

ESTUDIOS

En torno a un nuevo corpus musical en la Iglesia de San Ignacio: música, religión y sociedad en Santiago (1856-1925)¹

Music, Religion and Society in Santiago (1856-1925): A New Musical Source discovered at the San Ignacio Church

por
Alejandro Vera
Pontificia Universidad Católica de Chile,
Instituto de Música, Chile
averaa@puc.cl

El presente artículo constituye una primera aproximación a la música de los jesuitas en Chile tras su expulsión en 1767 y, específicamente, al fondo musical conservado en la Iglesia de San Ignacio de Santiago. Los más de quinientos volúmenes impresos y manuscritos que lo componen datan aproximadamente de 1880 a 1960 y dan cuenta de la vida musical de dicha institución y el Colegio de San Ignacio, proporcionando información nueva sobre diversos músicos que desarrollaron una actividad relevante en la ciudad como intérpretes, directores y profesores. El período escogido para este estudio se extiende entre la fundación del colegio en 1856 hasta mediados de la década de 1920, cuando finaliza, para algunos historiadores, el llamado "Chile moderno". Los temas que se estudian son, entre otros: el repertorio conservado y su función, las relaciones entre el colegio y la sociedad santiaguina del período, y la repercusión que tuvieron en el medio local los procesos de reforma de la música sacra de fines del siglo XIX y comienzos del XX.

Palabras clave: Jesuitas, Colegio de San Ignacio, música chilena ss. XIX y XX.

This article considers for the first time the music of the Jesuits in Chile after their expulsion in 1767. It is focused on the music collection preserved at the Church of San Ignacio in Santiago. It contains more than five hundred manuscript and printed sources dated from about 1880 to 1960, which reflect the musical life of this church and the Colegio (high school) of San Ignacio. New data is supplied on relevant musicians who were active as performers, conductors and music teachers in Santiago. The period covered by this study begins in 1856 with the foundation of the Colegio, finishing about 1925, a year when, according to some historians, concludes the era of the so called "modern Chile". Among other issues, we shall study the musical repertory and its function; the relationships between the school and Santiago's social life, and the consequences of the reform of sacred music of the Catholic Church during the late 19th century and early 20th century in the local milieu.

Key words: Jesuits, High School of San Ignacio, Chilean music XIX and XX century.

¹La presente investigación ha sido financiada por la Fundación Andes, Programa de Apoyo a la Creación e Investigación Artística, Proyecto C-23914/65, "Recuperación del patrimonio musical de la iglesia y colegio jesuita de San Ignacio". Quiero agradecer al P. José Juan Vergara las facilidades brindadas durante mi trabajo con los manuscritos musicales de dicha institución, así como al P. Eugene Rooney por su amabilidad durante mi investigación en el Archivo Histórico del Colegio. He contado con la importante colaboración de Jaime Canto en la transcripción de partituras y Óscar López en el fichaje documental y la realización del inventario.

1. EL FONDO MUSICAL DE LA IGLESIA DE SAN IGNACIO DE SANTIAGO

El presente trabajo se relaciona con el acervo de manuscritos e impresos musicales que durante más de cien años se ha conservado en el Colegio e Iglesia de San Ignacio de Santiago, el que hasta ahora era desconocido para los musicólogos. La posibilidad de acceder a su contenido se debe a la iniciativa del P. José Juan Vergara, rector de la Iglesia de San Ignacio hasta febrero de 2006, quien solicitó la colaboración del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile para estudiar dicho fondo. Como profesor e investigador del Instituto asumí con entusiasmo esta tarea que me parecía del mayor interés musicológico y que, como veremos, representa una importante contribución a nuestro conocimiento de la música de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Según el P. Vergara, el fondo se formó a partir de dos corpus preexistentes: una parte importante del material se hallaba en el antecoro de la Iglesia de San Ignacio, que probablemente perteneció a los organistas y músicos que trabajaron en su interior; y a éste se sumó una cantidad significativa de tomos que fueron traídos de la biblioteca de la residencia de los padres jesuitas, los cuales incluían tanto libros para su uso particular (repertorio pianístico fundamentalmente), como volúmenes que habían pertenecido al Colegio de San Ignacio².

Nuestra primera tarea consistió en ordenar el repertorio por autor, manteniendo, no obstante, la disposición de las partituras en las carpetas o tomos originales. Posteriormente, se realizó un inventario que nos permitió conocer con mayor detalle su contenido. No obstante, algunos volúmenes que incluían varias obras o partes sueltas de diversa procedencia no han sido aún listados íntegramente. Aun así, es interesante apuntar algunos datos generales: el material conservado incluye obras sacras y profanas de mediados del siglo XIX en adelante, relacionadas con la actividad musical de la institución que las ha cobijado durante todos estos años; contiene al menos 515 tomos impresos y manuscritos dedicados íntegra o mayoritariamente a un autor, unos 120 volúmenes de obras o autores varios y cerca de una veintena de tomos de autores no identificados; la cantidad de volúmenes con partituras o partichelas manuscritas sobrepasa la centena, aunque no siempre se trate de obras originales, sino, también, de copias que fueron realizadas para la interpretación a partir de ediciones impresas.

Los manuscritos que contienen obras únicas constituyen uno de los aspectos más interesantes del fondo. Encontramos allí piezas de compositores de fines del siglo XIX y comienzos del XX que se desempeñaron en Santiago y cuya actividad musical apenas ha sido estudiada, tales como Ángel Zocchi, Enrique Marconi, Fabio de Petris y Aníbal Aracena Infanta. En algunos casos se trata de piezas completamente desconocidas, de las cuales no existía noticia alguna. En otros se conocían referencias previas, fundamentalmente gracias a la *Biobibliografía* de Pereira Salas³, quien recogió información de periódicos de la época que daban cuenta del título, y la fecha de presentación en público, o el anuncio de su edición. Sin

²Entrevista del 10 de abril de 2006. Las bibliotecas de la residencia y colegio se hallaban antiguamente unidas.

³Pereira Salas 1978.

embargo, las partituras se daban hasta ahora por perdidas, por lo que el nuevo *corpus* contribuye a llenar un importante vacío en el discurso tradicional sobre esta música. Dado que el estado actual de la investigación no me permite proporcionar un recuento detallado del fondo, he preferido ofrecer en la tabla N° 1 del "Apéndice" una lista de obras de los compositores cuya actividad en Santiago he podido documentar, indicando los datos esenciales para su identificación y remitiendo, cuando corresponde, a las referencias previas de Pereira Salas y o a la numeración que llevan algunas carpetas, al parecer asignadas durante una antigua catalogación. A pesar de tratarse de una muestra parcial, creo que la tabla N° 1 da cuenta del interés que presenta este fondo desde el punto de vista musicológico y resultará una pista útil para los investigadores interesados en la música del período (ver apéndice, tabla N° 1).

Pero mi objetivo en el presente trabajo no ha sido sólo dar cuenta del contenido general de este *corpus*, sino contextualizar el repertorio conservado estudiando las prácticas en las cuales estuvo inserto. Por lo tanto, en las páginas siguientes abordaremos aspectos muy variados que trascienden el marco institucional—colegio e iglesia— y religioso, para alcanzar el ámbito urbano propiamente tal, con la rica dinámica de circulación de música y músicos que éste conlleva. Esta perspectiva, que en parte se inscribe disciplinariamente en la "musicología urbana" actual⁴, nos permitirá conocer mejor las características de la vida musical santiaguina. El marco temporal escogido para este estudio (1856-1925) se inicia con la fundación del Colegio de San Ignacio y culmina en la década del veinte, cuando un conjunto de cambios políticos y sociales pone fin al período histórico que suele designarse como el "Chile moderno"; un período caracterizado, desde el punto de vista político-económico, por la consolidación de la república y la nación, la expansión territorial, el nacimiento del "Estado docente" y las reformas liberales⁵, pero cuyas características desde el punto de vista de la cultura musical están aún—a pesar de los importantes aportes que serán citados a lo largo de estas páginas— en gran medida por estudiar.

Por último, cabe recordar que este trabajo constituye la primera aproximación a la música de la orden jesuita en nuestro país con posterioridad a su expulsión en 1767. El hecho de que sepamos más sobre su actividad musical en la Colonia que en las épocas posteriores⁶ es absolutamente excepcional en Chile y se explica por el gran interés que la música jesuita del siglo XVIII ha generado en los últimos veinte años en Latinoamérica, dado el formidable despliegue de música que fomentaron en sus misiones (especialmente entre los chiquitanos, mojeños y guaraníes)⁷. Sin embargo, los aspectos tratados aquí demuestran, contra todo lo que se pensaba⁸, que la música continuó siendo importante para la orden, espe-

⁴Sobre esta perspectiva disciplinaria véase el reciente trabajo de Carreras 2005: 17-26, 31 ss.

⁵Sagredo y Gazmuri 2006: 5.

⁶Los principales aportes se deben a Víctor Rondón, siendo una de las más recientes Rondón 2005. Véase además Aracena 1997, cuya tesis doctoral sobre el tema no he podido consultar.

⁷La bibliografía es demasiado extensa para citarla en este lugar. Una síntesis puede verse en las entradas sobre jesuitas del *New Grove* y el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*.

⁸Este trabajo modifica, por ejemplo, las apreciaciones sobre la música jesuita del siglo XIX de Rondón 2000a: 53.

cialmente en los espacios colegiales, y que existe en este sentido una cierta continuidad entre las prácticas anteriores y posteriores.

