político suscitados fundamentalmente durante el siglo XIX; segundo, que su influencia alcanzó también al ámbito laico, siendo determinante en la gestación de corrientes e instituciones vinculadas con la música docta en el siglo XX; y tercero, que consiguió modificar, mediante reglamentos especializados, la práctica musical en la Iglesia Católica entre los años 1885 y 1940 tanto en el aspecto estructural como de su ejecución.

A continuación presentaremos el origen y desarrollo del movimiento en Europa y Chile inspeccionando los principales documentos reformistas y su reglamentación, para posteriormente comprobar, mediante la confrontación de algunas obras y normativas, el alcance de sus ordenanzas.

* Correo electrónico: vcabrera@uc.cl. Artículo recibido el 31-12-2010 y aprobado por el Comité Editorial el 3-3-2011.

¹ El presente artículo es una síntesis de la tesis homónima presentada al programa de Magíster en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile para optar al grado académico de Magíster en Artes. Profesor Guía: Dr. Alejandro Vera, 2009. Agradezco a Alejandro Vera sus valiosos comentarios en torno a este texto.

LA REFORMA DE LA MÚSICA SACRA EN EUROPA: EL MOVIMIENTO CECILIANISTA

El movimiento de reforma de la música sacra llegó a su punto cúlmine durante el siglo XIX, momento en que masificó sus postulados y conquistó gran cantidad de adherentes. No obstante, sus orígenes se remontan al menos a un siglo atrás, con la formación de la Liga Ceciliana en Munich, Passau y Viena en el año 1700, inspirada en Santa Cecilia como patrona de la música y en la Congregación Ceciliana del siglo XV. Sus fundadores fueron músicos vinculados a la Iglesia Católica que propiciaron como ideal aquella que tuviera escaso o ningún acompañamiento, siendo el órgano uno de los pocos instrumentos aceptados como litúrgicamente correctos². Pero ¿desde cuándo hubo géneros musicales considerados menos apropiados para ser incluidos dentro de los cultos? Hasta el siglo XVI, la Iglesia Católica convivió con el canto llano o gregoriano, y el canto figurado o polifónico. Sin embargo, el problema surgiría a principios del siglo XVII, cuando este último se dividió, apareciendo para la música religiosa las designaciones de *stile antico* (estilo antiguo), que representaba a la música que seguía los planteamientos técnicos y estéticos del Renacimiento teniendo a la figura de Palestrina como modelo, y el *stile moderno* (estilo moderno), que incorporó recursos musicales de la ópera, el madrigal y la música instrumental³.

El movimiento se basaría entonces, en la recuperación de la música anterior a esta división, es decir, la polifonía clásica del siglo XVI y el canto gregoriano, dejando fuera los géneros que desde ese momento serían considerados profanos, especialmente la ópera y la música teatral. Para ello, uno de los aspectos más importantes fue la reinstauración de las grandes figuras de la polifonía sacra dentro de los repertorios.

En Alemania, la cuna del movimiento, Caspar Ett (1788-1867) promovió la música de Palestrina y Lassus, esforzándose por conjugar los modelos históricos con la música contemporánea en sus propias composiciones. Fue inspirador de muchos músicos en las doctrinas de esta reforma, logrando que el obispo de la diócesis de Regensburg, Johan Michael Sailer se comprometiera con ella. Otro precursor de esta nueva etapa del cecilianismo alemán fue Carl Proske (1794-1861), quien en 1853 comenzó a editar la serie *Musica Divina*, en la que aportaba una selección del repertorio del renacimiento que él había coleccionado a lo largo de muchos años. Esta obra fue paralela a las que realizaran Franz Commer (1839-1887) con su *Musica Sacra*, y R. J. Maldeghem (1865-1893) a través de su *Trésor Musicale*. Lo interesante es que estas publicaciones fueron puestas a disposición de cientos de coros, propagándose así repertorio principalmente de compositores italianos del siglo XVI y principios del XVII. La actividad reformista alemana llegó a su punto más elevado con la fundación de la Asociación General

² Gmeinwieser, S. (2002). "Cecilian movement", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volumen 5, (Stanley Meyers, Editor). Inglaterra: Macmillan Publishers, p. 333.

³ Castagna, Paulo. (2000). "Prescripciones Tridentinas para la utilización del *Estilo Antiguo* y del *Estilo Moderno* en la música religiosa católica (1570-1903)". Ponencia presentada en el I Congreso Internacional de Musicología, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", Buenos Aires, octubre de 2000, pp. 1-2, disponible en <http://www.hist.puc.cl/programa/documentos/Castagna.pdf> (consultado el 13-11-2010).

Ceciliana en 1868, por Franz Xaver Witt (1834-1888), que recibió el reconocimiento papal dos años después. Esto determinó una difusión mucho más general de los principios del Movimiento Ceciliano a través de la revista *Musica Sacra*, motivando una gran actividad en cuanto a ediciones musicales y congresos en los que se promovió la restauración del canto gregoriano y la polifonía renacentista *a capella*, dejando un espacio para la creación de nuevas composiciones -aunque inspiradas sólo en este tipo de obras-, el cultivo de himnos congregacionales y la dignificación de la música de órgano. Pero el pensamiento crítico frente a la música de la Iglesia Católica no fue privativo de los grupos alemanes, pues por ese mismo período Gaspare Spontini (1774-1851), en Italia, daba a conocer al papa Gregorio XVI que los músicos habían adquirido la costumbre de interpretar los textos litúrgicos con música proveniente de la ópera, y que había organistas que se dedicaban a tocar selecciones de trozos operáticos de moda. Como solución, propuso prohibir de inmediato la música teatral, recomendando que, en su defecto, se cantasen las obras de los maestros italianos de los siglos XVI y XVII. Para ello, era necesaria la creación de una colección selecta de clásicos que fuera vendida a precios módicos para asegurar que luego de transcurridos unos pocos años, todas las Iglesias contarán con este repertorio. Un suceso importante dentro del proceso de reforma en este país, fue la fundación de la *Associazione Italiana di Santa Cecilia* y el inicio de la revista *Musica Sacra* en 1877 por iniciativa de Ambrogio Amelli (1848-1933). Entre los compositores comprometidos con la creación de música eclesiástica estuvieron: Luigi Bottazzo (1845-1924), Oreste Ravanello (1871-1938), Licinio Refice (1883-1945), Lorenzo Perosi (1872-1956) y Raffaello Casimiri (1880-1943)⁴.

En Francia, en tanto, en 1860 se efectuó el Congreso para la Restauración del canto y de la música de Iglesia, del cual surgieron una serie de recomendaciones que incluyeron el uso del canto en todos los oficios, misas y vísperas y su enseñanza en los seminarios. Se permitió que continuara la preferencia por el canto acompañado de órgano siempre y cuando la armonía fuera diatónica y la melodía estuviese en el registro superior. Para garantizar que así fuera, el Congreso sugirió poner un inspector en cada diócesis, incluso en comunidades de clausura, y establecer un periódico para fomentar y apoyar la continuidad de la reforma⁵. Los franceses compartieron los objetivos de este movimiento pero manteniendo un lenguaje musical propio. Es destacable la nueva escuela de órgano que influyó en el estilo de música que se creó a partir de ese momento, tanto como las iniciativas de Charles Bordes, de la Schola Cantorum y de otras instituciones⁶.

En España, Hilarión Eslava (1807-1878) hizo un gran aporte al publicar las obras de los mejores polifonistas españoles de los siglos XVI y XVII, y la creación de sus propias obras en “estilo severo”. En 1852 emprendió su proyecto de publicar una antología de la mejor música española, desde los comienzos de la polifonía hasta

⁴ Dyer, J. (2002). “Roman Catholic church music”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volumen 21 (Stanley Meyers, Editor). Inglaterra: Macmillan Publishers, p. 561.

⁵ Catrena, F. (2006). *The Schola Cantorum, Early Music and French Political Culture, from 1894-1914*. Tesis presentada a McGill University en cumplimiento de los requerimientos del grado de Doctor en Filosofía, p. 257.

⁶ López-Calo, J. (1999). “Cecilianismo”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Emilio Casares, Editor General). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, p. 460.

el siglo XIX, lo que se materializó en la *Lira Sacro Hispana*, gracias a la cual muchas piezas fueron conocidas, difundándose por primera vez en toda España partituras de Morales, Victoria, Guerrero y otros. Su intención era renovar y mejorar el repertorio introduciendo conceptos sobre lo que consideraba debía ser la verdadera música religiosa⁷. A partir del trabajo de Eslava se pueden distinguir tres vías de la reforma en España: recuperación de la polifonía clásica, composición en estilo nuevo (o moderno), y esfuerzos teóricos u organizativos. Lo primero fue realizado fundamentalmente por los maestros de capilla, que se dieron el trabajo de transcribir obras antiguas de sus propios archivos. La composición en el nuevo estilo comenzó a vislumbrarse alrededor de 1850, originada por la toma de conciencia de los compositores por buscar una mayor pureza litúrgica en la música religiosa, quizás empujada por los resultados de los continuos congresos católicos que clamaban por el retorno al auténtico canto eclesiástico. Sobre el tercer aspecto, tanto los obispos, cabildos y músicos religiosos alzaron la voz para exigir estos cambios en la música religiosa⁸. En este sentido, es importante destacar la iniciativa de Felipe Pedrell por divulgar los contenidos de la reforma. Lo hizo mediante la creación de un Boletín mensual de vulgarización, que duró desde 1896 a 1899 bajo el título de “La música religiosa en España”. Éste sirvió a la asociación fundada bajo la advocación de San Isidoro de Sevilla, por el Excmo. Sr. D. José María de Cos, Arzobispo-Obispo de Madrid Alcalá, como un órgano de difusión para la reforma de la música en la Iglesia según las prescripciones de la Santa Sede⁹.

En 1873 se fundó una rama de la Sociedad Cecilianista alemana en Wisconsin, por John Baptist Singenberger (1848-1924), quien había estudiado en Regensburg. Promovió sus postulados mediante la revista *Caecilia* que editó desde 1874, y sus propias composiciones en estilo reformista continuaron siendo interpretadas en Estados Unidos durante principios del siglo XX¹⁰. Esto da cuenta del gran alcance que tuvo este movimiento que, a partir de la energía renovada que le imprimieron los grupos laicos principalmente durante la segunda mitad del siglo XIX, pudo diseminar sus ideales por gran parte del mundo católico.

Pero no debemos pensar que durante este período la Iglesia Católica no mostró preocupación sobre la música que se interpretaba en sus cultos. Paralelamente al movimiento cecilianista, y especialmente desde que se corroborara la división de la música polifónica en estilo antiguo y moderno, esta institución emitió normas para controlar su utilización. Por esta misma razón, desde finales del siglo XVI clasificó los estilos de música religiosa ordenándolos según su jerarquía dentro del culto. El canto llano fue primero pues su origen se encontraba íntimamente asociado a la historia de la Iglesia; en segundo lugar, el canto figurado, de órgano o, a partir del siglo XVII, estilo antiguo, gracias a su relación con el espíritu de la Contrarreforma, en que las obras de Palestrina fueron consideradas en alto grado; y finalmente, en tercer y último lugar, el

⁷ López-Calo, J. (1999). “Cecilianismo”, p. 460.

⁸ López-Calo, J. (1999). “Cecilianismo”, pp. 461-462.

⁹ Nagore Ferrer, M. (2004). “Tradición y renovación en el movimiento de reforma de la música religiosa anterior al *Motu Proprio*”, *Revista de Musicología*, XXVII/1, p. 221.

¹⁰ Dyer, J. (2002). “Roman Catholic church...”, p. 562.

estilo moderno, que desde este momento estuvo sujeto a la aprobación eclesiástica¹¹. Muchos textos posteriores se refieren más latamente a los usos del canto llano o figurado, mientras otros contienen normativas sobre el canto figurado o de órgano, es decir, el estilo antiguo. Este es el caso del *Coereemoniale Episcoporum* de Clemente VIII en 1600, reformado y transformado en obligatorio por Inocencio X en 1650, reeditado una vez más por Benedicto XIV durante el siglo XVIII, y vuelto a reformar por León XIII en 1886¹². Respecto de la incorporación del estilo moderno, Benedicto XIV ya daba una voz de alarma a través de su encíclica *Annus qui* de 1749, en que tras presentar las conclusiones de su estudio sobre los textos anteriores emitidos sobre el tema, culminó con un llamado a reformar los abusos, especialmente en lo referido al canto¹³. En el siglo XIX, los papas León XII en 1824, y Pío VIII en 1830 también realizaron recomendaciones relativas a la música litúrgica¹⁴. Esto nos indica que para la Iglesia Católica este fue un asunto relevante permanentemente, ya fuera por el inusitado interés de los grupos de laicos comprometidos en el movimiento Cecilianista, porque efectivamente visualizaban que en este aspecto las cosas no estaban funcionando tal como ellos querían y veían la necesidad de reglamentar, o ambas.

LA REFORMA DE LA MÚSICA SACRA EN CHILE

Aunque en el presente texto trataremos este tema más ampliamente, es necesario recalcar que no es la primera vez que se menciona en un estudio histórico-musicológico, pues había sido aludido por autores como Eugenio Pereira Salas, Domingo Santa Cruz, Samuel Claro, Maximiliano Salinas y Alejandro Vera. Pereira Salas se refirió al malestar que el romanticismo lírico produjo en la Iglesia, dado que por los progresos de la música profana, la litúrgica había frenado su desarrollo¹⁵. A su vez, recogió las primeras tentativas por regular la práctica musical, entre las cuales figuró un reglamento del año 1850 orientado a corregir los abusos introducidos por los antiguos maestros de capilla¹⁶. Tanto en su *Historia de la Música en Chile*, como en *Biobibliografía musical de Chile desde los orígenes hasta 1886*, este estudioso atribuyó al presbítero Vicente Carrasco el haber sido el primero en alzarse contra los abusos en la música sagrada¹⁷, indicándolo como uno de los “inspiradores de la reforma”¹⁸. A pesar de manifestar conocimiento sobre el tema, Pereira Salas no menciona aspectos trascendentales, como los documentos específicos que se gestaron durante este proceso.