2. EL REPERTORIO CONSERVADO Y LA VIDA MUSICAL DEL COLEGIO E IGLESIA DE SAN IGNACIO

El complejo institucional que estudiamos estaba compuesto por dos ámbitos diferentes —el colegio e iglesia— pero que funcionaban de manera unitaria, e incluyó un rico espectro de manifestaciones artísticas, así religiosas como profanas. Entre la fundación de ambos establecimientos transcurrieron algunos años: el colegio de San Ignacio fue fundado en 1856 por un grupo de jesuitas que debieron actuar en calidad de particulares, puesto que el restablecimiento de la orden no había sido aún autorizado oficialmente en Chile⁹. Las clases se iniciaron en mayo de dicho año con cuarenta y cuatro alumnos internos, bajo el rectorado del P. Ignacio Gurri. En un comienzo se aplicó un programa de estudios propio —la *Ratio Studiorum*— tal como se había hecho en otros colegios jesuitas del continente. No obstante, al cabo de dos años el nuevo rector, Juan B. Pujol, resolvió adecuarse a los programas oficiales del Instituto Nacional a fin de que los alumnos pudiesen acceder a la universidad¹⁰. La iglesia, en cambio, fue construida varios años después y tanto su consagración como su inauguración, realizadas en noviembre de 1872, contaron con una misa solemne “a toda orquesta”¹¹.

La incorporación de la música en el colegio se dio desde el primer momento. Cabe recordar que varios colegios secundarios de Santiago incluían esta disciplina entre sus asignaturas optativas¹², y San Ignacio no podía ser la excepción. Ya en julio de 1856 se acordó que profesores seculares viniesen a dar lecciones de piano y dibujo a los alumnos de las familias interesadas. Dos años después se instituyeron, además, las clases de canto y violín¹³. El 1 de marzo de 1860 se estableció que los profesores de dibujo y piano debían encargarse personalmente de cobrar los pagos por sus clases a los padres¹⁴. Más preciso resulta un reglamento impreso, sin fecha, pero que se conserva junto a documentos de la década de 1870. En él se establecen con detalles los requisitos y obligaciones para el ingreso y permanencia en los ramos de música: la clase era optativa; cada profesor daría clases tres veces por semana, de una a dos de la tarde; los profesores tenían la

⁹Sobre el complejo proceso de restauración de la orden en el país véase Enrich 1891: 503-520 y Hanisch 1974: 191-200.

¹⁰Hanisch 1974: 200-202.

¹¹Archivo Histórico del Colegio de San Ignacio de Santiago (en adelante ACSI), 2/J/, 300, carp. II, “Consultas construcción Iglesia San Ignacio”. En caso de no indicarse el número de página o folio, es porque no consta en el documento original. Anteriormente el colegio contaba con una capilla construida en 1859 (Hanisch 1974: 205).

¹²Milanca menciona el Colegio Alemán, el Colegio Anglo-Francés para señoritas, el Colegio de Bruna; el Colegio de las señoritas Palacios y el Instituto Nacional, que estableció hacia 1863 una clase de música instrumental (Milanca 2000). Pereira Salas agrega a los Padres Franceses, el Santiago College y el Colegio Radford (Pereira Salas 1957: 182, 263).

¹³ACSI, 2/J/, 300, Carp. 02. “Historia del Colegio de San Ignacio abierto en la ciudad de Santiago el 1 de mayo de 1856”, pp. 21, 35 y 37.

¹⁴ACSI, 2/J/, 303, Carp. 03, “Libro de consultas”, 1856-1887, p. 19.

“obligación de concurrir con la ejecución de su instrumento a las funciones públicas que son de cuenta del Colegio”; por último, a fin de año se daría un premio al alumno más destacado de cada clase, a condición de que su rendimiento en las asignaturas obligatorias fuese adecuado¹⁵. Todo ello demuestra el carácter accesorio que tenían estas y otras asignaturas, clasificadas como “ramos de adorno”, a pesar de lo cual la música en su conjunto iba adquiriendo una importancia creciente para la institución a medida que transcurría el siglo XIX.

A los pocos años de haberse fundado el colegio, las cuentas de “la misión de Chile”¹⁶ reflejan un notable esfuerzo por incrementar los medios para la práctica musical mediante la importación de instrumentos y libros de música. En octubre de 1857 se trajo desde París un armonio “(orgue Alexandre) de 4 juegos y percusión” por un valor de 800 francos; en mayo de 1858 un método de armonio de Lefebure, un “Vademécum del organista”, varios preludios y otras obras que no se precisan; y en 1859 un órgano¹⁷. En marzo de 1862 “se recibió de París el gabinete de Física y dos pianos para la enseñanza de la música”, con lo que la clase de este instrumento quedaba notablemente reforzada¹⁸. El trayecto de los libros e instrumentos musicales importados no fue en este aspecto diferente del que seguía la mayor parte de los objetos de arte religioso que llegaron al país en aquellos años: fue en París donde comenzaron a exportarse, masivamente y a bajo costo, diversos tipos de escapularios, rosarios, medallas y crucifijos que tuvieron una rápida aceptación en el mundo católico¹⁹. Esta tendencia forma parte de la influencia generalizada que la capital francesa ejerció en la cultura chilena de fines del siglo XIX, y que se plasmó, en el ámbito aristocrático, en la realización de fiestas vistosas y prolongados viajes a Europa, o en la construcción de palacetes al estilo francés, entre otras cosas²⁰.

De los documentos conservados en el Archivo Histórico de San Ignacio, quizás el que mejor refleja no sólo la influencia musical francesa sino también la importancia que la música había adquirido para la institución en la década de los ochenta, es el inventario de la música del colegio realizado en 1886²¹. En él las obras se clasificaron originalmente en siete secciones, las seis primeras con músi-

¹⁵ACSI, 2/J/, 308, Carp. 26, “Premio, notas, testimonios”, “Reglamento de un colegio”, N° XVI, p. 32 ss. El documento no alude específicamente al colegio de San Ignacio, pero sí a un colegio de Santiago y a una congregación religiosa. Además, los cargos descritos coinciden con los de los establecimientos jesuitas.

¹⁶Es decir, la administración de la provincia chilena, que hasta 1868 era independiente y desde ese año quedó unida con la de Paraguay (cf. Hanisch 1956: 11).

¹⁷ACSI, 2/J/, 310, Carp. 04, “Cuentas y Facturas, P. Medina 1861”.

¹⁸ACSI, 2/J/, 300, Carp. 02, “Historia del Colegio...”, cuadernillo manuscrito 2. A pesar de ello, en 1882 observaron los padres consultores que los pianos se hallaban nuevamente viejos y en mal estado. Para remediar esta situación, en abril del año siguiente acordaron “que se hiciesen venir de Europa tres pianos sencillos para estudios...”. (ACSI, 2/J/, 303, Carp. 03, “Libro de Consultas”, 1856-1887, pp. 161 y 167).

¹⁹Serrano 2006: 149.

²⁰Sobre una visión general con sus repercusiones en la música popular cf. González y Rolle 2005: 28-31.

²¹ACSI, 2/J/, 308, Carp. 16, “Inventario del Colegio San Ignacio, incluyendo la Iglesia San Ignacio”. Existe un inventario anterior que puede fecharse hacia 1879. Con excepción de las dos últimas entradas del año de 1886, ambos inventarios coinciden exactamente en cuanto a las obras registradas.

ca sacra "para la Iglesia" y la última con música profana. En el "Apéndice", tabla N° 2, transcribo íntegramente las entradas de este inventario, indicando las posibles correspondencias con las obras conservadas en el fondo actual, aunque las carpetas de varios, cuyo contenido aún no hemos listado, podrían aportar aun más concordancias (ver apéndice, tabla N° 2).

El contenido del inventario demuestra el protagonismo que el compositor Luigi Bordese tenía en la música religiosa de aquellos años, ya que es el único que cuenta con una sección independiente. Sus obras conservadas en el fondo se hallan actualmente dispersas en carpetas de varios autores y no las conocemos aún en detalle, pero en el archivo de la Recoleta Dominicana de Santiago se conservan al menos cuatro tomos de su autoría, todos ellos publicados en París, según el catálogo inédito de Víctor Rondón²². Este repertorio estaba destinado en gran medida a las comunidades religiosas, y fue recepcionado más allá de la capital, pues un libro manuscrito de 1870-1874 que procede del convento de San Agustín de Talca, conservado hoy en el seminario agustino de Santiago, incluye varias misas de este compositor y un *O salutaris* a dos voces que probablemente corresponda al que se conservaba en San Ignacio en 1886 (cf. tabla N° 2, sección V)²³.

En cuanto a las piezas de dicho inventario que se han conservado hasta nuestros días, llama la atención, aun con las reservas apuntadas más arriba, que la mayor proporción se halle en la sección de "música profana". Esta denominación alude, en este caso, al estilo musical y al uso de la lengua vernácula, pero puede abarcar obras de temas profanos o religiosos. Tradicionalmente se ha considerado a este tipo de música como más sujeta a los dictados de la moda y a los cambios de gusto que el repertorio litúrgico y, por tanto, como más perecible. Sin embargo, las anotaciones en las partituras demuestran que algunas de estas obras se ejecutaron en varias ocasiones y durante períodos prolongados, hecho que sin duda explica su conservación: la cantata *Al Vicario de Cristo*, del italiano Fabio de Petris²⁴, se ejecutó en 1887, 1908 (probablemente) y 1920; el *Himno a los premiados*, del mismo autor, se tocó anualmente entre 1876 y 1879, en 1881 y con posterioridad en 1909; y la cantata *Al Cristo vencedor*, de Félix Gómez, fue compuesta y estrenada en 1907 y se interpretó nuevamente en 1921, entre otros ejemplos (cf. *Apéndice*, tabla N° 1). Quizás la explicación se halle en la naturaleza flexible de este repertorio, que le permitía adaptarse a las diversas circunstancias y gustos. Las indicaciones de las partituras demuestran que en varias de las representaciones se realizaron importantes modificaciones, en ocasiones por parte de los propios autores y en otras por el director o los músicos que participaron en la fun-

²²Se trata del *Magnificat a 3 voix, Petite Messe solennelle à deux voix, O Sanctissima* y una antología de himnos religiosos intitulada *L'Orphéon Religieux*. Agradezco a Víctor Rondón la posibilidad de conocer personalmente dicho fondo y su catálogo, aún inédito.

²³El manuscrito fue copiado entre los años indicados por fr. Francisco Pino y dedicado al P. José María Quintarelli, prior del convento de Talca. El libro, con tapas negras, lleva la inscripción "Convento / de / San Agustín de Talca", con letras doradas, y, en el lomo, "misas". Agradezco a Guillermo Carrasco, archivero de San Agustín, la posibilidad de consultar esta fuente inédita.

²⁴Además de su vinculación con San Ignacio, atestiguada por las obras de su autoría conservadas en el archivo, Petris dirigió los coros del Teatro Municipal y actuó como solista en los conciertos organizados por José Ducé (Pereira Salas 1978: 53).

ción. De este modo, en 1908 Petris suprimió los números 3 y 4 de su cantata *Al vicario de Cristo* porque “no le gustaban”; al año siguiente Félix Gómez –a quien nos referiremos posteriormente– suprimió los números 5 y 6 del *Himno a los premiados*, con el consentimiento del propio Petris (cf. *Apéndice*, tabla N° 1).

Otro aspecto que pudo facilitar el reciclaje de estas piezas fue la continuidad de algunos de los temas que trataban. Tenemos un claro ejemplo de ello en el *Viva Chile*, de Fabio de Petris, compuesto para la distribución de premios del colegio que se realizó el 21 de diciembre de 1881²⁵. La obra tiene un carácter netamente nacionalista, sin duda exacerbado por el cariz favorable que la Guerra del Pacífico había tomado para Chile con la entrada de sus tropas en Lima a comienzos de dicho año. El tercer movimiento resulta bastante claro en este sentido: “...Nos diste en las batallas / coronas inmortales, / fecunda la victoria / con nueva bendición”. Musicalmente, la primera parte de la obra confirma su trasfondo “militar” mediante el abundante uso de galopas y saltillos, algunos acordes ejecutados en bloque por el coro y la orquesta, y el despliegue de las secciones de maderas y bronces, con tres partes de trombón (ver ejemplo N° 1). La guerra, a pesar de su impacto económico relativamente escaso en la aristocracia local²⁶, repercutió en las temáticas de la música que ésta “consumía” por aquellos años. Sin embargo, el nacionalismo, en cuanto a fuerza cultural, cruzó prácticamente todo el período de este estudio²⁷ y fue realimentado por diversos acontecimientos, entre ellos la celebración del centenario de la Independencia en 1910. No es casualidad que un sacerdote jesuita, al cual volveremos a referirnos, encargase a Petris “reconstruir” la partitura del *Viva Chile* para su interpretación durante los festejos del centenario (cf. *Apéndice*, tabla N° 1); la obra cobraba así, casi treinta años después de su estreno, un nuevo significado para la comunidad ignaciana.

Las ocasiones que favorecían la interpretación de música como la descrita eran numerosas, aunque la que contaba posiblemente con una mayor solemnidad era la distribución de premios de fin de año. Los programas impresos del siglo XIX, conservados parcialmente en el archivo de San Ignacio, nos permiten conocer los alumnos premiados en cada categoría y las piezas que se interpretaron en algunas de estas ceremonias. En la más temprana, de 1859, obtuvo el primer premio en piano Ignacio Alcalde, y los *accesit* fueron para Benjamín Zúñiga y Carlos Tocornal. La de 1881 incluyó, entre otras obras, el citado *Viva Chile* de Fabio de Petris, su *Himno a los premiados* (también conservado actualmente), el *Himno a Santa Cecilia* de Gounod y un trío de violín de Wagner. No figura casi ninguna obertura o fragmento de ópera italiana, lo que establece una diferencia radical, por ejemplo, con la distribución de premios que cinco años antes había

²⁵ *Solemne Distribución de Premios*, Santiago de Chile: Imprenta de “El Independiente”, 1881, conservado en ACSI, 2/]/. 302, Carp. 08, “Distribución solemne de premios...”. El programa está en una hoja impresa adjunta.

²⁶ Cf. Collier y Sater 1999: 127, 133.

²⁷ Para Bernardo Subercaseaux, así como el nacionalismo está presente en el movimiento liberal chileno hasta la década de los ochenta del siglo XIX, por su oposición a lo español y al pasado colonial, es también la tendencia dominante entre 1900 y 1930, que aspira a “regenerar” el país luego de las crisis vividas a fines del siglo anterior (Subercaseaux 2004: 10-13).

Ejemplo N° 1. *Viva Chile*, de Fabio de Petris, 1881.

realizado el Seminario de los Ángeles Custodios²⁸, y que probablemente refleja el cambio de gusto de la sociedad santiaguina hacia 1880. Las categorías premiadas fueron piano, canto, flauta y violín, lo que evidencia una expansión de la ense-

²⁸En esta ceremonia, efectuada el 31 de diciembre de 1876, se tocó la obertura de *La Italiana en Argel*, de Rossini; un cuarteto de flautas sobre motivos de *Don Pascual* de Donizetti; y la obertura de *Juana de Arco*, de Verdi. Todos estos documentos se hallan en ACSI, 2/J/, 302, Carp.08, "Distribución solemne de premios".

nianza musical en el colegio. Además de ello, para la premiación de 1879, el músico Ángel Zocchi compuso su *Himno a la Fe*, obra cuya introducción, notable desde el punto de vista compositivo, fue considerada por sus contemporáneos hermosa pero demasiado larga, como consta en la partitura²⁹. Una de las obras de este año fue ejecutada por el alumno Hernán Sánchez Vicuña, primer premio de violín. Dichas premiaciones se realizaban en el salón de actos del colegio, y la documentación refleja el interés de las autoridades por mantenerlo apto musicalmente: el 18 de agosto de 1876 se acordó entregar un armonio que había en la iglesia y “no hacía falta”, a cambio de un piano de calidad para las funciones del salón³⁰, y en 1906 se decidió comprar “un piano bueno, aunque fuera eléctrico”, con el mismo fin³¹.

Parece evidente que estas premiaciones, así como otras ceremonias que comentaremos posteriormente, eran aprovechadas por las familias de los alumnos premiados como un medio de exhibición social. En una historia inédita del colegio, impresa a máquina en 1985, se hace notar un hecho interesante en este sentido: la escasa asistencia de los padres a los exámenes de fin de año, que contrasta con la numerosa concurrencia a las premiaciones. En otras palabras “los aplausos valían más que una sesión de latinidad o de excelsa retórica para las familias concurrentes”³². En efecto, la exhibición del talento musical de los hijos como símbolo de estatus social parece ser una característica del período estudiado: hacia 1915, por ejemplo, los “recreos dominicales” organizados por la clase media alta incluían “la actuación de los niños en diversas especialidades: declamación, canto, baile, piano y guitarra”³³.

Aunque de menor envergadura que las distribuciones de premios, las “proclamaciones de dignidades”, consistentes en incentivos que se daban mensualmente a los alumnos destacados, fueron también un espacio en los que la música tuvo cabida. Desde 1875 se entregaban el “miércoles antes de la salida mensual del Jueves”³⁴, en una ceremonia que tenía la siguiente estructura: 1) una pieza de música en piano solo o acompañado con violín; 2) un “acto literario” en el que se interrogaba a los alumnos sobre una de las asignaturas que cursaban; 3) otra pieza musical; 4) algunas composiciones declamadas por los alumnos; y 5) la entrega de los “testimonios” correspondientes a los más destacados³⁵. La cantata *Al Cristo vencedor*, de Félix Gómez, fue justamente compuesta para la promulgación de dignidades de septiembre de 1907 (cf. *Apéndice*, tabla N° 1).

²⁹ Este músico italiano estuvo activo en Santiago por lo menos desde la década de los setenta. Fue director de la orquesta del Teatro Municipal (Pereira Salas 1957: 166-67, 185). Según la partitura de su *Himno a la Fe* murió en 1889 en la “casa de orates”, aunque cabe advertir que el tercer dígito del año no está claro en el manuscrito (ver *Apéndice*, tabla N° 1). Aún era recordado en 1919 por Luis Sandoval como uno de los músicos italianos destacados que habían actuado en Chile (“Los críticos musicales”, en Varas y González 2005: 116).

³⁰ ACSI, 2/J/, 303, Carp. 03, “Libro de Consultas”, 1856-1887, p. 123.

³¹ ACSI, 2/J/, 303, Carp.02, “Libro de Consultas”, 1891-1909, 1 de mayo de 1906.

³² Este documento se conserva en ACSI, 271.71 C689. I. Sus autores son Fernando Aguilera T., Rodrigo Ampuero F. y otros.

³³ Rojas 2006: 359.

³⁴ Hanisch 1956: 25.

³⁵ ACSI, 2/J/, 308, Carp. 17, “Diario de la casa del Colegio de San Ignacio”, 1873-1876, pp. 33-35.

En cuanto a los músicos que se desempeñaron en San Ignacio, a fines del siglo XIX figura Saturnino de Gurtubay. De este personaje sabemos que hacia 1887 vivía en la calle San Diego N° 30 y ofrecía sus servicios junto a otros músicos, como Fabio de Petris, en la *Guía general de Santiago*³⁶. Trabajó en el colegio en las décadas del setenta y ochenta enseñando piano a los alumnos y tocando el órgano en la iglesia durante las misas y otras celebraciones³⁷. En la distribución de premios de 1879 interpretó un dúo para piano junto a su alumno Luis Echeverría³⁸. Y en los inventarios de ca. 1879 y 1886 consta que instrumentó el *Himno de la Patria* de Fabio de Petris, aunque el hecho de que en el segundo inventario esta indicación esté tachada hace presumir que tal afirmación sea dudosa³⁹.