Quien también se refirió a la reforma de la música sacra fue Domingo Santa Cruz en un artículo de la Revista *Marsyas*. En él, reconoció el trabajo de la Iglesia por

¹¹ Castagna, P. (2000). “Prescripciones tridentinas...”, p. 2.

¹² Castagna, P. ((2000). “Prescripciones tridentinas...”, p. 3.

¹³ Cabrera, V. (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 académico de Magister en Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile, p. 77.

¹⁴ Vera, A. (2007). “En torno a un nuevo corpus musical conservado en la Iglesia de San Ignacio: Música, religión y sociedad en Santiago (1856-1925)”, *Revista Musical Chilena*, LXI/208, (Julio-Diciembre), p. 20.

¹⁵ Pereira Salas, E. (1941). *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, p. 46.

¹⁶ Pereira Salas, E. (1957). *Historia de la música en Chile*. Santiago de Chile: Publicaciones de la Universidad de Chile, pp. 281-282.

¹⁷ Pereira Salas, E. (1957). *Historia de la música...*, p. 286.

¹⁸ Pereira Salas, E. (1978). *Biobibliografía musical de Chile desde los orígenes a 1886*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile, p. 131.

mejorar su repertorio, entre cuyas herramientas figuró el documento de Pío X, *Motu Proprio*, al que calificó como un intento muy interesante que, no obstante, veía con pocas posibilidades de concretarse¹⁹.

Por su parte, Samuel Claro añadió datos interesantes, como la participación de Isidora Zegers en el proceso de contratación de un nuevo maestro de capilla cuando ésta mostró signos de “decadencia”. Entonces, ella aconsejó contratar maestros europeos que sirvieran tanto a la Catedral en los servicios litúrgicos, como a la sociedad santiaguina a través de la enseñanza y la participación en la ópera²⁰. Éste es un antecedente relevante para esta investigación, pues el que los maestros de capilla tuvieran una doble ocupación pudo producir que decayeran en sus responsabilidades eclesiásticas, abandonando sus deberes para dar más realce a las labores profanas. El ejemplo más ilustrativo fue el de Henry Lanza (1840-1846), destituido por el arzobispo Rafael Valdivieso debido a su continuo abandono de deberes. Esta situación indujo al prelado a marcar el inicio de una nueva etapa, en que la música se mantendría alejada de las tablas y retornaría a los cauces puramente religiosos, estableciéndose con ello los primeros signos de la futura reforma. Otro tema que aborda este autor, es la supresión de puestos de trabajo en la capilla de la Catedral, específicamente de la orquesta, por la llegada de un gran órgano construido en Inglaterra, hecho que había sido impulsado por el mismo Valdivieso. A pesar del importante aporte, Claro se queda en los problemas de la música sagrada, reconociendo las “duras batallas” que auspiciaban un panorama mejor para el siglo XX, sin continuar profundizando en ello²¹.

Por su parte, Maximiliano Salinas²² realizó un acucioso examen de la implementación del canon musical de la Iglesia Católica en occidente, opuesto a la música de la cultura popular o pagana, indicando que los estudiosos de la Iglesia rechazaron ciertas formas musicales e instrumentales porque no se condecían con la seriedad que caracterizaba a la institución. Por esto, se instauró el canto gregoriano, como garantía de supervivencia de este parámetro a través de toda la Iglesia. Señaló también que en el Chile del siglo XIX las autoridades eclesiásticas ejercieron un importante papel político al reformar o proscribir las costumbres populares incompatibles con el espíritu de la ilustración europea, pues para las élites ilustradas la música debía cumplir un rol moralista. El autor aludió a varias de las normas impuestas por el arzobispado chileno, citando inclusive uno de sus más importantes documentos: *La Pastoral Colectiva sobre la Música y Canto en las Iglesias de las Diócesis de Chile* (1885), poniendo el énfasis en las prohibiciones dirigidas a la música de origen popular. También citó el documento del Papa Pío X, *Motu Proprio*, declarando que por éste, las autoridades eclesiásticas “excluyeron con mayor rigor las manifestaciones musicales del pueblo incluso en los medios rurales”. Sin embargo, Salinas no llegó a considerar a la reforma de la música

¹⁹ Santa Cruz, D. (1928). “El culto católico y la mala música”, *Marsyas*, I/11, p. 413. Agradezco a la profesora Carmen Peña por conducirme a la revisión de esta fuente.

²⁰ Claro, S. (1979). “Música catedralicia en Santiago durante el siglo pasado”, *Revista Musical Chilena*, XXXIII/148, (Octubre-Diciembre), pp. 14-15.

²¹ Claro, S. (1979). “Música catedralicia...”, p. 32.

²² Salinas, M. (2000). “¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX”. *Revista Musical Chilena* LIV/193, (Julio-Diciembre), pp. 45-82.

sacra en toda su complejidad, pues, como veremos, se trató de un proceso amplio y complejo que fue más allá de la oposición entre culto y popular (o serio y festivo).

Alejandro Vera, a partir de su estudio sobre el archivo de música jesuita del colegio de San Ignacio de Santiago, fue el primer musicólogo que abordó la reforma de la música sacra como un tema aparte, aludiendo al control que la Iglesia intentó ejercer sobre la música con aires profanos. Señaló además que esto sucedía desde la colonia, en la que era frecuente la interpretación de “villancicos y tonos en lengua vernácula con una música de tipo popularizante y letras basadas en textos profanos preexistentes”²³. También dio cuenta de los intentos realizados por los preladados para mejorar la música eclesiástica mediante la publicación de documentos, entre los cuales indica la *Pastoral Colectiva para la Música y Canto en las Iglesias de las Diócesis de Chile* (1885), el *Motu Proprio* (1903) –que ya habían sido citados por Salinas–, así como también el *Edicto para la Música y Canto en las Iglesias* (1873), texto que no había sido mencionado con anterioridad²⁴. A su vez, es el primer autor que relaciona la reforma chilena con la extranjera, señalando información sobre su origen. Otro aporte fue el establecimiento de una hipótesis que explicaría el asentamiento de este proceso en nuestro país, que habría tenido que ver con la actitud más conservadora asumida por la Iglesia luego de las revoluciones políticas del siglo XVIII, y por una idealización del pasado como una etapa gloriosa, de orden y respeto, a la que se debía tender. Ésta, fue representada por la Edad Media y el Renacimiento, simbolizados en el canto gregoriano y la polifonía palestriniana²⁵. Finalmente, Vera desarrolla el estudio de algunas obras del Archivo de San Ignacio, considerando varios preceptos para la música sagrada, dando espacio a esta investigación.

Basándonos en la información aportada por estos y otros autores, sabemos que en la Iglesia Católica chilena existía malestar por la música interpretada en los cultos desde el período colonial. En efecto, aunque el Cabildo Eclesiástico intentó normar este punto desde la fundación de la Catedral de Santiago, aún así existen noticias de la “contaminación” de la música de las funciones por elementos mundanos, como en el Sínodo Diocesano de 1688 celebrado por el obispo de Santiago Fray Bernardo Carrasco. En él se resolvió prohibir la música y baile en las puertas de los conventos, mientras que romances y tonos a la guitarra, se permitirían sólo en partes específicas y nunca interrumpiendo los oficios²⁶, aconsejándose usar cantos sagrados en su lugar²⁷. A pesar de estas tempranas disposiciones, en septiembre de 1708 el obispo escribía al rey para explicar que el coro de la Catedral estaba sumido en la indecencia, puesto que tanto a las fiestas como al canto llano asistía un solo fraile de La Merced que estaba contratado para eso, realizando el oficio de sochantre a la vez, pues el coro carecía de capellán y músicos. Se quejaba también por la avanzada edad del organista, haciéndole notar

²³ Vera, A. (2007). En torno a un nuevo corpus...”, p. 17.

²⁴ Vera, A. (2007). En torno a un nuevo corpus...”, p. 19.

²⁵ Vera, A. (2007). En torno a un nuevo corpus...”, p. 20.

²⁶ “que solo antes de la tercia se diga un tono y otra acabada, antes de comenzar la misa y los demás en las partes de la Misa que acostumbran”. Pereira Salas, E. (1941). *Los orígenes...*, p. 27.

²⁷ Pereira Salas, E. (1941). *Los orígenes...*, p. 27.

la urgencia de contratar arpistas y bajoneros²⁸. Esta necesidad pudo ser satisfecha en 1721, cuando el obispo Alejo de Rojas estableció una capilla con músicos de planta aprovechando el aumento de las rentas catedralicias. A partir de este punto, ésta pasó gradualmente, como señala Vera: “de un instrumental destinado sobretudo al acompañamiento acórdico sobre un bajo continuo y al apoyo de las voces a otro con partes instrumentales obligadas (...) más propio del estilo concertante o italiano”²⁹. No obstante, a pesar de una mejor conformación, algunas décadas más adelante se ordenaba, mediante el Sínodo Diocesano de 1763 celebrado por el obispo Alday, que la música permitida fuera aquella que moviera a devoción, no la que distrajera o sirviera para mover a la risa, quedando prohibido cantar villancicos burlescos contra gremios y personajes en los maitines de la noche de Navidad³⁰.

La autoridad civil también expresó su opinión sobre la música en los cultos. El gobernador Ambrosio O’Higgins, a través de su bando de buen gobierno de 1793, ordenó que para los lutos y funerales no se tocara más música que la que la propia Iglesia había establecido para ese efecto, que debía corresponder a canto llano y órgano bajo, arriesgando una pena de quince días de castigo al músico secular que concurriera³¹. Frecuente era también durante esta época la interpretación dentro de las Iglesias de villancicos y tonos en lengua vernácula, con música de tipo popularizante y letras basadas en textos profanos preexistentes³².

Si durante el período colonial fue complicado controlar la música que se ejecutaba en los oficios, en la república el panorama no fue más alentador. De hecho, ya el primer Arzobispo de Santiago, Manuel Vicuña, expresó su opinión respecto a la música interpretada en las festividades de navidad de 1838:

No siendo tolerable que a pretexto de una devocion mal entendida se profane lo mas augusto de nuestra religion, como sucede frecuentemente en las misas de aguinaldos, con motivo de las canciones a que se da lugar en ellas; oyendose en el templo, y en medio de la celebracion de los sagrados misterios las mismas entonaciones de los teatros, y aun las de otros lugares de inmoralidad, y corrupcion. Siendo pues preciso cortar de rais estos abusos, mandamos: que en las misas de aguinaldo no se permita canto alguno en idioma vulgar, ni otro que no sea el de la Yglesia, ni otras entonaciones que las que la misma Yglesia tiene establecidas y aprobadas para las misas solemnes, y encargamos a nuestro Provisor, y Vicario general el cumplimiento de este decreto que se hará saber a los Curas Rectores de esta ciudad, capellanes de las Yglesias de la Compañía, y San Pablo, a las Preladas de los Monasterios; comunicandose a las órdenes regulares para que cada uno lo observe y haga observar en la parte que le toque. El Arzobispo electo³³.

²⁸ Pereira Salas, E. (1941) *Los orígenes...*, p. 32.

²⁹ Vera, A. (2009) “La música en los espacios religiosos”, *Historia de la Iglesia en Chile*, Marcial Tagle (ed), Santiago de Chile: Editorial Universitaria, Tomo I, Cap. VIII, pp. 297-298.

³⁰ Pereira Salas, E. (1941) *Los orígenes...*, p. 32.

³¹ Cruz, I. (1998) *La muerte. Transfiguración de la vida*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, p. 191 citado en Vera, A. (2009) “La música en los espacios...”, p. 313.

³² Vera, A. (2007). “En torno a un nuevo corpus musical...”, pp. 17-18.

³³ Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago, Fondo de Gobierno, volumen 013 Pastorales y Decretos, f. 89. Citado en Cabrera, V. (2009). *La reforma de la música sacra...*, pp. 81-82. Los documentos han sido transcritos respetando su ortografía original.

Probablemente uno de los problemas era precisamente el hábito adquirido por los fieles de celebrar las festividades sacras con la música que era de su agrado o que podían cantar, como los villancicos en lengua vernácula, ya que quizás no podían hacerlo de igual forma con los himnos en latín y canto llano o polifonía palestriniana. Como fuera el caso, ya por esta fecha se encontraba disociada la idea de música en el culto tanto para las autoridades eclesiásticas, los músicos y los devotos, pues mientras los primeros insistían en publicar recomendaciones y reglas sobre los usos de los estilos religiosos, en la práctica seguía desarrollándose exactamente lo contrario.

Pero para la capilla musical, al menos de la Catedral de Santiago, no sólo existía el problema del tipo de música que se ejecutaba en los oficios, sino también, el del funcionamiento. Esto porque reinaba un gran desorden, favorecido por las ausencias de los músicos a sus puestos de trabajo. El 30 de noviembre de 1828 el Ecónomo de la Catedral, Manuel de Reyes, informaba al Cabildo sobre el desarreglo general que había apreciado en los músicos, quienes cometían faltas notorias hasta para el público, cuyas críticas ya le habían hecho llegar en gran número³⁴. Esto podría haber sido propiciado en parte porque los salarios que ofrecían las Iglesias y conventos eran muy reducidos, y no constituían un estímulo a los músicos y cantantes que preferían, en su defecto, trabajar en las orquestas filarmónicas, compañías de ópera o simplemente en la enseñanza particular³⁵. Esto hizo que la cantoría se desempeñara de manera muy irregular durante varios años, pues todavía en 1833 se reclamaba la ausencia de cantores, seises e instrumentistas, y los que asistían se comportaban “ajenos a la modestia y veneración debida al Templo, a pesar de las fuertes reconvenciones del Señor Chantre”. Estas críticas llevaron a que el ya anciano maestro de capilla José Antonio González renunciara a su cargo, quedando interinamente Manuel Salas Castillo³⁶. González habría vuelto a servir a la capilla nuevamente para dejarla definitivamente en 1839³⁷.

Con el fin de contratar al personal más idóneo y perfeccionar por este medio el servicio de la cantoría, se solicitó consejo a Isidora Zegers, quien sugirió traer maestros europeos que pudieran desempeñarse al mismo tiempo en la capilla catedralicia y la sociedad santiaguina, sirviendo como profesores³⁸. Su recomendación fue atendida y ya en septiembre de 1836 se hizo el encargo de músicos y cantores que debían ser escogidos por su antiguo maestro en Francia, Frédéric Massimino, a petición del gobierno chileno. Tres años más tarde se confirmaba entre los contratados a Enrique [Henry] Lanza para maestro de capilla, poseedor de una voz muy agradable y capaz de enseñar y dirigir un conservatorio de música. Desde el principio se vislumbró el gran provecho que de su estancia podrían sacar las señoritas para adquirir el método de canto, pudiendo contribuir incluso a formar una compañía de ópera³⁹. Resulta muy llamativo que el gobierno

³⁴ Claro, S. (1979). “Música catedralicia...”, p. 13.

³⁵ Pereira Salas, E. (1941). *Los orígenes...*, p. 146.

³⁶ Pereira Salas, E. (1941). *Los orígenes...*, p. 149.

³⁷ La fecha de muerte de José Antonio González el 20 de Diciembre de 1839 ha sido rectificadada en Vera, Alejandro. (2010). “La proyección de García Fajer en el virreinato del Perú: su *Vigilia de difuntos* conservada en la catedral de Santiago de Chile”, *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, Miguel Ángel Marín, Editor. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, p. 345.

³⁸ Claro, S. (1979). “Música catedralicia...”, p. 14.

³⁹ Pereira Salas, E. (1941). *Los orígenes...*, pp. 150-151.

realizara este encargo confiando plenamente en la opinión de alguien proveniente directamente desde el mundo secular, representante de la música profana que la Iglesia había estado tratando por tanto tiempo de erradicar, y que, al parecer, no se tomara en consideración a la jerarquía eclesiástica. En efecto, cuando se entregó la noticia del hallazgo del músico, no se indicó nada respecto a sus conocimientos en música sacra ni sobre su experiencia acompañando la liturgia (como hemos visto, gracias al movimiento cecilianista existían variadas escuelas especializadas en esta materia), y al contrario, su capacidad fue sopesada en la medida en que podía cantar en la ópera sumando puntos al demostrar potencial para formar una compañía y/o enseñar en conservatorios o de manera particular. Entonces ¿buscaban realmente mejorar la música sacra? o ¿era una forma de dar un giro más radical hacia el tipo de música predilecto y de moda?⁴⁰ Es interesante además que la Iglesia, a pesar de lo anteriormente expuesto, no pusiera objeciones, pues el 27 de julio de 1840, el entonces obispo electo Manuel Vicuña, señaló: “concurriendo en Don Henrique [Henry] Lanza las aptitudes que exige el cargo para su debido desempeño; le nombramos por tal Maestro de Capilla de esta Santa Iglesia Catedral”⁴¹. Por la información disponible hasta el momento, sabemos que la confianza depositada en Lanza fue rápidamente defraudada pues su vocación como cantante le hizo dejar de lado sus obligaciones en la Iglesia para darle más tiempo a su desempeño como “baritono sobresaliente” en la Compañía Pantanelli⁴². En definitiva, el plan para reformar la música litúrgica mediante la contratación de músicos europeos, no dio los resultados esperados.

A la muerte del Arzobispo Vicuña su sucesor demostró inmediatamente inquietud por el tema de la música. Rafael Valentín Valdivieso, siendo sólo presbítero, expuso la preocupación que sentía respecto a la música que se interpretaría en sus honras fúnebres, en mayo de 1843, en los siguientes términos:

El Presbítero Rafael Valentín Valdivieso a NSS espone: que el maestro de la capilla de [...] Y. Metropolitana ha exigido que se gratifique a los músicos empleados en la otra iglesia para que pueda cantarse con canto figurado o apunto, como se dice, las vigiliyas y oficio de entierro del finado Illmo Sr. Arzobispo, a pretexto de que solo son obligados a tocar para que se cante en tono y citando en comprobante de su pretencion la orden recibida del chantre para que se entienda con el albacea en lo concerniente a la musica fines que la yglesia nada tenia que hacer en la sepultacion de un Arzobispo. Por mi parte deceo que el entierro y funerales se hagan con toda la pompa correspondiente a la dignidad arzobispal [...]
Suplico determinen lo que convenga en justicia.
Rafael Valentín Valdivieso⁴³

El futuro Arzobispo comprendía perfectamente el papel vital que la música cumplía dentro de las ceremonias, especialmente de estas características en que se debía honrar la memoria del primer Arzobispo con la mayor solemnidad y “pompa”,

⁴⁰ Cabrera, V. (2009). *La reforma de la música sacra...*, p. 84.

⁴¹ Claro, S. (1979). “Música catedralicia...”, p. 14.

⁴² Claro, S. (1979). “Música catedralicia...”, p. 15.

⁴³ Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago. Fondo de Gobierno (1843), Vol. 082, f.148. “Presentación del S. Valdivieso al Cabildo Eclesiástico relativa a la música de las honras del S. Vicuña”. Citado en Cabrera, V., *La reforma de la música sacra...*, pp. 84-85.

como él mismo señala, lo que hacía altamente necesario que se pudiera cantar el canto figurado o “apunto”, es decir, la música en el estilo antiguo, aunque esto significara un desembolso extra para el Cabildo, al no contar con cantantes propios que pudieran realizar tal servicio. Al parecer, su primera intervención conocida en materia musical rindió los frutos que esperaba, por lo que nos dejan saber las noticias sobre el desarrollo de la ceremonia:

..El sábado celebraron misas solemnes de cuerpo presente todos los prelados, y el domingo 7 á las tres de la tarde concurrieron las cuatro comunidades mendicantes y cantaron por su orden el oficio de difuntos que completó con los laudes el clero secular.

Sin embargo todas las ceremonias del ritual se hicieron del modo más solemne, y después de cantadas suntuosamente las vijilias, el señor Dean de esta Santa Iglesia Metropolitana que hacía el oficio celebró la Misa de Requien. Concluida ésta el venerable cadáver fue colocado en un elegante y grandioso ataúd que cargaron hasta poner dentro de la sepultura doce presbíteros del clero secular. Hasta ese acto el más imponente para los mortales, reinó en el concurso un profundo silencio, más al entregar el cadáver á la tierra de que fué formado; al cantar el sublime *Benedictus* con aquella pompa funébre que conmueve los espíritus, el dolor hasta allí pintado solamente en la tristeza de los semblantes, hizo otras demostraciones más vivas...un clamor tristísimo, penetra las bóvedas del templo... los gemidos casi hacen imperceptibles las voces que entonan el sagrado cántico...Está sepultado el venerable cuerpo del Illmo Señor Doctor Don Manuel Vicuña y Larraín primer arzobispo de Santiago de Chile al lado derecho del altar del apóstol Santiago en esta Santa Iglesia Catedral. Hemos visto su sepulcro cubierto de bellas flores, ellas simbolizan perfectamente sus virtudes. Y las copiosas lágrimas de que están regadas causan tierna impresión aun en los espectadores menos sensibles⁴⁴.

Efectuada con la solemnidad que él deseaba, denotó desde sus inicios que era un hombre de acción. Su gestión se caracterizó por estar imbuida de un espíritu reformista que buscó fortalecer a la Iglesia reposicionando en la sociedad los principios e ideales católicos. Entre sus temas vitales se encontró la disciplina de los monasterios, la educación de la juventud que lo llevó a traer a congregaciones extranjeras, el incremento de la acción caritativa, la reforma de los seminarios, la organización administrativa de la diócesis y la administración parroquial⁴⁵, logrando ordenar y racionalizar las funciones, hacer efectivas las atribuciones e iniciar la construcción de la Iglesia diocesana como una institución moderna, centralizada y jerárquica. Su desafío pastoral fue hacer de la parroquia el núcleo de la vida religiosa⁴⁶. Por esto, en lo relativo a la música, no sólo legó nuevas normas y reglamentos, sino que tomó osadas decisiones que sin duda afectaron la práctica musical conocida hasta ese momento al menos en la Catedral.

Con el fin de remediar los graves desórdenes que sufría la capilla y que arrastraba desde hacía varias décadas, en 1840 Valdivieso encargó a una comisión conformada por José Miguel Solar, Alejo Eyzaguirre, y el chantre Julián Navarro, redactar un proyecto para mejorar su funcionamiento. Éste se tituló “Plan de Arreglo de la Capilla de Música de esta Iglesia Catedral”, y trató, entre sus temas centrales, sobre

⁴⁴ S/A. (1843). “Entierro del Illmo. Sr. Arzobispo”, *La Revista Católica*, N°4, 15 de mayo, pp. 33-34.

⁴⁵ Millar, R. (2000). “Aspectos de la religiosidad porteña. Valparaíso 1830-1930”, *Historia*, 33, p. 312.

⁴⁶ Serrano, S. (2008). *¿Qué hacer con Dios en la República? Política y secularización en Chile (1845-1885)*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, p. 50.

la educación musical de los seises o niños de coro y, especialmente, la regulación de la asistencia de los músicos a las funciones. Para esto, se estableció un sistema de multas para aquéllas no justificadas. El maestro de capilla y el sochantre debían entregar un informe al chanfre, quien decidía si la sanción era grave, si el funcionario se ausentaba por estar participando en otra Iglesia, o muy grave si esto sucedía en fechas importantes como la Semana Santa⁴⁷.

Pero uno de los proyectos más emblemáticos de la administración de Valdivieso y que sin duda estuvo en concordancia con los postulados de la reforma de la música sacra iniciada en Europa por los movimientos cecilianistas, fue el planteado al Cabildo el 19 de octubre de 1846: reemplazar la orquesta por un órgano construido en Europa⁴⁸. Si bien esta idea no fue novedosa pues ya se había planeado algo similar en 1839 (mandar a hacer un órgano al fabricante inglés William Jones)⁴⁹, y 1840 (la fabricación de un órgano grande de varios registros correspondiente a la magnificencia de una Catedral)⁵⁰, éstas no prosperaron. El arzobispo no permitiría que su propuesta corriera la misma suerte, empujando con gran decisión cada paso para la consecución de su objetivo. Su agente en Londres le recomendó al fabricante Benjamín Flight & Son, que le ofreció construir un órgano de tres teclados manuales y uno pedal, con 39 registros, por la cantidad de dos mil quinientas libras esterlinas. Al año siguiente, Valdivieso ya había conseguido el dinero además de doscientas libras esterlinas extras para asegurar que también viniese un constructor adecuado. Junto con ello, expuso al Cabildo la necesidad de traer un organista de Europa, lo que fue aprobado bajo la condición de que permaneciera al menos seis años en el país y tocara los días que según el reglamento le correspondía a la orquesta⁵¹. El órgano llegó a Valparaíso el 5 de diciembre de 1849 junto al organero Henry Flight y el organista Henry Howell, además de un volumen de canto llano de 110 páginas y música adquirida en la casa Pacini, en Francia, y copias de música por 9.189 reales, encargadas a Madrid bajo la dirección personal de Hilarión Eslava, maestro de la Real Capilla⁵². Con esto quedaba saldado el vuelco que el arzobispo Valdivieso quería darle a la música eclesiástica, completamente acorde a las exigencias que la reforma de la música sacra promovía: utilización del canto llano y polifonía sagrada escogida por el promotor de la reforma en España, y música acompañada sólo de órgano, asegurando con esto que ningún músico intentara ejecutar otro tipo de música al no contarse ya con la orquesta:

2º Que de acuerdo con el Supremo Gobierno, al encargar el dicho órgano, se dispuso que una parte de las economías que pudieran hacerse en las asignaciones de que goza la dicha capilla se destinara para reembolsar a la iglesia el costo de dicho instrumento;

⁴⁷ Vera, A. (2004). "La capilla musical de la Catedral de Santiago de Chile y sus vínculos con otras instituciones religiosas: nuevas perspectivas y fuentes para su estudio (ca. 1780-ca. 1860)", *Resonancias*, 14, Mayo, pp. 16-17.

⁴⁸ Claro, S. (1979). "Música catedralicia...", p. 22.

⁴⁹ Claro, S. (1979). "Música catedralicia...", p. 23.

⁵⁰ Pereira Salas, E. (1941). *Los orígenes...*, p. 152.

⁵¹ Claro, S. (1979). "Música catedralicia...", p. 25.

⁵² Claro, S. (1979). "Música catedralicia...", pp. 26-27. Para más información sobre el órgano Flight & Son de la Catedral de Santiago, véase Izquierdo, J. M. (2011). *El órgano Flight & Son de la Catedral de Santiago*. Tesis presentada a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile para optar al grado de Magister en Artes. Prof. Guía: Dr. Víctor Rondón. (Debido a su reciente defensa, no alcanzó a ser incorporada a este artículo).

3º Que aun cuando no quisieran hacerse tales economías, la sola necesidad de pagar el organista que se ha contratado en Europa, para cuya dotacion nada recibe la iglesia, haria indispensable la supresión de la orquesta.

8º Que la planta que ahora se dé a la Capilla es provisoria, con relacion a las personas de que puede echarse mano, i en el concepto de que variando las circunstancias admita tambien cambio i variación; de conformidad a lo acordado con el Supremo Gobierno, según su decreto de diez i seis de diciembre de mil ochocientos cuarenta i seis, ordenamos lo siguiente:

1º Se suprimen las plazas de primeros i segundos violines, viola, primero i segundo violoncelo, contrabajo, primero i segundo clarinete i flauta de la Capilla de la Iglesia, aplicándose sus asignaciones al pago del organista contratado en Europa, al de los nuevos cantores que se establezcan, i el residuo al reembolso del costo del órgano que acaba de comprarse⁵³

Indudablemente Valdivieso justificó esta medida tan drástica aludiendo a razones de tipo económico, pero no debemos olvidar que esto fue también detonado por la mala administración en que estaba sumergida la capilla y porque al tener menos funcionarios ejerciendo, le sería más sencillo controlar el tipo de música y ejecución que se desarrollaría dentro de los ritos.