En cuanto a los músicos jesuitas, hacia 1900 era responsable de la música del colegio e iglesia el P. Cándido Darner⁴⁰, de quien se conservan en el fondo actual una cantata breve, para voces de niños, titulada *Al héroe de Loyola* y una *Colección de cantos profanos*. Son, por el momento, los únicos datos que tenemos sobre él. Asimismo, se conservan dos piezas atribuidas al Padre "Ed. B.", cuya firma figura también en una de las anotaciones del *Viva Chile*: "No existe partitura. De Petris no la entregó [...]. Durante mi ausencia de 15 años se perdió todo, hice reconstruir el himno para el centenario por el mismo De Petris [...] P. Ed. Brgg" (ver *Apéndice*, tabla N° 1). Todo indica que se trata del Padre Eduardo Bruggier, único profesor jesuita del colegio mencionado en el *Catálogo General* de 1935 cuyas iniciales coinciden. No consta allí que fuese músico (enseñó física, matemática y cosmografía), pero sí que de 1887 a 1902 estuvo en Buenos Aires⁴¹. Como vemos, este período concuerda con los quince años de ausencia indicados en la anotación, por lo que parece claro que corresponde a la misma persona. La expresión "hice reconstruir..." indica que tenía autoridad sobre la práctica musical de San Ignacio, lo que además hace pensar que a su regreso de Argentina pudo reemplazar a Darner –a quien los propios padres consultores se habían planteado ya remover de su cargo⁴²– en la administración de la música. Por otra parte, su anotación nos da una idea precisa de la interpretación del *Viva Chile*: "La composición es para 2 coros: orquesta y hombres arriba, o en tribuna separada; niños con armonio y piano abajo...". Me referiré a otros músicos del colegio ajenos a la orden en el apartado siguiente.

3. EL COLEGIO Y LA CIUDAD: MÚSICOS FORÁNEOS EN SAN IGNACIO Y MÚSICOS DEL COLEGIO EN EL ÁMBITO URBANO

El siguiente ejemplo ilustra la perspectiva que pretendo plantear en este apartado. El 23 de marzo de 1904, en una reunión extraordinaria, se debatió sobre la

³⁶Citado por Pereira Salas 1957: 257.

³⁷ACSI, 2/J/, 308, Carp. 28, "Cuentas, plantillas".

³⁸ACSI, 2/J/, 302, Carp. 08, "Distribución solemne de premios", ya citado.

³⁹ACSI, 2/J/, 308, Carp. 16, "Inventario del Colegio de San Ignacio, incluyendo la Iglesia San Ignacio...".

⁴⁰ACSI, 2/J/, 303, Carp. 02, "Libro de Consultas", 1891-1909, 20 de febrero de 1900.

⁴¹*Catálogo General* 1835: 5. Cotejar con *Apéndice*, tabla N° 1.

⁴²ACSI, 2/J/, 303, Carp. 02, "Libro de Consultas", 1891-1909, 20 febrero de 1900.

manera de celebrar el quincuagésimo aniversario de la proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción, y se acordó hacerlo conjuntamente entre el Colegio de San Ignacio y la Congregación de la Inmaculada Concepción y San Luis Gonzaga, fundada en 1858⁴³. En cuanto a la forma, además de un certamen literario, se resolvió "celebrar una novena con nutrida orquesta", imprimir un opúsculo sobre la Virgen, iluminar la Iglesia "con lámparas eléctricas" y que los niños realizaran también, por las mañanas, "una novena con cánticos sagrados e instrumentos"⁴⁴. La fiesta se celebró el 13 de noviembre de dicho año y fue reseñada al día siguiente por la prensa capitalina en diversos artículos que, por fortuna, fueron recogidos en un impreso titulado *Solemnes fiestas y certamen literario celebrados por el Colegio de San Ignacio y las congregaciones de la Inmaculada Concepción y San Luis Gonzaga en conmemoración del 50º aniversario de la definición dogmática de la Concepción Inmaculada de María*, publicado en 1905 para conmemorar esta celebración. En la iglesia, por la mañana, se ejecutó la *Misa Pontifical* de Perosi, dirigida por "el joven profesor del colegio don Félix Gómez, y fue ejecutada magistralmente a juicio de la concurrencia"⁴⁵. Por la tarde se realizó en el colegio la ceremonia de premiación, que incluyó la interpretación de diversas piezas, entre otras una danza de Grieg, la "gran marcha" de *Tannhäuser* de Wagner y la cantata *Acordaos*, de Enrique García Muni, conservada actualmente en el fondo de música (en una carpeta con el número 434). La orquesta contó con "más de sesenta profesores" y la parte musical "estuvo a cargo de los maestros Flores y Gómez"⁴⁶.

La figura de Félix Gómez es prácticamente desconocida. El texto citado señala que era profesor del colegio y por la partitura de su cantata *Al Cristo Vencedor*, sabemos que era organista de la Iglesia por lo menos desde 1907 (ver *Apéndice*, tabla N° 1)⁴⁷. Luis Sandoval agrega que ingresó en el Conservatorio Nacional en 1897 a estudiar piano con Juan Harthan y documenta su faceta como director ya apreciado en el certamen literario, pero no en el ámbito religioso, sino en el de la zarzuela⁴⁸. A pesar de no haber encontrado más información sobre su vinculación con este género lírico⁴⁹, los datos de Sandoval me parecen confiables, ya que los estudios de piano de Gómez coinciden con su condición de organista y el año de su ingreso al Conservatorio con la época en que estuvo activo.

Pero la prensa menciona también, como codirector de la función, a un "maestro Flores". En mi opinión existen dos músicos de esta época a los que podría corresponder la mención: los hermanos Ramón y Eulogio Flores. El primero fue

⁴³La congregación estaba formada en un comienzo por alumnos del colegio; en 1863 se admitió a los ex alumnos, y en 1894 se creó una "congregación de señoras" con el mismo nombre (*Solemnes fiestas...* 1905: 385-395).

⁴⁴ACSI, 2/J/, 303, Carp. 02, "Libro de Consultas", 1891-1909.

⁴⁵*Solemnes fiestas...* 1905: 23.

⁴⁶Artículos de *El Mercurio* (14-11-1904), *El Diario Ilustrado* (14-11-1904) y *El Porvenir* (15-11-1904), en *Solemnes fiestas...* 1905: 30, 33, 35.

⁴⁷En marzo de 1909 solicitó un aumento de su sueldo como organista, que fue aprobado (ACSI, 2/J/, 303, Carp. 02, "Libro de Consultas", 1891-1909).

⁴⁸Sandoval 1911: 64.

⁴⁹Su nombre no figura en Abascal Brunet y Pereira Salas 1952, ni Abascal Brunet 1940, aunque este último llega sólo hasta 1882.

violinista del Teatro Municipal, profesor de los colegios Radford y Olano, miembro del Orfeón de Santiago y de la Academia de Santo Tomás de Aquino⁵⁰. Esta última, fundada en 1877, tenía su sede en el Colegio de San Ignacio⁵¹, lo que hace muy probable que se trate del músico que buscamos. Del segundo está documentada su faceta como director: según Sandoval dirigía hacia 1911 "la Orquesta Excelsior"⁵², hecho que igualmente hace probable su participación en el certamen de 1904. No he podido precisar de qué orquesta se trataba, como no fuese la estudiantina del mismo nombre que existía en Santiago por aquellos años⁵³. Sea como fuere, ambos estaban vinculados con el mundo de la música secular, al igual que Gómez como director de zarzuela. En consecuencia, la actividad musical del colegio estaba directamente relacionada con las modas y gustos que caracterizaban a la ciudad en su conjunto, más allá del motivo esencialmente religioso de celebraciones como la descrita.

Lo anterior se relaciona con la diversificación e importancia que adquirieron las instituciones seculares en el ámbito musical en la época que estudiamos. Si aún en la primera mitad del siglo XIX los principales centros de formación y trabajo para un músico parecen haber sido religiosos (catedral, conventos...), sin olvidar a la propia familia⁵⁴, a partir de la segunda mitad de dicha centuria el desarrollo de la ópera, la fundación del Conservatorio y la creación de agrupaciones profesionales de músicos constituirían opciones cada vez más relevantes. En esto pudo influir la tendencia, impulsada por el obispo Valdivieso desde la década de los cuarenta, a suprimir los instrumentos orquestales de las iglesias en beneficio del órgano, ya que por lo menos en la catedral los instrumentistas de cuerdas, clarinetes, oboes y otros desaparecieron de la planta estable de la capilla. Volveremos sobre este punto.

La información encontrada sobre Gómez y Flores coincide con la tendencia mostrada por casi todos los músicos vinculados al colegio que hemos ido citando a lo largo de este estudio: Zocchi, Marconi y Petris estuvieron simultáneamente vinculados con la música profana y religiosa⁵⁵. Un caso paradigmático en este sentido, que creo oportuno citar aquí, aunque no tenga una relación directa con San Ignacio, es el del bajo Ramón Galarce, quien fuera cantor en el Teatro Municipal, profesor del Conservatorio⁵⁶, cantor en la catedral de Santiago hacia 1885⁵⁷ y, según señala Sandoval, "empresario y director de funciones religiosas"⁵⁸. Esto último se ve confirmado por el pago de cincuenta y cuatro pesos que recibió el 15 de junio de 1883 de las monjas del Monasterio de la Victoria, "por la orquesta en

⁵⁰Pereira Salas 1957: 192.

⁵¹Hanisch 1956: 54 ss.

⁵²Sandoval 1911: 62.

⁵³Véase Andreu 1995: 126, 127, 130, 133.

⁵⁴El rol de la familia en la formación de músicos profesionales en dicho período ha sido puesto de relieve por Merino 1993. También constituyeron campos de trabajo para los músicos las bandas militares y el teatro.