PRINCIPALES DOCUMENTOS DE LA REFORMA DE LA MÚSICA SACRA EN CHILE

La última acción realizada por el arzobispo Valdivieso con el objetivo de encauzar la música en la Iglesia chilena, fue la redacción del *Edicto sobre la música i canto en las Iglesias*⁵⁴, en 1873. Se trata de un texto muy relevante en que informa sus impresiones sobre el estado de la práctica musical religiosa de la época reconociendo que una de las razones por las cuales no se hacían cantos sagrados en todas las Iglesias era la falta de ministros, destacando la importancia de aleccionar a niños que pudieran servir en esta función. Para él la música sacra había sido instituida “para corregir los perniciosos efectos del canto profano”, lamentando que:

La mala propensión del hombre no ha cesado de trabajar por desvirtuar el correctivo, introduciendo abusos i dando un mal jiro a la música sagrada. Al principio, en las Iglesias cristianas solo se escuchaban voces de los cantores, i al fin la Iglesia admitió el órgano como único instrumento de la Santa Liturgia. Pero, como esto no satisficiese a los gustos de algunos, parece continuaron las tentativas de añadir otros instrumentos. Por lo mismo que hai una música profana, que tiene por objeto halagar los sentidos i hasta excitar malas pasiones, la Iglesia ha tenido que luchar contra la tendencia mundana a dar un jiro profano a la música sagrada. Contra esta tendencia alzaban la voz los Santos Padres, i la Iglesia ha dictado saludables estatutos⁵⁵

⁵³ Valdivieso, R. “Capilla de Música de la Iglesia Metropolitana”, **Boletín Eclesiástico: o sea colección de edictos, estatutos i decretos de los prelados del Arzobispado de Santiago de Chile**, Vol. I, 1830-1852. Santiago de Chile: Imprenta del Correo, pp. 360-361. Citado en Vera, A. (2007). “En torno a un nuevo corpus...”, p. 18.

⁵⁴ Valdivieso, R. “Edicto sobre la música i el canto en las Iglesias”, **Boletín Eclesiástico: o sea colección de edictos, estatutos i decretos de los prelados del Arzobispado de Santiago de Chile**, Tomo V, 1869-1874. Santiago de Chile: Imprenta del Correo, pp. 1205-1214. Dado a conocer originalmente en Vera, Alejandro. (2007). “En torno a un nuevo corpus...”, p. 19.

⁵⁵ Valdivieso, R. “Edicto sobre la música...”, p. 1207.

A través de sus recomendaciones es posible obtener una visión del estado de la práctica musical en la Iglesia, y conocer por qué era tan necesaria la reforma para él. Una de las ideas iniciales en dicho documento es que la música sacra no se había establecido para divertir o entretener a los oyentes, sino para enfervorizar encauzando los sentimientos hacia la piedad y la devoción. A través de esta crítica informa que probablemente se había tornado muy frecuente que las personas asistiesen a las funciones religiosas con el objetivo de escuchar música agradable, desconcentrándose de su fin principal de alabar a Dios. Pero él subraya que no debía introducirse música profana para atraer más gente a la Iglesia. La música había adquirido la función de incentivar la concurrencia de los fieles, reflejando la diversificación de intereses que experimentó la sociedad decimonónica, que contaba con variados nuevos espacios para la recreación o la simple interacción social, y cuya exclusividad había sido de la Iglesia hasta hacía poco tiempo. De esta manera, la música sacra habría actuado “llamando al público” tal como la programación del teatro municipal, profanizándose así su sentido y la ceremonia de que formaba parte.

El arzobispo se refiere también a lo inapropiado de usar instrumentos musicales militares, pues, además de producir un inmoderado estrépito que podía llegar a perturbar a la concurrencia, ellos estaban destinados a inspirar el ardor bélico, y no el amor a Dios o al prójimo. No obstante, Valdivieso permitió la música militar toda vez que éstos concurriesen a sus propias celebraciones, apertura que nunca manifestó hacia la música teatral, hasta el punto de indicar que no debía emplearse ni siquiera imitando su modo de canto.

Otra de las recomendaciones que debía observarse para los cantores era no mezclar hombres y mujeres en los coros, puesto que ellas tenían prohibida la participación –a excepción de las religiosas que podían hacerlo en sus conventos–; debiendo fomentar el canto de la asamblea especialmente en las respuestas breves al celebrante.

Al referirse al órgano como instrumento acompañante y, reconociendo que su inclusión obedeció a un gesto de tolerancia más que de precepto, señala lo muy aconsejable que sería que en todas las Iglesias lo usaran exclusivamente, prohibiendo, además de los instrumentos militares, el piano y los instrumentos muy agudos y chilladores de las orquestas en caso que continuaran activas.

En definitiva, por medio de este documento el arzobispo llamó a combatir los abusos en materia musical promoviendo el tipo de música establecido y preferido por la Iglesia. El arzobispo Rafael Valentín Valdivieso falleció el año 1878 y, pese a todos los esfuerzos que realizó por mejorar esta materia, la música continuó desarrollándose mayormente en el estilo moderno que tanto molestaba a las autoridades eclesiásticas.

Pero su deceso no implicó que la institución abandonase esta tarea, sino al contrario. Un estímulo muy importante provino algunos años después desde el Vaticano, cuando en el año 1884 la Sagrada Congregación de Ritos emitió una circular a los Illmos. obispos de Italia que contenía un reglamento sobre la música sagrada vocal e

instrumental, para observarse en sus respectivas diócesis. Este documento llegó a Chile siendo adecuado a la realidad del país por el Vicario Capitular de Santiago, Joaquín Larraín Gandarillas, el obispo de La Serena, José Manuel Infante, el Vicario Capitular de Ancud, Rafael Molina, y el Vicario Capitular de la Diócesis de Concepción, Domingo Benigno Cruz. Fue presentado con el título de *Pastoral colectiva sobre la música i canto en las iglesias de las diócesis de Chile* el 9 de diciembre de 1885⁵⁶. Este texto fue organizado en cinco puntos: reglas generales para la música sagrada, unísona, figurada, vocal e instrumental permitida o prohibida en la Iglesia; prohibiciones generales para la música vocal en la Iglesia; prohibiciones especiales para la música orgánica e instrumental en la Iglesia; reglas para impedir los abusos de la música en la Iglesia; y, disposiciones para el mejoramiento de la música sagrada. Ya en sus enunciados denota el cambio de disposición con que la institución se estaba planteando, fijando prohibiciones y no tan sólo sugerencias, añadiendo instrucciones para que las reglas se cumplieran permanentemente.

En este documento se señala que la música sacra es de institución divina y origen santo y respetable, debiendo evitarse la que por su tipo o forma distraiga en la oración. Por esto, los géneros más adecuados serían el canto llano y la música figurada y, aunque no se hace mención a la música moderna directamente, prohíbe la ejecución de trozos de ópera o piezas de baile. Las composiciones permitidas debían obedecer al estilo ligado, armónico y grave, impidiéndose combinar desordenadamente el canto llano y figurado. Evidentemente, por la misma razón anterior, estaba también vedada la música compuesta sobre motivos o reminiscencias teatrales. Se debía estimular las respuestas al celebrante en estilo romano, especialmente si se trataba de polifonía palestriniana. El idioma en que correspondía cantar era el latín, el oficial de la Iglesia. A pesar de ello había algunas salvedades para la introducción de la lengua vernácula, admitida en cantos e himnos devotos y en los ejercicios piadosos del mes del Sagrado Corazón, del mes de María, novenas y otros, siempre que no estuviera expuesto el Santísimo Sacramento. No se permitía durante la misa, vísperas y demás partes del oficio litúrgico. Respecto del texto, la recomendación apuntaba a mantener el orden establecido, evitando omitir, transponer, repetir excesivamente, cortar o hacer poco inteligibles las palabras. Un punto importante tuvo relación con quienes tenían la responsabilidad de asumir el canto litúrgico: los cantores, personas idóneas seleccionadas por los cabildos, que además, en el caso de los maestros, debían ocuparse de la educación de gran cantidad de niños que pudieran posteriormente servir en este ministerio. Las mujeres tenían prohibido cantar como solistas dentro de los templos, pero sí podían hacerlo en conjunto con los demás fieles donde su voz no destacase y fuera confundida con el resto de asistentes. Sólo el prelado podía autorizarlas a cantar en los lugares donde no hubiese cantores masculinos y bajo los resguardos correspondientes. En este documento se unge al órgano como el instrumento más apropiado y que la Iglesia prefiere para su liturgia, aunque delimita su función a sólo sostener el canto, prohibiendo las improvisaciones a quienes no sabían hacerlo convenientemente. Los

⁵⁶ Larraín, J. et. al. (Enero de 1887). "Pastoral colectiva sobre la música i canto en las Iglesias de las Diócesis de Chile", **Boletín Eclesiástico: o sea colección de edictos, estatutos i decretos de los prelados del Arzobispado de Santiago de Chile**, Vol. IX. Santiago de Chile: Imprenta del Correo, pp. 751-758. También citado en Salinas, M. (2000). "¡Toquen flautas y tambores!...", p. 56 y Vera, A. (2007). "En torno a un nuevo corpus...", p. 19.

demás instrumentos quedaban excluidos, especialmente los demasiado ruidosos, como los tambores y el piano, que provenía del ámbito del salón, consintiéndose introducir con moderación las flautas, timbales y otros utilizados en el pueblo de Israel para hacer las alabanzas al Señor. Sobre la forma de las composiciones, debían evitarse las que tuvieran motivos o reminiscencias teatrales o profanas, los solistas y las cadencias con alardes de voz; en general, las obras debían adecuarse a la forma de las oraciones, sin dividir, por ejemplo, un gloria a la manera dramática. La música tampoco debía ser motivo para que se alargase la celebración más allá de los límites prescritos, por lo que podemos comprender que la obra ideal era la que mantenía la extensión de la oración casi dentro de los mismos márgenes temporales de su declamación.

Uno de los aspectos más interesantes, fue la instauración de una comisión especial que cumpliera con la misión de fiscalizar en terreno que todas y cada una de estas órdenes fuese obedecida. Ésta llevaría el nombre de Comisión de Santa Cecilia, en clara alusión a los movimientos cecilianistas europeos, que estaría compuesta de tres personas y sería presidida por un eclesiástico que ejercería como Inspector Diocesano de la música sagrada. Su objetivo sería examinar el repertorio de cada Iglesia al que le daría un visto bueno si cumplía con toda la reglamentación, vigilando además que en la práctica se ejecutasen éstas y no otras obras. El inspector diocesano visitaría también los archivos de música de cada Iglesia, comunicando a los rectores los defectos. Además, al año de esta publicación éstos debían enviar su repertorio para su revisión, y pasados dos años, no podrían ejecutarse composiciones rechazadas por la Comisión. Junto con ello, el documento otorga gran relevancia a la educación musical especialmente de los alumnos del seminario que debían instruirse en canto llano y figurado para posteriormente poder ejercer como sochantres y maestros de música religiosa, e introducirse en el estudio del órgano. Finalmente, se solicitaba que todas las Iglesias tuviesen a disposición repertorio conveniente tanto de canto como de órgano, para lo que los párrocos no debían escatimar esfuerzos, tanto en la adquisición de material, en la motivación de niños que estuvieran permanentemente aprendiendo, y en la introducción y popularización del canto de los fieles en las celebraciones.

Como se dijo anteriormente, esta circular estaba destinada a los obispos de las diócesis de Italia, por lo que su alcance era local. No obstante, llegó a Chile probablemente enviada por el maestro de capilla de la catedral de Santiago, Manuel Arrieta, quien durante 1884 se encontraba en Italia realizando encargos de música para su cantoría⁵⁷. Al arribar, fue instituido como un reglamento difundido a modo de pastoral por las autoridades eclesiásticas del país, y hecho llegar a todas las Iglesias de las diócesis. Esto no hace más que remarcar el compromiso de Manuel Arrieta para con este movimiento

⁵⁷ Arrieta fue autorizado por el Cabildo Eclesiástico a ausentarse del país por un año el 21 de Marzo de 1884, con retención de su puesto y siendo reemplazado interinamente por su antecesor, Tulio E. Hempel. Archivo de la Catedral de Santiago, Libro de Acuerdos, Vol. 13 (1880-1885), f. 258. Su estadía en Roma se comprueba en un acta posterior, en la que además se observa que Arrieta alargó su permiso para permanecer en Europa: "En Santiago, a veinticinco días del mes de Agosto de mil ochocientos ochenta i cinco, el V. Cabildo celebros sesion ordinaria en la sacristia que hace de sala Capitular [...] expone haber autorizado al Maestro de Capilla don Manuel Arrieta durante su permanencia en Roma para que adquiriese para la Yglesia Metropolitana una nueva Semana Santa que se ofrecio a componer el conocido maestro Bataglia [...]". Archivo de la Catedral de Santiago, Libro de Acuerdos, Vol. 13 (1880-1885), f. 359.

reformista –si fuera efectiva su injerencia en la llegada de este documento-, y el alto interés que había dentro de la Iglesia nacional por organizar este punto, adelantándose inclusive a las reglas de carácter general emanadas por El Vaticano posteriormente.

Probablemente el documento más importante dentro del proceso de reforma tanto en Chile como en el mundo católico en general, fue el *Motu Proprio tra le sollecitudine*, del papa Pío X, dado simbólicamente el 22 de noviembre de 1903, en la conmemoración del día de Santa Cecilia⁵⁸. Algo que lo diferencia substancialmente de los textos anteriormente revisados fue su extensión universal, dando crédito de forma oficial a las corrientes renovadoras que habían efectuado una importante labor en este aspecto durante el siglo XIX⁵⁹. De hecho, el Sumo Pontífice reconoce con “satisfacción del alma” la labor realizada en Roma y especialmente en “algunas naciones, donde hombres egregios, llenos de celo por el culto divino, con aprobación de la Santa Sede y la dirección de los Obispos, se unieron en florecientes sociedades y restablecieron plenamente el honor del arte en casi todas sus Iglesias y capillas”⁶⁰. Este documento se subdivide en nueve secciones referidas a: principios generales; géneros de música sagrada; texto litúrgico; forma externa de las composiciones sagradas; cantores; órgano e instrumentos; extensión de la música religiosa; medios principales; y conclusión. Comienza señalando que la música sagrada reviste de adecuadas melodías el texto litúrgico, dándole más eficacia. Sus características son la santidad, bondad de formas y universalidad. Además de considerar entre los géneros apropiados al canto llano y la polifonía clásica, este documento incorpora la música moderna, advirtiendo eso sí el rechazo hacia el género teatral. Esta vez el idioma era el latín sin excepciones a la regla, como en la adecuación chilena del texto vaticano de 1884, prohibiendo usar lengua vernácula en las solemnidades litúrgicas y las partes comunes o variables de la misa. Referente al texto, se puntualiza usar sólo los determinados para cada función, debiendo cantarse con claridad, para ser comprendidos por los fieles. De la misma manera, la música debía ser predominantemente coral, aunque se permitían solistas siempre que no asumieran la mayor parte del texto litúrgico. Los coros estarían conformados por hombres de piedad y probidad de vida, prohibiéndose por completo la participación de mujeres, las que, de ser necesario, debían ser reemplazadas por voces de niños. Se permitía el uso del órgano, pero no estaba permitido anteponer largos preludios o tocar piezas de intermedios. El piano estaba impedido así como los instrumentos “fragorosos y ligeros”, y las bandas podían tocar sólo en las procesiones fuera del templo acompañando himnos piadosos interpretados por las cofradías. En casos especiales el ordinario podía autorizar introducir un pequeño grupo de vientos para tocar música que se pareciera a la de órgano. Sobre la forma, en general se debía componer respetando el orden de la oración, manteniendo la unidad de la composición. En extensión, no se debía hacer esperar al celebrante, ya que la música era un elemento secundario que estaba al servicio de la liturgia, no al revés. Se indicaba que en las Iglesias en que no existieran ya, se establecieran comisiones que vigilaran la música, y se hiciera especial énfasis en la educación musical en los seminarios, principalmente en el canto

⁵⁸ He consultado la traducción al castellano de Suñol, G. (1952). *Método completo de canto gregoriano según la Escuela de Solesmes*. Barcelona: Monasterio de Montserrat, pp. 185-193.

⁵⁹ Nagore Ferrer, M. (2004). “Tradición y renovación...”, pp. 212.

⁶⁰ Suñol, G. (1952). *Método completo de canto gregoriano...*, pp. 185-186.

gregoriano tradicional. También se mandó promover y sostener las escuelas superiores de música sagrada, o fundarlas si es que no existían, para asegurar la existencia de cantores, organistas y maestros verdaderamente instruidos en los principios de la música sagrada. Se pedía restablecer las *Scholae cantorum* y poner especial atención en la obediencia a estas reglas pues de lo contrario caería en desprecio la autoridad que las estaba inculcando.

A pesar de esto, al parecer en Chile nuevamente las ordenanzas no fueron seguidas tal como se solicitaba, lo que hizo necesario que algunas décadas más tarde nuevamente el episcopado chileno divulgara un *Reglamento de música sagrada*⁶¹, en 1932. Este texto estuvo a cargo del arzobispo José Campillo Infante y en él, tomó como principales fuentes varias publicaciones entregadas por El Vaticano concernientes a esta materia, entre ellas el *Motu Proprio tra le sollecitudine* de Pío X (1903), la Constitución Apostólica *Divini Cultus Sanctitatem* de Pío XI (1928), el Reglamento de la Sagrada Congregación de Ritos (1884) y su adaptación chilena *Pastoral Colectiva sobre la Música y Canto en las Iglesias de las Diócesis de Chile* (1885), entre varias otras, constituyendo una síntesis de lo más importante señalado por cada una de ellas. Comienza explicando que, siguiendo los mandatos de los Papas Pío X y Pío XI, y tras escuchar a la Comisión de Música Sagrada, dictaba este nuevo reglamento circunscrito esta vez sólo a la Arquidiócesis de Santiago. El que el informe de la Comisión de Música Sagrada – continuación de la Comisión de Santa Cecilia fundada en 1886- fuera parte de las motivaciones para redactar un nuevo documento, deja pensar que el estado de la música sacra no había mejorado conforme lo disponía, por ejemplo, la Pastoral, para cuyo efecto se dio dos años de plazo, y tampoco lo había logrado el *Motu Proprio tra le sollicitudini* de 1903.

Para su mejor comprensión, también se organizó en ocho secciones: cualidades generales de la música sagrada; géneros de la música religiosa; idioma y texto litúrgico; forma externa de las composiciones litúrgicas; cantores y cantoras; órgano e instrumentos; extensión de la música litúrgica; medios prácticos y responsabilidades.

El arzobispo Campillo destacó entre las características fundamentales de la música sagrada, el que se tratase de texto revestido de melodía, por lo que debía ser principalmente vocal, conservando el carácter de música coral sin el predominio de solistas. Sobre los géneros, reitera al canto llano, la polifonía palestriniana y la música moderna excluyendo lo profano y las reminiscencias teatrales. Aunque naturalmente el idioma oficial continuaba siendo el latín, este documento presenta una interesante apertura hacia los cantos en español, al permitir los motetes en lengua vulgar en las misas rezadas, siempre que hubiesen sido admitidos por el ordinario. También podían hacerse cánticos espirituales aprobados en las procesiones fuera de la Iglesia, en latín o en lengua vulgar, e inclusive durante las exposiciones del Santísimo Sacramento. Se aclara como aspecto relevante que el idioma vulgar en Chile era el castellano, no el francés, italiano u otro. Respecto al texto, sigue las indicaciones preestablecidas: provenir de los libros litúrgicos y mantener su forma sin alterar el orden. Mientras que para los cantores,

⁶¹ Campillo Infante, J. (1932). **Reglamento de música sagrada**. Santiago de Chile: Imprenta de San José.

solicita que donde fuera posible éstos fuesen exclusivamente clérigos, remarcando que quienes tenían a su cargo el canto desarrollaban un verdadero oficio litúrgico. La participación de las mujeres se permitía siempre y cuando formara parte del pueblo, sin poder hacer coro aparte ni en los actos litúrgicos ni extralitúrgicos, aunque cabía la excepción si no había hombres o niños, con autorización suplementaria del ordinario. Sólo las religiosas podían cantar en coro en sus comunidades y siempre bajo el resguardo de no ser vistas, para cuyo oficio no necesitaban licencia. Se admitía sostener el canto con el órgano y éste podía llenar los espacios en silencio que dejaban las rúbricas de la misa, pero le estaba completamente prohibido al organista tocar piezas compuestas originalmente para piano u otros instrumentos. Tampoco se podía interpretar obras que no estuvieran aceptadas. Un dato muy interesante es que el obispo advierte que la licencia para organistas mujeres era en todos los casos provisional, dejando ver que ejercieron muchas veces, al llamar a minimizar la escasez de organistas masculinos con el fin de no tener que recurrir a ellas. Respecto a los demás instrumentos, agrega que estaba condenado dar licencia para que tocasen las orquestas en matrimonios elegantes y realizar música usando gramófono, victrola, radio u otro aparato semejante en las funciones eclesíásticas. La forma debía corresponder a la de la oración, manteniendo siempre la unidad de la composición, y la extensión debía ser adecuada pues la música estaba al servicio de la liturgia. Monseñor Campillo informa que la Comisión Diocesana de Música Sagrada ya estaba constituida, señalando que sus miembros visitarían las Iglesias y oratorios pudiendo imponer multas pecuniarias y censuras canónicas, hasta privación de oficio, según el grado de desobediencia y escándalo resultante del desprecio a las leyes de la Iglesia. En cuanto a la enseñanza, ésta no sólo estaba indicada para los alumnos de los seminarios, sino que debía hacerse extensiva a los colegios católicos, encargándose a ambos cleros que pusieran especial énfasis en la educación musical del pueblo. Se recomendaba tratar estas temáticas en reuniones periódicas de los cabildos, para asegurar que todos conociesen estas disposiciones, asegurando además que al menos para el cargo de chantre el postulante fuera docto en canto gregoriano. Este aspecto parece ser de vital importancia, puesto que uno de los problemas de base para la obediencia de las normas de la reforma de la música sacra fue la mala preparación de las personas encargadas. En este sentido, son relevantes las palabras de Manuel Arrieta mientras aún se desempeñaba como sochantre de la capilla de la Catedral:

[...] que ninguno de los precitados capellanes es apto para el canto del facistol. ¿Cree V. S. Y., si me permite preguntarlo, que podría seguir funcionando el Maestro de Capilla, con seis individuos muy entendidos tal vez en todo, aunque sin voces adecuadas para el caso, y completamente extraños á la musica, ó que sus conocimientos fuesen tan cortos que no les sirviesen más que para trastornar el canto de los demás? [...] ⁶².

Por esto, la educación musical de los futuros sacerdotes fue un tema recurrente. Uno de los arzobispos más preocupados de este aspecto fue Mariano Casanova que en 1896 indicó:

⁶² Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago, Fondo de Gobierno (1880), Vol. 114, Fol. 200, "Arrieta, Manuel. Dificultades que ocurren en el Coro de la Iglesia Catedral". Citado en Cabrera, V. (2009). *La reforma de la música sacra...*, p. 94.

Es deber de conciencia apoyar esta reforma y declarar guerra á muerte a la música teatral y profana en los sagrados misterios, haciendo exclusivamente uso del órgano o del armonio, y excluyendo para siempre las orquestas profanas en la casa de Dios. En todas las misas cantadas deben los alumnos contestar *Dominus Vobiscum*, al prefacio, bendición episcopal, etc. y los *Intróito*, *Graduales*, ofertorios y las *Communio* deberán cantarse por numerosos coros, y no por una sola voz, lo que ordinariamente es de tan mal efecto⁶³

Ese mismo año se dirigió al seminario para bendecir un órgano que él mismo había obsequiado, ocasión que aprovechó para llamar a los futuros sacerdotes a prepararse en materia musical para no permitir la profanación del templo a través de la utilización de música sensuales, preguntándose:

¿Qué sentirá el alma recogida que, por la oración, se creía en el cielo hablando con Dios y rodeada de ángeles, al verse de repente trasladada por los acordes de la música profana en medio de las escenas del teatro ó de lúbricos bailes?⁶⁴

Pero la música sacra no había podido reconducirse de la forma como lo esperaba la Iglesia, aunque la Comisión de Santa Cecilia, encargada de vigilar esta disciplina, se encontraba funcionando desde el 27 de noviembre de 1886. Entre sus primeros integrantes se cuenta a los presbíteros Vicente Carrasco, Tristán Venegas y Policarpo Jara⁶⁵. El primero, aparte de haber sido el primer presidente e inspector diocesano de música sagrada, fue también maestro de capilla de la Catedral de Santiago y profesor del Seminario Conciliar. Pereira Salas le atribuye a él haber iniciado el movimiento reformista de la música sacra en la Iglesia chilena, que habría comenzado recién durante el período del arzobispo Crescente Errázuriz⁶⁶. Ahora sabemos que es un dato inexacto, ya que el citado prelado ejerció su mandato entre los años 1918 y 1931, bastantes décadas después de las primeras tentativas realizadas por el arzobispo Rafael Valentín Valdivieso. Lo curioso es que el mismo Pereira Salas apunta que las composiciones de Carrasco habían sido escritas siguiendo el estilo melódico italiano⁶⁷, es decir, contrarias a las normas que él mismo propició. La Comisión de Santa Cecilia volvería a reagruparse en el año 1907 bajo el nombre de comisión Diocesana de Música Sagrada”, integrada por Clorico Montero, Teobaldo Lalanne, Pedro Valencia Courbis, Adolfo Carrasco Albano y, nuevamente, Vicente Carrasco. Partituras de la época dejan constancia de su actividad hasta al menos finales de la década de 1930 como se aprecia en la siguiente portada:

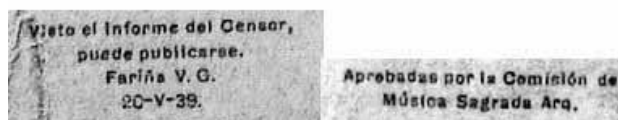
⁶³ Casanova, M. “Circular a los rectores de los seminarios”. *Boletín Eclesiástico: o sea colección de edictos, estatutos i decretos de los preladados del Arzobispado de Santiago de Chile*, Vol. XIII, 1895-1897. Santiago: Imprenta del Correo, p. 470.

⁶⁴ Casanova, M. (1886). *Arquidiócesis de Santiago. Discurso sobre la música sagrada pronunciado en la capilla del seminario pronunciado por el illmo. y rvmo. señor arzobispo de Santiago dr. don Mariano Casanova con ocasión de la solemne bendición de un nuevo órgano*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes, p. 10.

⁶⁵ Vera, A. (2007). “En torno a un nuevo corpus...”, p. 21.

⁶⁶ Pereira Salas, E. (1978). *Biobibliografía musical...*, p. 131.

⁶⁷ Pereira Salas, E. (1978). *Biobibliografía musical...*, p. 131.