⁵⁵Sobre Petris y Zocchi véanse las notas 24 y 29. Sobre Marconi hablaremos más adelante.

⁵⁶Pereira Salas 1957: 67, 99, 171.

⁵⁷Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago, Secretaría, Leg. 90 N° 40A.

⁵⁸Sandoval 1911: VIII.

la fiesta de Corpus y trisagio de la tarde⁵⁹, y por la presencia en el archivo de la Recoleta Dominicana de al menos tres partituras que llevan su timbre como propietario⁶⁰. Galarce constituye un ejemplo claro de una práctica común en su época, que refleja cierta tolerancia de la Iglesia hacia las manifestaciones profanas en los templos, actitud que, como veremos, iba a cambiar posteriormente.

El caso de Galarce denota también la importante figuración que los miembros del Conservatorio y el Teatro Municipal tuvieron en la ciudad en la época estudiada. Es probable que en varias ocasiones los músicos que participaban en las funciones de San Ignacio, aparte de los propios alumnos y jesuitas del colegio, procediesen de estas dos instituciones. Lamentablemente, la documentación revisada rara vez especifica las agrupaciones que tocaban en estos actos, pero consta al menos la participación de la orquesta de la Sociedad Lírico Religiosa, contrapartida sacra de las numerosas sociedades musicales fundadas en el siglo XIX, en la entrega de premios de 1881⁶¹, y la actuación de un "coro de niñas del Conservatorio de música" en el matrimonio de Eduardo Salas y una hija de Luisa MacClure, junto a un coro de hombres y una agrupación instrumental, en noviembre de 1899⁶². Sin duda será necesaria una revisión más exhaustiva de la prensa de la época para determinar las orquestas y músicos que tocaron en San Ignacio, pero creo que lo visto hasta ahora demuestra la permanente vinculación que el colegio tenía con otras instituciones y ámbitos musicales –sacros y seculares– de la ciudad de Santiago.

4. LAS REFORMAS DE LA MÚSICA SACRA Y LAS OBRAS CONSERVADAS EN SAN IGNACIO

Uno de los aspectos más interesantes, aunque menos estudiados, de la actividad musical de fines del siglo XIX y comienzos del XX fue el férreo control que intentó ejercer la Iglesia Católica chilena sobre la música que se cantaba en los templos. Varios autores han evidenciado el rechazo de las autoridades eclesiásticas del siglo XIX a la reiterada presencia de composiciones profanas en las instituciones religiosas, como queda de manifiesto en las numerosas censuras registradas en las fuentes de la época⁶³. En realidad, este hecho se arrastraba desde la Colonia, período en el que fue frecuente la interpretación en las iglesias de villancicos y tonos en lengua vernácula, con una música de tipo popularizante y letras basa-

⁵⁹Archivo del Monasterio de La Victoria, "Libro de fundaciones piadosas del Monasterio de la Victoria 1883", fol3.

⁶⁰Dos *Tantum Ergo* y un *Ave Regina caelorum*, según el catálogo inédito de Rondón, ya citado. Además, otras obras llevan el úmbre "B. 2º Galarce".

⁶¹ACSI, 2/J/, 302, Carp. 08, Distribución solemne de premios. Dicha sociedad fue fundada en 1876, según Pereira Salas 1957: 185, 317.

⁶²ACSI, 2/J/, 303, Carp. 02, "Libro de Consultas", 1891-1909, 23 de noviembre de 1899. A pesar de ello, la participación musical de la mujer en la institución era un tema conflictivo, como prueba el que un año después no se autorizase la participación de niñas cantando durante una academia literaria de la congregación de caballeros (ACSI, 2/J/, 303, Carp. 02, "Libro de Consultas", 1891-1909, 15 de mayo de 1900).

⁶³Pereira Salas 1957: 281-284; Salinas 2000; Claro Valdés 1979: 18.

das en textos profanos preexistentes⁶⁴. Sin embargo, el carácter reiterado y permanente de este tipo de censuras basta para demostrar el poco efecto que tuvieron entre los siglos XVI a XVIII, aspecto que se vio favorecido por el hecho de que una cantidad significativa de miembros de la Iglesia —en especial las comunidades religiosas y ciertos eclesiásticos influyentes— defendieron el cultivo de esta música en los templos⁶⁵, algo pocas veces señalado en los estudios sobre este tema. Aun a mediados del siglo XIX las condenas de un sector del clero no parecen haber tenido un efecto real en la práctica musical, dado que en 1846 la *Revista Católica* denunciaba la presencia de canciones y oberturas de ópera italiana, género tan en boga en aquellos años, en los principales templos de la ciudad⁶⁶. Pero en la segunda mitad de dicha centuria y, más aún, en el último cuarto, la acción de la Iglesia chilena se hizo más directa y persistente, y las prohibiciones relativas a la música sacra fueron formuladas de manera más precisa y con la asesoría de músicos profesionales.

Las medidas adoptadas por el arzobispo Valdivieso en las décadas del cuarenta y setenta constituyen, a mi juicio, un antecedente de la actitud más decidida que iba a adoptar la Iglesia chilena pocos años después. En 1847, tras haber reemplazado al maestro de capilla Henry Lanza por José Bernardo Alzedo, el arzobispo ordenó la compra de un órgano de mayores dimensiones que se hizo traer desde Europa y llegó a nuestro país a fines de 1849⁶⁷. La presencia de este instrumento y el alto salario que debía pagarse al nuevo organista, Henry Howell, fueron un pretexto suficiente para suprimir los demás instrumentos que hasta ese momento tenía la capilla musical⁶⁸. Aunque esta nueva disposición tenía en principio un carácter “provisorio”, los antecedentes conocidos indican que la capilla catedralicia no volvió a tener una orquesta con instrumentos de viento y cuerda como en la primera mitad del siglo XIX⁶⁹, al menos no en la planta catedralicia, pues para ocasiones especiales podía contratarse a músicos ajenos a la institución. Pero lo más significativo es que en estos mismos años acordaron comprar un nuevo órgano para su iglesia los mercedarios (1846) y agustinos (1848)⁷⁰, lo que demuestra que la reforma de Valdivieso tuvo una repercusión más amplia, afectando a otras instituciones religiosas de la ciudad.

⁶⁴Sobre la vinculación entre el tono humano y el villancico véase Vera 2002: 84-87, y el estudio clásico de Caballero 1997. Testimonios sobre la presencia de tonos y villancicos en el Chile colonial se hallan en Pereira Salas 1941: 27, y Vera 2004a y b.

⁶⁵Véase Vera 2005.

⁶⁶Pereira Salas 1957: 281.

⁶⁷Claro Valdés 1979: 24-25.

⁶⁸Se suprimen las plazas de primeros y segundos violines, viola, primero y segundo violoncelo, contrabajo, primero y segundo clarinete y 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, y el residuo al reembolso del costo del órgano que acaba de comprarse” (Rafael Valentín Valdivieso: “Capilla de música de la Iglesia Metropolitana”, *Boletín eclesiástico*, I, 1830-1852, pp. 360-365).

⁶⁹Por ejemplo, en 1885 la capilla constaba de dos sochantres, un organista principal, dos bajos, cuatro tenores (uno de ellos ejercía además como segundo organista), dos fuelлерos y seis seises (Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago, Secretaría, Leg. 90 N° 40A. Cf. Claro 1979).

⁷⁰Vera 2004c: 21.

El propio arzobispo intentó una reforma más radical tres décadas más tarde, promulgando un "Edicto sobre la música y canto en las iglesias" (1873)⁷¹. En este documento abogaba por el uso generalizado del órgano, "como en la Metropolitana y algunas otras que le han imitado". Reconocía que en muchos templos, dada la ausencia de este instrumento, la orquesta continuaría empleándose, pero debía suprimirse totalmente el piano –por su naturaleza profana– y los instrumentos de procedencia militar. Además, insistía en extirpar definitivamente el estilo operístico y todo tipo de música teatral de las iglesias, aspecto que, como veremos, iba a ser común a todos los manifiestos similares de épocas posteriores.

Un paso más significativo fue dado en 1885 por el obispo Joaquín Larraín y otros, con la promulgación de una "Pastoral colectiva sobre la música y canto"⁷². Este documento establece de forma precisa las características que la Iglesia buscaba imponer para la música litúrgica. En síntesis: el canto llano tiene el lugar predominante; se admite la música "figurada" que tenga un carácter "grave y piadoso", aunque sea acompañada de órgano y otros instrumentos; los acompañamientos instrumentales deben "sostener el canto" y no encubrirlo; los interludios instrumentales deben responder al carácter serio de la liturgia; el idioma oficial del culto es el latín, pero se permiten cantos vernáculos en ciertas ocasiones, como el "Trisagio en honor de la Santísima Trinidad"; se prohíbe la música con reminiscencias teatrales, bailes de cualquier tipo (polka, vals, mazurca, etc.) y trozos profanos (himnos nacionales, cantos populares, romanzas...); se permiten, no obstante, los "solos", "dúos" y "tríos" que tengan un carácter sagrado acorde con la composición, aunque deben evitarse los "solos" en el *Gloria* y el *Credo*; se prohíben los instrumentos ruidosos, entre ellos el piano, exceptuando las trompetas, flautas, tímboles y otros "que se usaron en el pueblo de Israel para acompañar las alabanzas al Señor, los cánticos y Salmos de David [...] especialmente en el Tantum Ergo y en la bendición del Santísimo". Por último, y esto quizás sea lo que marca la diferencia más importante con los decretos anteriores, la pastoral establece en su artículo 19 que el obispo nombrará una Comisión de Santa Cecilia encargada de velar por el cumplimiento de esta ordenanza, compuesta por un Inspector Diocesano de Música Sagrada (eclesiástico) y dos personas más. A este organismo corresponderá examinar las composiciones que figuren en el repertorio musical de cada iglesia, poniendo al pie el visto bueno con su sello o timbre y dando parte al Prelado en caso de incumplimiento a fin de tomar las medidas convenientes. Siguiendo esta última ordenanza se procedió a crear la Comisión, que el 27 de noviembre de 1886 quedó oficialmente conformada por los presbíteros Vicente Carrasco, Tristán Venegas y Policarpo Jara: el primero era su presidente y desempeñaba además el mencionado cargo de Inspector de Música Sagrada⁷³.

⁷¹Rafael Valentín Valdivieso: "Edicto sobre la música y canto en las iglesias", *Boletín Eclesiástico*, V (octubre, 1875), pp.1205-1214.

⁷²Joaquín Larraín *et al.*: "Pastoral colectiva sobre la música y canto", *Boletín Eclesiástico*, IX (enero, 1887), pp.751ss. También citado por Salinas 2000.

⁷³Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago, Secretaría, Leg. 43 N° 10.

El documento anterior y otros similares publicados en Santiago pocos años después⁷⁴ no fueron el fruto de una iniciativa particular del clero chileno, sino la manifestación local de un movimiento de reforma generalizado que se gestó en Europa en la segunda mitad del siglo XIX. Los papas León XII en 1824 y Pío VIII en 1830 habían realizado ya recomendaciones relativas a la música litúrgica⁷⁵, pero el impulso decisivo y más radical provino del mundo laico en 1868, cuando Franz Xaver Witt (1834-1888) creó la Sociedad Ceciliana en Bamberg (Alemania). Esta agrupación, que captó un gran número de adeptos y dio origen rápidamente a sociedades similares en otras latitudes, defendía el canto gregoriano y la polifonía *a cappella* como el ideal de música católica. Sin embargo, no excluía la "música moderna" con órgano y orquesta, e intentó reformarla a fin de que se adecuara al carácter de la música propiamente sacra, evitando las reminiscencias profanas y operísticas. Con la colaboración de compositores como Michael Haller, sus miembros publicaron una cantidad importante de música caracterizada por su diatonismo, textura preferentemente acórdica y relativa simpleza desde el punto de vista compositivo. La sociedad fue aprobada por el Papa en 1870 y sus postulados recogidos, al menos en parte, por los manifiestos oficiales, como el *Regolamento* para la música de Iglesia en Italia emitido por la Sagrada Congregación de Ritos (1884)⁷⁶, cuyas disposiciones recoge a su vez la pastoral chilena de 1885, adaptándolas a la realidad local⁷⁷.

A mi juicio, la menor tolerancia de la Iglesia decimonónica hacia las manifestaciones profanas y su mayor interés por restaurar la música a un supuesto estado primitivo de absoluto orden y respeto por la liturgia –simbolizado por el canto gregoriano y la polifonía palestriniana–, se relaciona con la reacción conservadora que se produjo ante las revoluciones políticas de fines del siglo XVIII e inicios del XIX. Así como la inestabilidad originada por estos conflictos dio pie a un intento por restaurar el orden social –y como consecuencia al nacimiento de la sociología moderna–, indujo también en importantes sectores de la Iglesia un deseo por recuperar la "paz y armonía" supuestamente característica de la Edad Media y el Renacimiento⁷⁸.

Las iniciativas anteriores cristalizarían en el famoso "*Motu proprio* sobre la música sagrada" del Papa Pío X, significativamente fechado el 22 de noviembre de 1903, día de Santa Cecilia⁷⁹. El Papa reconoce en su escrito "todo el bien que se ha producido en esta materia en el curso de los diez últimos años", con la formación

⁷⁴Como la circular sobre música de 1868 del arzobispo Mariano Casanova, que recomendaba la extirpación de la música profana y que la capilla catedralicia fuese preferida en las funciones religiosas de la ciudad (Casanova "Circular a los rectores de iglesias sobre la música y canto religioso", *Boletín Eclesiástico*, X ([1887-1889], pp. 430-431).

⁷⁵Véanse Hutchings 1977: 78.

⁷⁶Véase una síntesis del movimiento ceciliano en Fellerer 1961: 183-194.

⁷⁷"Por nuestra parte, deseando cumplir con el elevado fin que se propone la referida congregación, y adaptando en cuanto es posible aquellas disposiciones a las circunstancias de nuestro país, venimos en dictar para las respectivas diócesis de Chile la siguiente ordenanza..." (*Boletín Eclesiástico*, IX (enero de 1887), p. 752).

⁷⁸Cf. Ritzer 1993: 6-23.

⁷⁹He consultado la traducción francesa publicada en *Lettres apostoliques* 1903: 48-55.

de “sociedades florecientes” –alusión clara al movimiento ceciliano–, pero admite también que esto ha sido insuficiente, lo que le lleva a promulgar un reglamento más específico. En cuanto a los tipos de música permitidos, señala que la música por excelencia en la Iglesia es el canto gregoriano, seguido por la polifonía clásica; la música moderna tiene cabida en tanto mantenga un carácter serio y acorde con el culto, evitando lo profano; el género menos apropiado para el culto es el “estilo teatral” del siglo XIX (léase la ópera italiana y otros similares). Sobre los medios de ejecución, prohíbe el uso del piano y otros instrumentos ruidosos, así como la ejecución de “fanfarreas” dentro de los templos. Respecto a la composición y estilo de las obras, indica que el canto debe predominar siempre frente al acompañamiento del órgano y otros instrumentos, los cuales deben limitarse a sostener la voz; y que deben evitarse los preludios e interludios instrumentales. Por último, ordena que los obispos instituyan en su diócesis, si no lo han hecho, “una comisión especial compuesta por personas verdaderamente competentes en materia de música sacra”, que procure que la música ejecutada en sus templos cumpla con las reglas anteriores, organismos que, como hemos visto, existían ya en Chile.

Si bien no conocemos la labor de la Comisión de Santa Cecilia a fines del siglo XIX, sabemos que volvió a constituirse en 1907 con el nombre de “comisión diocesana de música sagrada”, después de un tiempo de interrupción. En diciembre de dicho año se reunieron el presbítero Clorico Montero, el padre Teobaldo Lalanne, el presbítero Pedro Valencia Courbis⁸⁰, Adolfo Carrasco Albano y Vicente Carrasco⁸¹, quienes propusieron al arzobispado hacer una edición del *Motu proprio* de Pío X, junto a un *Índice* de obras prohibidas en los templos. La respuesta fue: “contéstese al Presidente de la Comisión de Música Sagrada que celebramos el empeño con que atiende al desempeño de su cargo, y que puede dirigirse a nosotros en todas sus determinaciones para hacerlas cumplir oportunamente”⁸². A pesar de lo escueto de la respuesta, la actividad de la comisión iba a ser duradera: más de una veintena de obras conservadas en el Archivo de la Recoleta Dominicana, que contiene música principalmente de la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX, llevan su timbre con la indicación “reprobado”⁸³. En el Archivo del Monasterio de la Victoria, de monjas clarisas, cuyas partituras musicales sólo he podido revisar superficialmente, se encuentra el timbre de la comisión de un “Repertorio de cánticos sagrados escogidos y ordenados por el R. P. José González Alonso”, sobre las hojas de un *Panis Angelicus* y un *Jesu Mi Dulcissime*, en otro tomo impreso, de 1939, cuya portada dice “Mes de María treinta entonacio-

⁸⁰Aparte de las obras de Valencia Courbis conservadas en San Ignacio (ver *Apéndice*, tabla N° 1), existen obras suyas en la Biblioteca Nacional y el Centro de Documentación Musicológica de la Universidad de Chile, según el catálogo disponible en <<http://musicologia.uchile.cl/grabaciones.php?campo=APELLIDO&codigo=V>>, consultado el 4 de abril de 2006.

⁸¹Vicente Carrasco Salas, presbítero que a comienzos del siglo XX se interesó por la “depuración” de la música sacra (Pereira Salas 1957: 285-286).

⁸²Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago. Secretaría. Leg. 129 N° 31.

⁸³Esto sobre la base del catálogo ya citado de Víctor Rondón. Sobre este archivo musical véase una brevísima reseña en Rondón 2000b. Sobre la vida musical de la Recoleta Dominicana a comienzos del siglo XIX véase Rondón 1999.

nes de las Letanías de la Santísima Virgen", figura también el timbre aprobatorio de la comisión, y en el reverso de la página 18 hay una lista de "Composiciones publicadas [por] Jorge Azócar Yávar maestro de capilla de la Santa Iglesia Catedral (Aprobadas por la Comisión de Música Sagrada)"⁸⁴; por último, Maximiliano Salinas nos informa de la existencia de la Comisión⁸⁵.

En la quincena de piezas transcritas del archivo de San Ignacio, en cambio, no he encontrado rastros de ella, aunque la mayor parte de estas obras no son propiamente litúrgicas. No obstante aquello, las autoridades del colegio estuvieron al tanto de las ordenanzas más importantes que hemos citado al momento de adoptar disposiciones sobre la música. El 29 de abril de 1896, los padres consultores se preguntaron si al terminar una misión o ejercicios en su iglesia podían "las señoras, cantar cánticos piadosos durante la misa rezada", y acordaron atenerse a la pastoral de 1885⁸⁶. Esta última prohibía que las mujeres participasen en el coro como cantoras, pero consideraba "laudable" que lo hiciesen en el canto popular al unísono, por lo que es de suponer que la respuesta de los padres fue positiva. Por otra parte, el 1 de junio de 1898 acordaron suprimir los instrumentos de viento de las funciones de su iglesia, por ser la voluntad del arzobispo y el Papa⁸⁷, disposición que al parecer no se respetó en el siglo posterior.