ALCANCES DE LA REFORMA EN EL ÁMBITO NO RELIGIOSO

El movimiento de reforma de la música sacra en Chile pudo tener consecuencias más allá de los límites estrictamente religiosos. En efecto, ejerció una influencia inusitada en la gestación de uno de los cenáculos más importantes de la vida musical chilena del siglo XX: la Sociedad Bach. Dos de sus fundadores, Domingo Santa Cruz y Carlos Humeres acudían asiduamente a la Catedral y a la Iglesia de La Merced a escuchar las interpretaciones en órgano de las obras de Bach del maestro Aníbal Aracena Infanta. Éste los puso en contacto con el maestro de capilla de la Catedral, Vicente Carrasco, miembro de las comisiones censoras de la música sacra, quien, al enterarse de su intención de formar un coro “que cantara como en la Catedral”⁶⁸, puso

⁶⁸ Santa Cruz, D. (2007). *Mi vida en la música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*. Edición y revisión musicológica por Raquel Bustos Valderrama, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica, p. 57.

a su disposición partituras de diversos compositores, entre ellos Palestrina, en especial sus *Lamentaciones*⁶⁹ que prontamente pasaron a formar parte significativa de repertorio de este conjunto. Pero sus convergencias no se limitaron sólo a sus inicios, sino también a una ideología común, compartiendo el rechazo categórico hacia la ópera italiana. La Iglesia, por ser una potente contaminante del culto, y la Sociedad, por considerarla un género banal que retardaba el crecimiento musical del país⁷⁰. Por esta razón, ambos sectores buscaron su ideal en la música del pasado, justo donde la reforma eclesiástica situó su música original, ejerciendo mayor influjo sobre el conjunto coral en sus inicios al entregarles el conocimiento de la polifonía clásica.

Más tarde, cuando la Sociedad Bach fue consolidándose, asumió una función fiscalizadora, tal como lo habían hecho por décadas las comisiones de música sacra, pero orientada a “renovar toda la música de Chile”. Su trabajo se tradujo en “una campaña depuradora, encauzadora y organizadora de nuestro medio musical” que sólo podría lograrse mediante un conocimiento íntegro del pasado que permitiese la comprensión del arte actual. Sus miembros se reconocían realizando una “obra apostólica”, lo que nos lleva a comparar esta función con la labor de la Iglesia, aunque su objetivo era abrir espacios para un desarrollo musical más amplio⁷¹.

Domingo Santa Cruz se mantuvo permanentemente al tanto de la situación musical eclesiástica, emitiendo interesantes opiniones al respecto, como la publicada en la revista *Marsyas* en 1928. En ella informa que los problemas de la música religiosa se mantenían igual que en el siglo anterior en cuanto al uso de músicas profanas. Recuerda a los lectores los lineamientos principales del *Motu Proprio tra le sollecitudine* de 1903 y critica la postura de la Iglesia, en la que veía una escisión al existir sectores que propiciaban la inclusión de música profanizante para aumentar la concurrencia a los cultos⁷². Esto para él era el reflejo de la pérdida del sentimiento religioso, originada en parte en la costumbre de la gente de acudir a misa a distraerse con la música. Pero otra de sus explicaciones para este fenómeno fue la dificultad técnica de las obras gregorianas y polifónicas, que no podían interpretarse sin los cantantes adecuados, o los coros mixtos, ya que los niños no alcanzaban el nivel para cumplir con su tarea a cabalidad. Por esto, sostiene que las prescripciones de la Iglesia habían sido inspiradas por el idealismo, alejadas de lo que en la práctica los encargados de este trabajo eran capaces de cumplir⁷³.

En 1946, cuando la Sociedad Bach llevaba varios años de receso indefinido, se creó una segunda “Sociedad Bach”, fundada por los obispos Pío Alberto Fariña y Eduardo Escudero, y el presbítero Fernando Larraín, entre otros, que efectuó su sesión inaugural el 22 de noviembre en dependencias del Seminario Conciliar. En la oportunidad su presidente, Armando Fariña, expuso los objetivos de la agrupación: la divulgación artística y la elevación cultural de todos sus asociados, pero especialmente

⁶⁹ Santa Cruz, D. (1951). “Mis recuerdos sobre la Sociedad Bach”, *Revista Musical Chilena*, VII/40, p.12.

⁷⁰ Santa Cruz, D. (1951). “Mis recuerdos...”, p. 9.

⁷¹ Santa Cruz, D. (1951). “Mis recuerdos...”, pp. 18-19.

⁷² Santa Cruz, D. (1928). “El culto católico y la mala música”, *Marsyas*, I/11, p. 410.

⁷³ Santa Cruz, D. (1928). “El culto católico...”, p. 410.

sus futuros sacerdotes, que serían educados en el arte cristiano de la música, la arquitectura y el teatro⁷⁴.

En esa ocasión, uno de los invitados de honor fue Domingo Santa Cruz, quien pronunció un discurso en el cual expresó cómo debía ser la música eclesiástica:

Nos invitó con insistencia al cultivo de los polifonistas [...] a fin de restaurar la música en la Iglesia que aunque algo se ha hecho mucho falta todavía. Que nos preocupáramos del Gregoriano pues es de gran valor artístico, fuera de que a partir de 1928 el Canto Gregoriano ocupa un lugar en la Facultad de Bellas Artes y por lo tanto se entiende (afuera) de su interpretación⁷⁵.

Para él, la interpretación más genuina de esta música estaría en las funciones litúrgicas, íntimamente ligadas a su carácter funcional, ya que fuera de ellas, aunque poseyendo un gran valor artístico, se encontraba “afuera de su interpretación”.

Este grupo se mantuvo activo por lo menos hasta 1947, fecha hasta la cual existen actas de sus reuniones. Durante ese tiempo se manifestaron preocupados por la educación musical de los estudiantes, especialmente en lo relativo a las clases de armonio, y a su práctica coral, pues, tal como la Sociedad Bach original, formaron su “Coro de la Sociedad”, que cantaba fundamentalmente cuando se reunían a sesionar⁷⁶.

La fundación de este grupo devela la crisis por la que atravesó el proyecto reformista, que pasaba tanto por no cumplir con el objetivo de depurar la música eclesiástica, como por el hecho de haber perdido la confianza de algunos obispos y sacerdotes que no se identificaban con el movimiento, creando un camino paralelo para perseguir las mismas metas. Esto habla de una profunda disociación de voluntades, que hizo sin lugar a dudas, más difícil la consecución de los fines anhelados por la alta jerarquía eclesiástica.

LA REFORMA EN LA COMPOSICIÓN MUSICAL SACRA DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

Tras analizar la gestación del movimiento reformista en Europa, su instauración en Chile y revisar los principales documentos con su reglamentación respectiva, presentaremos brevemente el resultado del estudio de algunas obras para verificar si estas normativas fueron cumplidas. Estas piezas corresponden a las primeras décadas del siglo XX debido, por una parte, a que esto nos permitió constatar si los reglamentos ejercieron algún tipo de efecto sobre la composición musical religiosa y, por otra, porque la música de esta época se encontraba en mayor abundancia y mejor estado de conservación, lo que facilitó su estudio⁷⁷. La mayoría fue localizada en la Biblioteca del

⁷⁴ Biblioteca del Seminario Pontificio Mayor de Santiago, S/A (1946). “Sesión Inaugural de la Sociedad Bach. Festividad de Sta. Cecilia”, MS, en, p. 2.

⁷⁵ S/A (1946). “Sesión Inaugural...”, p. 2.

⁷⁶ S/A (1946). “Sesión Inaugural...”, p.2.

⁷⁷ Dejamos constancia de la existencia de obras anteriores a esta fecha en la Biblioteca del Seminario Pontificio Mayor de Santiago, pero incompletas o en muy mal estado, hallándose en algunos casos sólo las partes de la voz, por lo que no se pudo trabajar en base a ellas.

Seminario Pontificio Mayor de Santiago, el Archivo de la Catedral Metropolitana de Santiago, el Archivo de la Iglesia de San Ignacio⁷⁸, y en la Biblioteca Nacional de Chile. Tienen en común haber sido dedicadas a la Virgen y, en algunos casos, a su advocación de la Inmaculada Concepción, tema que cobra relevancia al considerar que dicho dogma fue proclamado el 8 de diciembre de 1854, época en que la fe católica era abrumada por el avance de las ideas liberales que abogaban por la consolidación de estados laicos que no la tuvieran como un referente central. Esta circunstancia se vio agravada por el crecimiento de las Iglesias de credo protestante que en el mundo, y también en Chile, fueron sumando fieles. Por tanto, la fiesta de la Inmaculada Concepción de la Virgen se transformó en un símbolo del culto antiprottestante y antiliberal, como señala Serrano, siendo una herramienta perfecta para “reparar” al catolicismo dañado⁷⁹. Debemos recordar que la Iglesia pudo tener entre sus poderosas razones para iniciar la reforma en Chile, el demostrar a la sociedad que ella continuaba manteniendo el control dentro de sí misma y respecto de sus fieles.

Los compositores de estas obras fueron Pedro Valencia Courbis, Aníbal Aracena Infanta, Adolfo Carrasco Albano y Jorge Azócar Yávar. Pedro Valencia Courbis (1880-1961) fue presbítero y compositor formado como sacerdote en el Seminario Pontificio de Santiago y en la Universidad Gregoriana de Roma. Realizó sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Santiago como alumno de Hans Hartan en piano y órgano y Enrique Soro en armonía y contrapunto. Posteriormente estudió composición en Roma con Lorenzo Perosi, Julio Bas y Pietro Mascagni y música sacra con Haller y Griesbacher y Vincent d’Indy en la *Schola Cantorum* de París. De regreso a Chile fue nombrado profesor de Canto Litúrgico en el Seminario Pontificio de Santiago, y en 1921 fundó el Conservatorio Católico de música y declamación. Compuso obras sacras -que comprenden casi dos tercios de su catálogo-, y profanas, publicando libros de teoría musical entre otros. Según Jorge Martínez, sus influencias musicales más marcadas provinieron de Perosi y de la ópera italiana, a través de Mascagni⁸⁰, cuyo influjo fue inevitable al haber sido su alumno. Pero esta tendencia también le habría sido dada por su práctica musical, como lo informa el número 12 de la revista *Marsyas*, en la sección “Reseña de conciertos”:

Concierto Casanova Vicuña

El conocido director Juan Casanova ofreció recientemente en el Municipal un concierto de obras sinfónicas, seguido de un acto de “Manon” de Massenet cantado por el tenor Sr. Valencia Courbis⁸¹.

Aunque no podemos afirmar categóricamente que se trate de él mismo, creemos altamente posible que este compositor haya tenido una doble actividad, cumpliendo una importante labor en el ámbito religioso y al mismo tiempo, en el espacio secular o

⁷⁸ Las obras *Tota Pulchra*, de Aníbal Aracena Infanta, y *Ave María*, de A. Carrasco Albano se encuentran en el Archivo de la Catedral de Santiago; *Bendita sea tu pureza*, de Jorge Azócar Yávar en el Archivo de la Iglesia de San Ignacio. Agradezco a Alejandro Vera, quien me facilitó estas partituras para su revisión y estudio.

⁷⁹ Serrano, S. (2008). *¿Qué hacer con Dios en la república?...* p. 86.

⁸⁰ Martínez Ulloa, J. y Palmiero, T. (2000). “El salón decimonónico como núcleo generador de la música chilena de arte”, *Música Iberoamericana de Salón*. Venezuela: Fundación Vicente Emilio Sojo, p. 665.

⁸¹ S/A (1928). “Conciertos de la temporada”, *Marsyas*, I/12, p. 447.

“profano”, asemejándose en cierta manera al antiguo maestro de capilla de la Catedral de Santiago, Henry Lanza. Claro está que, en este caso, Valencia Courbis no sólo no habría abandonado sus labores como compositor eclesiástico, sino que además estuvo encargado de censurar las obras con contenido profano al formar parte de la Comisión Diocesana de Música Sagrada. Por lo demás, su condición de presbítero lo situaba en una posición diferente a la de Lanza, dado que no sólo se encargaba de componer la música para las funciones, sino que también las oficiaba.

A diferencia de Pedro Valencia Courbis, Aníbal Aracena Infanta (1881-1951) no fue presbítero pero sí un destacado organista, educador y compositor. En 1905 obtuvo el título de profesor de curso superior de piano, en el Conservatorio de Santiago, y dos años más tarde comenzó a ejercer este cargo, además de impartir teoría en el mismo establecimiento. También, se desempeñó como organista de la Basílica de la Merced de Santiago y como profesor particular de órgano, piano y teoría de la música⁸². Para el año 1909 había escrito alrededor de 72 piezas las que, según Uzcátegui, fueron en su mayoría religiosas⁸³. No obstante, Santiago Vera Rivera señaló, en contraposición, que la mayor parte de su producción correspondió a piezas para piano, o bien, para canto y piano “con melodías de fácil audición y armonía sencilla, con influencia de la romanza del salón o las piezas características italianas de fines del siglo XIX”, mientras que las obras sacras solamente “completaron” su catálogo⁸⁴. Domingo Santa Cruz, quien lo conoció en su juventud, lo clasificó como un compositor de obras italianizantes⁸⁵.

Otro compositor de la época, del cual existen muy pocas referencias, es Adolfo Carrasco Albano. Hay datos que indicarían que podría tratarse de un connotado abogado, tres veces diputado, tanto por Talca (1876-1879) Castro (1882-1885) y San Fernando (1885-1888), y miembro del Partido Conservador⁸⁶. Aunque tampoco fue sacerdote, se relacionó con la música religiosa tan profundamente que llegó a conformar, junto a los presbíteros Pedro Valencia Courbis y Vicente Carrasco, entre otros, la Comisión Diocesana de Música Sagrada, reagrupada en 1907⁸⁷.

Finalmente, del presbítero Jorge Azócar Yávar, tampoco hay mucha información hasta el momento, pero se sabe que ejerció la maestría de capilla de la Catedral Metropolitana de Santiago por la década de 1930, como se informa en la *Revista Zig-Zag*:

Sucesor de este meritisimo músico [presbítero Vicente Carrasco Salas, en la maestría de capilla] es el presbítero don Jorge Azócar Yávar, autor de muchas obras y buen ejecutante, quien, con verdadero entusiasmo artístico, prepara los grandes corales que se ejecutan durante estos días⁸⁸.