Con estos antecedentes, cabe preguntarse hasta qué punto el movimiento reformador de fines del siglo XIX tuvo un efecto real en la música sacra de Santiago y, particularmente, del Colegio de San Ignacio. En primer lugar, las obras religiosas que se han conservado anteriores al edicto de Valdivieso (1873) y la pastoral de (1885), raramente escapan a la influencia operística. Incluso las de José Bernardo Alzedo quien, según Pereira Salas mantuvo la "tradicción litúrgica colonial" durante su magisterio en la catedral (1846-1864)⁸⁸, muestran, según Denise Sargent, algunas características de la ópera italiana⁸⁹. Asimismo, el *Invitatorio y tres lecciones del Oficio de Difuntos* del cantante lírico francés Enrique Maffei, activo en una época similar a la de Alzedo, presenta, entre otros rasgos, un acompañamiento en tresillos de corcheas propio de algunas arias lentas de ópera⁹⁰.

⁸⁴Estas partituras no cuentan con catalogación alguna, por lo que me es imposible indicar su localización de forma más precisa.

⁸⁵Salinas 2000.

⁸⁶No recordando algún anterior ejemplo, determinose que debíamos atenernos a las instrucciones impresas en una pastoral del Sr. Arzobispo, sobre la música sagrada" (ACSI, 2/J/, 303, Carp.02 "Libro de Consultas" 1891-1909).

⁸⁷Siendo voluntad del Sr. Arzobispo, porque lo es del Papa, el que no se toquen instrumentos de viento en las funciones de Iglesia, pareció a todos los PP. que conviene atenernos a esa voluntad" (ACSI, 2/J/, 303, Carp. 02, "Libro de Consultas" 1891-1909).

⁸⁸Pereira Salas 1957: 283.

⁸⁹Sargent 1984: 21-22.

⁹⁰Di a conocer esta obra en Vera 2004c: 22-28. Indico allí, erróneamente, en la figura 2, que la partitura data de 1866, cuando en realidad este año figura en una obra de Felix Banfi conservada en el mismo archivo. Maffei había llegado a Chile en 1840 pero, según Milanca, se alejó del país en 1850 para volver diez años más tarde. No poseemos información sobre él después de 1869 (Véase Pereira Salas 1957: 105, 112, 120, 369; y Pereira Salas 1978: 93; y Milanca 2000).

Ateniéndonos ahora estrictamente al repertorio conservado en San Ignacio, incluso las piezas de la década de 1880 no parecen mostrar una diferencia significativa en relación con los ejemplos citados. El *Quis Ascendit* de Enrique Marconi, compuesto en 1886 “expresamente para el Colegio de San Ignacio”, puede darnos alguna idea al respecto (ver ilustración). Marconi, profesor de canto en el colegio, compuso la obra para la fiesta de San Luis de dicho año, y ésta gustó mucho por ser “devota y seria”, según indica la partitura. La sección introductoria, efectivamente, presenta algunas de las características exigidas en los manifiestos que hemos revisado: la frase inicial es ejecutada por las cuerdas y maderas de la orquesta a la manera de un brevísimo preludio instrumental y seguidamente por el coro *a cappella*; todo ello se realiza sobre una textura acórdica en la que sólo algunos cromatismos hacia el final de la frase alteran el carácter predominantemente diatónico (ver ejemplo N° 2). Sin embargo, la sección central de la obra, que se inicia en el compás 37 (“Innocens manibus”), comienza con una breve sección introductoria destinada a modular a la nueva tonalidad (Si bemol Mayor), en la que el tenor, acompañado por la orquesta, ejecuta un *crescendo* (con el trémolo de las cuerdas) que concluye con una fermata expresiva. A partir de este punto (compás 45) se inicia un aria de tenor de carácter netamente operístico, en la que el acompañamiento es realizado acórdicamente por los violoncelos y violines, y en arpeggios por los clarinetes y las violas (ver ejemplo N° 3). Recordemos

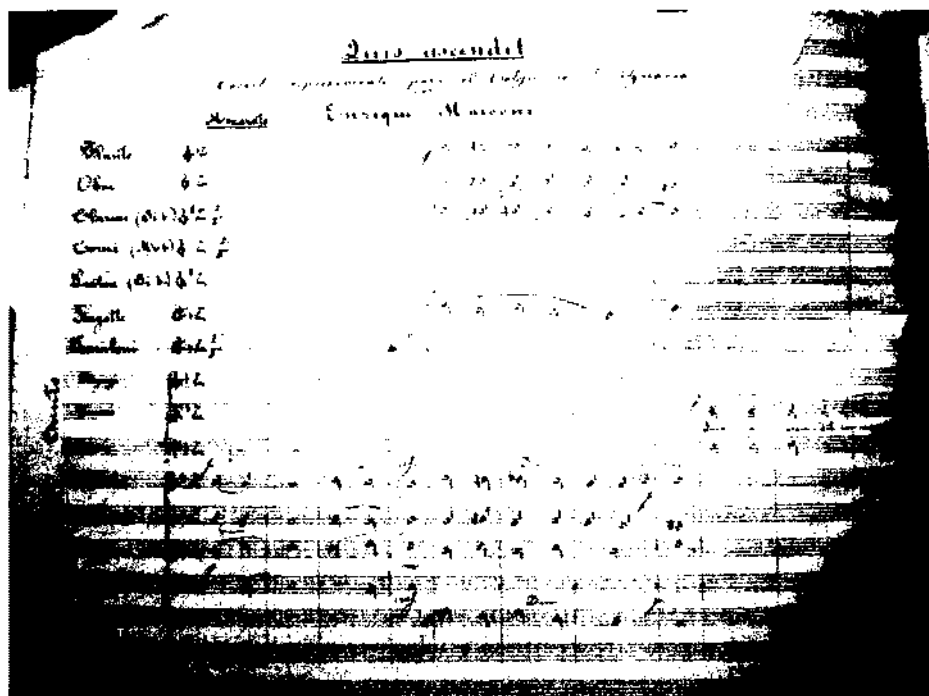


Ilustración: inicio del *Quis ascendit* de Enrique Marconi (1886).

Ejemplo N° 2. *Quis ascendit*, de Enrique Marconi, 1886, sección inicial.

que Marconi, al igual que Maffei, tenía una estrecha vinculación con el mundo de la ópera, pues trabajaba en 1886 como maestro de coros del Teatro Municipal de Santiago⁹¹. Ambas secciones son de bella factura, pero sólo la primera responde a las prescripciones de los reformadores eclesiásticos de la época, lo que parece indicar que éstas no habían tenido aún el efecto deseado. De hecho, todavía en 1890 el músico italiano Fabio de Petris afirmaba, en defensa del Réquiem de Verdi,

⁹¹Véase Pereira Salas 1957: 342, 371 y Pereira Salas 1978: 93-94.

Tempo I

Ejemplo N° 3. *Quis ascendit*, de Enrique Marconi, 1886, aria del tenor.

criticado por Arrieta Cañas, que el estilo “dramático” de música religiosa contaba con una tradición importante y era igualmente válido que el estilo propiamente litúrgico⁹².

⁹²Ver artículo “Más sobre la misa de Verdi”, firmado por “Otello”, pero atribuible a Fabio de Petris, en función de las réplicas publicadas en Arrieta Cañas 1927. Cabe señalar que Fabio de Petris concluye su artículo no defendiendo la supremacía de Verdi sobre Wagner, como ha dado a entender Pereira Salas 1957: 239, sino afirmando que “Wagner y Verdi son dos genios, son los representantes de dos escuelas y de dos tradiciones gloriosas. El uno no excluye [sic] al otro para mayor gloria del arte cosmopolita” (Periódico *La Actualidad*, Santiago de Chile, lunes 20 de octubre de 1890, p. 2).

La situación es muy diferente en la *Misa en Re Mayor*, Op. 73, de Aníbal Aracena Infanta, para tres partes vocales (tenores 1 y 2, y bajo) y acompañamiento de órgano. Aunque la partitura no está fechada, la indicación de *opus* me lleva a situar su composición hacia 1920, puesto que según Emilio Uzcátegui en 1919 Aracena había compuesto ya setenta y dos obras⁹³. Por otra parte, estos datos son coherentes con la indicación de op. 93 de su *Apóstol de Oriente*, fechado en 1922 (ver *Apéndice*, tabla N° 1)⁹⁴. Cabe agregar que la tapa del manuscrito lleva un listado de apellidos que parece corresponder a alumnos que participaron en la interpretación de la *Misa*. Una comparación entre los apellidos menos comunes y el *Catálogo General* de alumnos del Colegio hace pensar que dicha inscripción fue realizada hacia 1934-1935. Fue en esos años que estudiaron allí Hildebrando Landázuri, único alumno con dicho apellido en el *Catálogo General*, Gonzalo Holley y los hermanos Cyril y Jorge Hodgson. Esto sugiere que la *Misa en Re Mayor* fue interpretada nuevamente en esa época, lo que demostraría su positiva recepción y permanencia en el tiempo⁹⁵. La reposición de la misa pudo estar a cargo del propio Aracena, ya que fue maestro del colegio durante veintidós años⁹⁶. En todo caso, la obra pertenece a una etapa posterior a la de Marconi, en la que los intentos de reforma habían ya recibido el impulso decisivo de Pío X, y la Comisión Diocesana de Música Sagrada contaba con algunos años de funcionamiento a sus espaldas.

En el *Kyrie* las partes vocales transcurren mayoritariamente al unísono, en un intento por imitar el canto gregoriano; los escasos pasajes a tres voces son totalmente acórdicos, así como el propio acompañamiento del órgano, que realiza una breve introducción y posteriormente se limita a sostener el canto; han desaparecido los acompañamientos arpegiados y los solos vocales (ver ejemplo N° 4). En el *Gloria*, una sección de dieciséis compases *a cappella*, primero unisonal y luego a tres voces, da paso a la misma melodía inicial del *Kyrie*, acompañada por el órgano; tan solo un breve interludio instrumental de trece compases que antecede al *Qui tollis*, destinado a preparar el cambio al modo menor, y un nuevo fragmento *a cappella* en el *Cum sancto spiritu*, rompen el hilo del discurso. La ausencia total de imitaciones y desarrollos contrapuntísticos entre las voces permite una declamación clara y completa del texto junto a una duración moderada del *Glo-*

⁹³Uzcátegui 1919: 174. La obra más temprana de Aracena que se conoce parece ser la marcha *Amor a la patria*, publicada en 1896 (Laval 1898: 14).