⁸² Vera Rivera, S. (1999). “Aracena Infanta, Aníbal”. **Diccionario de la música Española e Hispanoamericana** (Emilio Casares Editor). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, p. 520.

⁸³ Uzcátegui García, E. (1919). **Músicos chilenos contemporáneos (datos biográficos e impresiones sobre sus obras)**. Santiago de Chile: Imp. y Enc. América, pp. 173-174.

⁸⁴ Vera Rivera, S. (1999). “Aracena Infanta...”, p. 520.

⁸⁵ Santa Cruz, D. (2007). **Mi vida en la música...**, p. 55.

⁸⁶ De Ramón, A. (1989). **Biografías de chilenos**. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, p. 234.

⁸⁷ Vera, A. (2007). “En torno a un nuevo corpus...”, p. 21.

⁸⁸ Aracena, A. (1932). “Música religiosa. Recuerdos de un músico”, *Revista Zig-Zag*, 26 de marzo, p. 61.

En el caso de Pedro Valencia Courbis, sólo una de las cuatro obras se enmarca dentro de lo que podríamos llamar estilo sacro: su *Ave Maris Stella* op. 14 N°2. Por el contrario, *Bendita sea tu pureza, María, cuyo nombre* y el *Himno para el I Congreso Panamericano de Congregaciones Marianas*, se relacionan con el género moderno o teatral. De ellas, por lo menos las dos primeras pudieron haber sido creadas para una función litúrgica, por lo que no deja de sorprender cómo un miembro de la Comisión Diocesana de Música Sagrada compusiera con características alejadas de las normas. Algo similar podríamos decir de Adolfo Carrasco Albano, quien también conformó el ente fiscalizador, y que en su único ejemplo disponible juega con las posibilidades, al dejar *ad libitum* la elección de medios, que podían ser profanos (piano y soprano) o sacros (harmonio o tenor). Más allá de escoger los instrumentos aceptados por las normas, situamos su composición en estilo profano, por el hecho de haber sido creada para voz solista, lo que era muy rechazado por la Iglesia al propiciar el lucimiento personal, y hacer olvidar el verdadero sentido del canto religioso. De Aníbal Aracena Infanta tenemos dos ejemplos, de los cuales su *Tota Pulchra* puede considerarse como una obra de estilo sacro, aunque su único defecto fue la manera de exponer el texto, en desacuerdo con la forma de la oración. Mientras, su *Ave María* op. 72 corresponde al estilo profano, ya que contiene más elementos ajenos a las normas de la música sacra, como el uso del piano, la voz solista, y la indicación de “andante religioso” al principio, que llama la atención pues suponemos que en una obra netamente religiosa no era necesario recordar el deber de conferirle ese carácter. El compositor que, según los ejemplos revisados y conforme a los parámetros, estuvo más apegado a las reglas, fue Jorge Azócar Yávar, quien tanto en sus *Ave María*, como en su *Beata Mater et intacta virgo* demostró su conocimiento y respeto hacia las reglas para la música de Iglesia, presentando un impecable estilo sacro en cada una de ellas. Solamente en su *Bendita sea tu pureza* demostró una mayor libertad, advirtiendo al intérprete al subtítular “de estilo popular”. Esto reafirma que se trataba de una persona que conocía perfectamente los límites de su oficio, pero que, al mismo tiempo, también podía permitirse espacios para un tipo de creación más libre.

De los cuatro compositores revisados, solamente dos han sido rescatados por la historiografía musical hasta el momento: el presbítero Pedro Valencia Courbis y Aníbal Aracena Infanta. Pero igualmente han dejado en la mayor oscuridad su producción musical, tanto en lo que respecta a su edición, como al estudio de su significado. Por su parte, Adolfo Carrasco Albano y el presbítero Jorge Azócar Yávar han sido incluso más descuidados. Es probable que esto se deba a que permanecieron exclusivamente vinculados al ámbito sacro, en tanto que los dos primeros se relacionaron también y de manera directa con la sociedad laica de la época penetrando en su círculo, en el caso de Valencia Courbis como cantante en conciertos de ópera, o compositor de piezas no religiosas, y Aracena Infanta, como profesor del Conservatorio Nacional y también maestro de música en forma particular de las familias de la alta sociedad de la época.

Un punto que destaca es que sólo uno de los cuatro compositores aplicara en su obra a cabalidad las reglas para la música en la Iglesia -Jorge Azócar Yávar- sin que se trate de quienes integraron la Comisión Diocesana para la Música Sagrada -Valencia Courbis y Carrasco Albano- como podría esperarse. El que sea el autor más tardío de este

grupo, sugiere que tan sólo a partir de su época, (década de 1930 aproximadamente), las normas decantaron y comenzaron a rendir frutos, al menos en su capilla. En este sentido, pensamos también que es posible que el proceso de reforma de la música sagrada haya gozado del máximo interés por parte de las autoridades más altas de la jerarquía eclesiástica, pero que éste haya mermado conforme se descendía en la escala, lo que puede explicar que los dos miembros de la Comisión Diocesana de Música Sagrada, Presbítero Pedro Valencia Courbis y Adolfo Carrasco Albano, escribieran con mayor nivel de libertad, complementando las reglas con lo que realmente se vivía en la práctica cotidiana. Esto, en cierto modo, le daría la razón a Domingo Santa Cruz, cuando afirmó que la reforma fue un proceso idealista que no se condijo con la realidad⁸⁹. No olvidemos que los actos “por costumbre” siempre han revestido mucho peso en la historia de la Iglesia Católica.

Es importante considerar que aunque se trate en su totalidad de obras religiosas -por el hecho de contener una oración o un tema sagrado-, es muy probable que no todas estas piezas hayan sido escritas para ser interpretadas en el ámbito eclesiástico o, más bien, se haya querido que fueran funcionales en ambos escenarios, el sacro y el profano, lo que explicaría la baja obediencia hacia las reglas y una disminución en las composiciones estrictamente religiosas de estilo sacro.

CONCLUSIONES

Al finalizar el estudio sobre la reforma de la música sacra en las composiciones de la Iglesia Católica en Chile, podemos inferir que este proceso no logró modificar totalmente la creación musical sacra en su aspecto más fuertemente perseguido: la inclusión de elementos de la ópera italiana que continuó constituyendo una parte importante de las características generales dentro de las obras, con elementos tales como ritmos determinados, tipos de melodías, entre otros. Este fenómeno fue transversal a los compositores de cualquier procedencia, fuera esta religiosa o secular, implicando hasta a los autores más comprometidos con la causa, como podría pensarse de los que formaron parte de las comisiones examinadoras: el presbítero Pedro Valencia Courbis y Adolfo Carrasco. De la misma manera, la reforma tampoco pudo cambiar en la práctica musical católica el que las mujeres cantasen y tocasen instrumentos en los oficios -perpetuando la tradición decimonónica que las había consagrado en las chinganas y estrados-; tampoco, que se introdujeran arias de ópera dentro del repertorio eclesiástico, o se extinguieran los cantos en lenguas vernáculas. Estos resultados adversos pueden deberse, por una parte, al carácter idílico de la interpretación que los reformadores tenían en mente -del que ya daba cuenta Domingo Santa Cruz- que, creemos, condujo a la disociación de las fuerzas al interior de la propia Iglesia. En otras palabras, se materializó una división entre quienes impulsaron el proyecto deseando ver los resultados, y los individuos encargados de concretarlo. Los primeros fueron generalmente los arzobispos u obispos, es decir, los niveles más elevados de la jerarquía, mientras que en los segundos, se

⁸⁹ Santa Cruz, D. (1928). “El culto católico y la mala música”, *Marsyas*, I/11, p. 413.

encontraron los músicos que se desempeñaban como maestros o ejecutantes en las capillas y, más aún, los sacerdotes que oficiaban las funciones. En este sentido, para los encargados de administrar los destinos de la Iglesia, conseguir retornar a un pasado de paz y tranquilidad, en el que su institución no fuera el blanco de cuestionamientos y donde gozaban de todo el poder, era una clara herramienta para escudarse de los ataques dirigidos a ellos desde la sociedad civil. Al contrario, los que ejercían las labores musicales y sacerdotales lucharon frecuentemente por adaptarse a las transformaciones sociales, adoptando medidas que involucraran la composición y ejecución musical, aunque no siempre, por ello, estuvieron de acuerdo con los preceptos, pues los objetivos personales tendieron a ser más prácticos, como atraer y no perder la concurrencia a las celebraciones. En el fondo era posible que lo justificaran como un “mal menor”. Del mismo modo, hemos visto que otra de las funcionalidades de la música sacra era entretener a los fieles que acudían al templo, muchas veces con la sola intención de oír su pieza favorita más que a la homilía, de la que entendían poco y nada. La Iglesia había perdido terreno como núcleo del espacio social de la ciudad, ante los nuevos lugares de socialización, como el teatro, la ópera, las chinganas, cafés, sociedades filarmónicas, entre otras. Ante este panorama, algunos sacerdotes seguramente comprendieron que la reforma implicaría perder todavía más el interés de la gente y comenzaron a evadir la normativa vigente.

La reforma de la música sacra puede ser interpretada como un reflejo de la profunda segregación de las clases sociales, especialmente durante la segunda mitad del siglo XIX, por cuanto no se encontraron documentos que hablaran contra la música con elementos “chinganeros” o “fonderos”, dirigiendo el discurso casi exclusivamente a la ópera italiana y la introducción del piano. Esto dice mucho sobre el tipo de personas que asistían a las funciones, y más todavía, de las que se quería que concurriesen, cuando por iniciativa propia autorizaban a cantar a una “señorita” en la misa.

Por otra parte, resulta un aspecto relevante el que la música que se rechazaba fuera exactamente la que promovían los sectores liberales de la sociedad, que justamente se situaban en contra del poder que ejercía la Iglesia hasta ese momento, pudiendo transformarse la ópera italiana en un símbolo de los sectores anticlericales, lo que podría haber sido determinante en la decisión de la Iglesia por combatirla y erradicarla.

Pero aunque no fueron los que la Iglesia esperaba, la reforma de la música sacra también tuvo resultados, como el haber influido en el encauzamiento de la actividad de la Sociedad Bach, cuando ésta apenas comenzaba a funcionar como un pequeño coro. Gracias a este movimiento, aunaron intereses contra la ópera italiana algunos miembros de la Iglesia con esta asociación, formada bajo el contrapunto sagrado de Palestrina, puesto en las manos de Domingo Santa Cruz por el maestro de capilla de la Catedral, Vicente Carrasco. Tanta afinidad tenía el grupo de Santa Cruz con la restauración de la música católica que, años después, se fundó una segunda “Sociedad Bach”, esta vez por arzobispos, obispos y otros eclesiásticos que se reconocían herederos de la primera, pero que estaban orientados a purificar el arte en la Iglesia, incluida la música, en una tentativa paralela a los reglamentos reformistas a los que tal vez ya no daban mucho crédito.

Este proceso, finalmente, fue el reflejo de una institución católica debilitada por el nuevo escenario social que se le estaba presentando, en el que, a pesar de querer demostrar que su hegemonía continuaba intacta, no hizo más que poner de manifiesto sus diferencias.

Del estudio de la reforma de la música sacra quedan variados temas posibles de abordar en futuras investigaciones, entre ellos, el estudio de la composición musical religiosa durante las primeras décadas del siglo XX en Chile, que hoy en día es inexistente; su influencia en las obras religiosas de compositores laicos, como Marta Canales Pizarro o Celerino Pereira Lecaros; la labor de conjuntos preocupados de proteger la actividad musical eclesiástica del período, como la “segunda Sociedad Bach” o las comisiones de Santa Cecilia y Diocesana de Música Sagrada, que exigen un tratamiento más pormenorizado. También, sería interesante analizar la relación de este proceso reformador, con el surgimiento y fortalecimiento de los movimientos corales de aficionados que luego se masificaría.

Por todo lo expuesto anteriormente, queda de manifiesto la gran importancia del proceso estudiado que no sólo influyó en la composición sacra de la Iglesia Católica, sino también, pudo encauzar el destino de la actividad musical chilena en general.

BIBLIOGRAFÍA

- Aracena, A. (1932). “Música religiosa. Recuerdos de un músico”, *Revista Zig-Zag*, 26 de marzo, p. 61.
- Cabrera, V. (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 académico de Magíster en Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Casanova, M. (1886). **Arquidiócesis de Santiago. Discurso sobre la música sagrada pronunciado en la capilla del seminario pronunciado por el illmo. y rvmo. señor arzobispo de Santiago dr. don Mariano Casanova con ocasión de la solemne bendición de un nuevo órgano**. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes.
- _____. “Circular a los rectores de los seminarios”. **Boletín Eclesiástico: o sea colección de edictos, estatutos i decretos de los prelados del Arzobispado de Santiago de Chile**, Vol. XIII, 1895-1897. Santiago: Imprenta del Correo, p. 470.
- Castagna, Paulo. (2000). “Prescripciones Tridentinas para la utilización del *Estilo Antiguo* y del *Estilo Moderno* en la música religiosa católica (1570–1903)”. Ponencia presentada en el I Congreso Internacional de Musicología, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, Buenos Aires, octubre de 2000, pp. 1-27, disponible en <http://www.hist.puc.cl/programa/documentos/Castagna.pdf> (consultado el 13-11-2010).

- Catrena, F. (2006). *The Schola Cantorum, Early Music and French Political Culture, from 1894-1914*. Tesis presentada para optar al grado de Doctor en Filosofía, McGill University.
- Campillo Infante, J. (1932). **Reglamento de música sagrada**. Santiago de Chile: Imprenta de San José.
- Claro, S. (1979). “Música catedralicia en Santiago durante el siglo pasado”, *Revista Musical Chilena*, XXXIII/148 (Octubre-Diciembre), p. 7-36.
- Cruz, I. (1998). **La muerte. Transfiguración de la vida**. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- De Ramón, A. (1989). **Biografías de chilenos**. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Dyer, J. (2002). “Roman Catholic church music”, **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, Volumen 21 (Stanley Meyers, Editor). Inglaterra: Macmillan Publishers, p. 544-570.
- Gmeinwieser, S. (2002). “Cecilian movement”, **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, Volumen 5, (Stanley Meyers, Editor). Inglaterra: Macmillan Publishers, p. 333.
- Izquierdo, J. M. (2011). *El órgano Flight & Son de la Catedral de Santiago*. Tesis presentada a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile para optar al grado de Magister en Artes. Prof. Guía: Dr. Víctor Rondón.
- Larraín, Joaquín et. al. (Enero de 1887). “Pastoral colectiva sobre la música i canto en las Iglesias de las Diócesis de Chile”, **Boletín Eclesiástico: o sea colección de edictos, estatutos i decretos de los preladados del Arzobispado de Santiago de Chile**, Vol. IX. Santiago de Chile: Imprenta del Correo, pp. 751-758.
- López-Calo, J. (1999). “Cecilianismo”, **Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana** (Emilio Casares, Editor General). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, pp. 459-462.
- Martínez Ulloa, J. y Palmiero, T. (2000). “El salón decimonónico como núcleo generador de la música chilena de arte”, **Música Iberoamericana de Salón**. Venezuela: Fundación Vicente Emilio Sojo.
- Millar, R. (2000). “Aspectos de la religiosidad porteña. Valparaíso 1830-1930”, *Historia*, 33, p. 297-368.
- Nagore Ferrer, M. (2004). “Tradición y renovación en el movimiento de reforma de la música religiosa anterior al *Motu Proprio*”, *Revista de Musicología*, XXVII/1, p. 212-235.

- Pereira Salas, E. (1941). **Los orígenes del arte musical en Chile**. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria.
- _____ (1957). **Historia de la música en Chile**. Santiago de Chile: Publicaciones de la Universidad de Chile.
- _____ (1978). **Biobibliografía musical de Chile desde los orígenes a 1886**. Santiago de Chile: Ediciones Universidad de Chile.
- S/A (1928). “Conciertos de la temporada”, *Marsyas*, N°12, p. 447.
- Salinas, M. (2000). “¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX”. *Revista Musical Chilena* LIV/193, (Julio-Diciembre), pp. 45-82.
- Santa Cruz, D. (1928). “El culto católico y la mala música”, *Marsyas*, N°11, pp. 409-414.
- _____ (1951). “Mis recuerdos sobre la Sociedad Bach”, *Revista Musical Chilena*, VII/40, pp. 8-62.
- _____ (2007). **Mi vida en la música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX**. Edición y revisión musicológica por Raquel Bustos Valderrama, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica.
- Serrano, S. (2008). **¿Qué hacer con Dios en la República? Política y secularización en Chile (1845-1885)**. Santiago: Fondo de Cultura Económica.
- Suñol, G. (1952). **Método completo de canto gregoriano según la Escuela de Solesmes**. Barcelona: Monasterio de Montserrat.
- Uzcátegui García, E. (1919). **Músicos chilenos contemporáneos (datos biográficos e impresiones sobre sus obras)**. Santiago de Chile: Imp. y Enc. América.
- Valdivieso, R. “Capilla de Música de la Iglesia Metropolitana”, **Boletín Eclesiástico: o sea colección de edictos, estatutos i decretos de los preladados del Arzobispado de Santiago de Chile**, Vol. I, 1830-1852. Santiago de Chile: Imprenta del Correo, pp. 360-361.
- _____ “Edicto sobre la música i el canto en las Iglesias”, **Boletín Eclesiástico: o sea colección de edictos, estatutos i decretos de los preladados del Arzobispado de Santiago de Chile**, Tomo V, 1869-1874. Santiago de Chile: Imprenta del Correo, pp. 1205-1214.
- Vera, A. (2004). “La capilla musical de la Catedral de Santiago de Chile y sus vínculos con otras instituciones religiosas: nuevas perspectivas y fuentes para su estudio (ca. 1780-ca. 1860)”, *Resonancias*, 14, pp. 13-28.

_____ (2007). “En torno a un nuevo corpus musical conservado en la Iglesia de San Ignacio: Música, religión y sociedad en Santiago (1856-1925)”, *Revista Musical Chilena*, LXI/208, pp. 5-36.

_____ (2009) “La música en los espacios religiosos”, **Historia de la Iglesia en Chile**, Marcial Tagle (ed), Santiago de Chile: Editorial Universitaria, Tomo I, Cap. VIII, pp. 287-322.

_____ (2010). “La proyección de García Fajer en el virreinato del Perú: su *Vigilia de difuntos* conservada en la catedral de Santiago de Chile”, **La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer**, Miguel Ángel Marín, Editor. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, p. 343-360.

Vera Rivera, S. (1999). “Aracena Infanta, Aníbal”, **Diccionario de la música Española e Hispanoamericana** (Emilio Casares Editor). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Documentos

Archivo de la Catedral de Santiago, Libro de Acuerdos, Vol. 13 (1880-1885), f. 258.

Archivo de la Catedral de Santiago, Libro de Acuerdos, Vol. 13 (1880-1885), f. 359.

Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago, Fondo de Gobierno (1880), Vol. 114, Fol. 200, “Arrieta, Manuel. Dificultades que ocurren en el Coro de la Iglesia Catedral”.

Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago, Fondo de Gobierno (1843), Vol. 082, f.148, “Presentación del S. Valdivieso al Cabildo Eclesiástico relativa a la música de las honras del S. Vicuña”.

Biblioteca del Seminario Pontificio Mayor de Santiago (1946), “Sesión Inaugural de la Sociedad Bach. Festividad de Sta. Cecilia”, MS.

Apéndices (Adjunto)

1. “Bendita sea tu pureza” Pedro Valencia Courbis
2. “Ave Maria” Op. 72 Aníbal Aracena Infanta
3. “Ave Maria” Jorge Azócar Yávar

Á la muy Rev. Madre Sor Cecilia,
Superiora de la Congregación de la Preciosa Sangre (Santiago de Chile)

Bendita sea tu Pureza

Pedro Valencia Courbis, Pbro.
Op. 13

Adagio

1ª Voz

2ª Voz

Organo

pp

4

Rall

p cresc.

7

1ª Voz

p

Ben - di - ta se - a tu pu - re - za Ye -

Rit

p

Red.

The musical score is written for two voices and organ. It begins with a common time signature (C) and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Adagio'. The organ part starts with a piano-piano (*pp*) dynamic. At measure 4, the organ part changes to a 3/4 time signature and includes markings for 'Rall' and 'p cresc.'. At measure 7, the first voice part enters with a piano (*p*) dynamic and the lyrics 'Ben - di - ta se - a tu pu - re - za Ye -'. The organ part continues with a 'Rit' (ritardando) marking and a piano (*p*) dynamic. The score concludes with a 'Red.' (ritardando) marking.

2

11 *mf* *cresc* *ten.*
ter - na - men - te lo se - a Pues to - do un Dios se re

14 *mf* *p* *mf* *mf*
cre - a en tan gra - cio - sa be - lle - za.
2ª Voz *mf*
Ben

Detailed description: The image shows a musical score for voice and piano. It consists of two systems of music. The first system covers measures 11 to 13. The vocal line starts at measure 11 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a crescendo (*cresc*) marking. The lyrics are "ter - na - men - te lo se - a" followed by "Pues to - do un Dios se re". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand. The second system covers measures 14 to 16. The vocal line continues with "cre - a en tan gra - cio - sa be - lle - za." and then has a second vocal line labeled "2ª Voz" with the word "Ben". The piano accompaniment continues with similar patterns, including a piano (*p*) dynamic marking in the right hand and mezzo-forte (*mf*) dynamics in both hands.

17 *f*

Ben - di - - ta, ben - di - ta se - a Ben
di - ta se - a tu pu - re - - za Ye ter - na - men - te lo

20 *mf* *cresc.*

di - ta, ben - di - ta se - a En - - tan gra -
se - a pues to - do un Dios se re - - a, En - tan gra -

4
23

f *rall*

cio - sa gra - cio - sa be - lle - za

f *rall*

cio - sa gra - cio - sa be - lle - za

f *col canto* *rall*

a tempo
p

26

cresc.

dim.

a tempo

28

pp

a tempo

A ti ce - les - tial prin -

p

rit.

prin - ce - sa Vir - gen,

pp

Ed.

31 *p* *mf* *ten.* *rall.* *a tempo* 5
Vir - gen sa - gra da Ma - ri - a Te o - frez - co en es - te

p *mf* *ten.* *rall.* *a tempo*
Vir - gen sa - gra da Ma - ri - a Te o - frez -

ten. *rall.* *p* *a tempo*
dí - a Al - ma, vi - da y co - ra - zón. Á

cresc. *rall.* *a tempo* *p*
co Al - ma, vi - da y co - ra - zón. Á

rall. *pp* *a tempo*

6

37

rit. *mf*

Ti ce - les-tial prin - ce - sa, Vir - gen sa - gra - da Ma - ri - a, Te o

rit. *mf*

Ti ce - les-tial prin - ce - sa, Vir - gen sa - gra - da Ma - ri - a, Te o

p

41

accel. *f* *rall* *dim.*

frez - co en es - te di - a, Al - ma, vi - da y co - ra -

accel. *f* *rall* *dim.*

frez - co en es - te di - a, Al - ma, vi - da y co - ra -

accel. *f* *rall* *dim.*

44 *rit.* *a tempo* *mf*
zón. Te o-frez-co en es-te dí-a Al-ma,
rit. *a tempo* *mf*
zón Te o-frez-co

47 *f*
vi-da y co-ra-zón.
Al-ma, vi-da y co-ra-zón. *rall.*
f *mf con espressione*

51 *tranquilo* *p*
Mí-ra-me con com-pa-sión.
p
Mí-ra-me con com-pa-
p *tranquilo*

8

54 *mf* *p accel.*

No me de - jes Ma - dre mí - a con com - pa - sión_____

sión *p accel.* Mí - ra - me, _____ Mí - ra -

57 *mf cresc.* *f rall.* *mf*

con com - pa - sión_____ No nos de - jes, Ma - dre mí - a, Ma - dre,

me_____ *cresc.* *f rall.* *mf* No nos de - jes, Ma - dre - mí - a, Ma - dre,

mf cresc. *f rall.* *mf*

60

pp *rall.* *pp* *rall. molto*

Ma - dre_ mí - a, Mí - ra - me con com - pa - sión No nos de - jes Ma - dre

Ma - dre_ mí - a, Mí - ra - me con com - pa - sión No nos de - jes, Ma - dre

a tempo

p

64

cresc. accel. *ff*

mí - a, Ma - dre mi - - a!

cresc. accel. *ff*

mí - a, Ma - dre mi - - a!

p *cresc. molto* *ff*

A mi adorada Madre
"Ave María"

Anibal Aracena Infanta
devoto pp Op. 72

Andante Religioso

Soprano

Piano

legatissimo *ppp*

A - ve Ma -

7

ri - a gra - ti - a ple - na Do - mi - nus te - cum be - ne - dic - ta

13

(allarg) *Lento pp* *p* *p* *piu lento ppp* *largo* *largo*

tu - i in mu - li - e - ri - bus fruc - tus - ven - tris tu - i Je - sus Je -

19

Devoto *V*

sus Sanc - ta Ma - ri - a Ma

sentimento *pp* *dopo lunga*

2

26 *suplichevole*

ter De - i O - ra pro - no - bis pec - ca - to - ri - bus

32 *string. poco a poco* *tenuto f*

O - ra O - ra O - ra pro - no - bis

string. poco a poco *rall* *f*

38 *lentissimo* *largo* *V*

pec - ca - to - ri - bus nunc et in ho - ra mor - tis nos - trae A - mén

Ave Maria a Capella

(Al Teologado Salesiano de Santiago)

Pbro. Jorge Azócar Yávar
IV- 1939

Adagio

pp

Tenor

A - ve A - ve Ma - ri - - a

Tenor

A - ve A - ve Ma - ri - - a *mf* Gra - ti - a

Bajo

A - ve Ma - ri - - - - a

6

gra - ti - a ple - na Do - mi - nus te - cum Do - mi - nus te -

ple - na Do - mi - nus te - cum Do - mi - nus te -

gra - ti - a ple - na Do - mi - nus te - cum_

11 *rall.*

- cum, be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus

- cum be - ne - di - cta - tu - in - mu - li - e - ri - bus et be - ne -

Do - mi - nus te - cum be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus, et be - ne -

2

16 **rall. - - A Tempo**

et be-ne-di-ctus fru-ctus ven-tris tu-i Je-sus. San-cta Ma-
 di-ctus fru-ctus ven-tris tu-i Je-sus. San-cta Ma-
 di-ctus et be-ne-di-ctus fru-ctus ven-tris tu-i Je-sus. San-cta Ma-

21 **Animando un poco**

ri-a Ma-ter De-i o-ra pro-no-bis
 ri-a Ma-ter De-i O-ra pro-

26

pro-no-bis pec-ca-to-ri-bus
 o-ra pro-no-bis pec-ca-to-ri-bus pec-ca-to-ri-bus
 no-bis pro-no-bis pec-ca-to-ri-bus

32 **Tempo I**

nunc et in ho-ra mor-tis
 bus nunc et in ho-ra mor-tis nos-trae
 nunc et in ho-ra mor-tis nos-

35 3

The musical score consists of three staves. The top staff is for Soprano, the middle for Bass, and the bottom for Bass Ossia. The lyrics are 'no - strae A - - - - - men.' for the Soprano and 'trae A - - - - - men.' for the Bass. The Bass Ossia part has a vocal line with lyrics 'A - - - - - men.' and a piano accompaniment. The score ends with a double bar line, a fermata, and the instruction 'ppp Fin'. The number '35' is at the top left, and '3' is at the top right.

no - strae A - - - - - men. *ppp* Fin

A - - - - - men.

(Bass Ossia)

trae A - - - - - men.