⁹⁴Además de ello, su presencia como organista en San Ignacio está documentada poco tiempo después, en 1925 (véase González Catalán 2004).

⁹⁵*Catálogo General* 1935: 42, 44. Cabe señalar alguna incoherencia con esta hipótesis: por ejemplo, no figura ningún Covarrubias de 1934 a 1935, a pesar de que este apellido se halla en la portada de la misa. Una posible explicación sería que el *Catálogo* no esté completo, algo que, en lo referente a las listas de egresados, es reconocido por los propios autores en la p. 73.

⁹⁶En un acto realizado en el colegio en noviembre de 1956, en conmemoración del centenario de su fundación, se rindió "un merecido homenaje al gran maestro Aníbal Aracena Infanta, profesor del Colegio por espacio de veintidós años" (Janúbar 1956). Anteriormente fue profesor de teoría, piano y órgano en el conservatorio, y organista en la catedral y La Merced (Sandoval 1911: 24, 29, 58, y I del anexo). Falleció en 1951 (Salas Viu [1951]: 151).

Andante

The musical score consists of three systems. The first system shows the Tenor and Bass staves with rests, and the Organ part with a melodic line and chords. The organ part is marked *pp* and *Molto religioso*. The second system shows the vocal entries for Tenor (T) and Bass (B) with the lyrics "Ky - ri - e Ky - ri - e Ky - ri - e - e". The organ part continues with accompaniment. The third system shows the organ part continuing with accompaniment.

Ejemplo N° 4. *Misa* en Re Mayor, de Arcena Infanta, comienzo del *Kyrie*.

ria, ambos aspectos recomendados en el *Motu proprio*⁹⁷. Un juicio descontextualizado concluiría probablemente que la obra de Marconi es más interesante y variada desde el punto de vista musical, y atribuiría esto a su mayor capacidad compositiva; sin embargo, las características de la *Misa* en Re Mayor parecen relacionarse más con el contexto histórico que venimos analizando que con el mayor o menor talento de su autor, ya que la pieza se adapta y subordina a la liturgia como que-

⁹⁷ *Lettres apostoliques* 1905: 51, 52, 54.

rían los reformadores. De todas formas, sus cromatismos están lejos del diatonismo casi absoluto defendido por los primeros representantes del movimiento ceciliano, si bien este último había abandonado en parte esta premisa a comienzos del siglo XX⁹⁸.

Es evidente que los ejemplos musicales mencionados son insuficientes para demostrar que la reforma tuvo un efecto generalizado sobre la práctica musical en las iglesias de Santiago, y en San Ignacio en particular. Algunos testimonios documentales indican que la orquesta continuó empleándose en ciertas funciones. Además, en algunas obras sacras en castellano el propio Aracena muestra un estilo diferente⁹⁹, lo que hace probable que el efecto de la reforma se haya circunscrito a las obras en latín con un carácter estrictamente litúrgico. El tema queda abierto para trabajos más específicos, pero la comparación entre las piezas de Marconi y Aracena constituye un indicio significativo de que la intervención más decidida de la Iglesia chilena en la actividad musical, desde el último cuarto del siglo XIX, tuvo repercusiones en los años posteriores. Al mismo tiempo, queda claro que el repertorio conservado en San Ignacio puede dar luz sobre procesos complejos relacionados con la música de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, que deberán ser estudiados con mayor profundidad en el futuro.

APÉNDICE

Tabla N° 1: *Obras de compositores activos en Santiago en la época estudiada*

MS = manuscrito; IMP = impreso; Carp. = número de carpeta(s) según una catalogación de autoría desconocida que fue realizada anteriormente.

01. Aracena Infanta, Aníbal: *El apóstol de oriente*, MS, Carp. 97 y 125. Contiene un coro de marineros, coro de ángeles y otros. Fechado en noviembre de 1922. Indicación de op. 93.
02. Aracena Infanta, Aníbal: *Leyenda musical a San Ignacio*, MS, Carp. 121.
03. Aracena Infanta, Aníbal: *Leyenda musical a San Francisco Javier*, MS, Carp. 121.
04. Aracena Infanta, Aníbal: *Misa a dos voces en Re*, MS. Contiene además una letanía de O. Ravanello y otras obras. Indicación de op. 73 en las partichelas.
05. Azócar Yávar, Jorge: *Bendita sea tu pureza*, IMP (Santiago: Talleres Poligráficos Claret, 1939).
06. Azócar Yávar, Jorge: *Cantos militares y patrióticos*, IMP (Santiago: Talleres Claret, 1951). A la bandera, a Bernardo O'Higgins y otros.
07. B., Ed. (S.J.) [= Bruggier, Eduardo]: *Felicitación*, MS, Carp. 95. Partichelas dedicadas al arzobispo Casanova (arzobispo de Santiago de 1886 a 1908) por el padre Ed. B. Su firma parece hallarse también en los primeros folios del *Viva Chile* de Fabio de Petris (N° 24 de esta tabla). Con toda probabilidad se trata del P. Eduardo Brugier (véase el apartado 2, *El repertorio conservado y la vida musical del Colegio e Iglesia de San Ignacio*).
08. B., E. (S.J.) [= Bruggier, Eduardo]: *Himno de felicitación*, MS, Carp. 61. Dedicado al padre Anton Carriga, rector del Colegio San Ignacio. Año 1885. No he podido verificar si corresponde o no a la obra anterior.
09. Boero, Felipe: *María, Madre Nostra*, IMP. Compositor argentino nacido en 1884 y muerto en 1958, cuyos himnos escolares se conservan en diversos colegios de Buenos Aires donde se cantaban (Suárez Urtubey 1999). Su posible vinculación con Chile está dada por la dedicatoria de esta obra a Monseñor Luis Duprat y al padre rector Luis Canudas, en 1926. Este último era en ese momento rector del Colegio de San Ignacio (Hanisch 1956).

⁹⁸Cf. Fellerer 1961: 194.

⁹⁹Por ejemplo, en sus leyendas musicales a San Ignacio y San Francisco Javier (ver *Apéndice*, tabla N° 1).

10. Darner, Cándido (S.J.): *Al héroe de Loyola*, MS, Carp. 68. Este autor era el responsable de la música en la Iglesia hacia 1900 (véase el apartado 2, *El repertorio conservado y la vida musical del Colegio...*). La obra es una pequeña cantata para voces de niños.
11. Darner, Cándido (S.J.): *Colección de cantos profanos*, MS, Carp. 262.
12. Desjardins, A. [Adolfo]: *La prise de Sebastopol*, IMP (Santiago: E. Guzmán, sin año), Carp. 498. Indicado como "Grande Valse Militaire", op. 33. Sobre la importancia de Eustaquio Guzmán en la prensa musical chilena del siglo XIX, véase Merino 1993a: 20ss.
13. Gómez, Félix: *Al Cristo vencedor*, MS, Carp. 93. La copia más antigua, fechada el 31 de agosto de 1907, indica que fue compuesta para la promulgación de dignidades de septiembre de ese año. Lleva además la nota: "Al H. Ángel Ilirien de la C. de Jesús, mi compañero de trabajo en la clase de canto del Colegio de Sn. Ignacio; recuerdo afectuoso: Félix Gómez G. Organista de Sn. Ignacio". Más abajo: "Poesía del R. P. Ezepeleta S. J." En la portada de otra copia se señala que se ejecutó el 7 de noviembre de 1921 en el "Acto de misiones".
14. Gómez, Félix: *Cantata al Pabellón Pontificio*, MS, Carp. 118. Fechado en 1910.
15. Gómez, Félix: *El recreo*, MS, Carp. 80. Cantata para voces de niños. Dedicada al rector del Colegio, P. Estanislao Soler. Fechado en junio de 1909 y 1910. Poesía del P. Pedro Carcavilla.
16. Gómez, Félix: *Fantasia N° 41*, MS, Carp. 209. Para piano y coro de niños. Año 1906.
17. Gómez, Félix: *Himno al Pabellón Pontificio*, MS, Carp. 218. Dedicatoria al rector del Colegio S. Ignacio. Fechado en Santiago, 1905. Posiblemente corresponde a la *Cantata* del mismo autor (véase el N°14 de esta tabla).
18. Marconi, Enrique: *A Chile venid compañeros*, MS, Carp. 74. Año 1887.
19. Marconi, Enrique: *Colón el marino*, MS, Carp. 119a. Subtítulo: "Barcarola"; año 1886. Una nota advierte que Marconi, profesor del colegio, murió de pena en Ecuador "por haber sido víctima de una estafa considerable". La partitura parece original del compositor.
20. Marconi, Enrique: *Plegaria*, MS, Carp. 219.
21. Marconi, Enrique: *Quis ascendit*, MS, Carp. 472. La portada señala que fue escrito "para la fiesta S. Luis 1886", "para coro de hombres con voces de tiples oblig.". Al final dice: "Es muy bueno y gustó por ser devoto y serio". El manuscrito parece original del compositor.
22. Petris, Fabio de: *Al vicario de Cristo*, MS, Carp. 206. Cantata con dedicatoria al Papa León XIII, ejecutada por primera vez en el Colegio el 12 de diciembre de 1887. La partichela de los pistones lleva la fecha 12 de mayo de 1920 y la firma de "Miguel 2° Muñoz". Además, la partitura de canto y piano (p. 16) dice: "Aviso. En 1908 el mismo señor Depetris [sic] en persona suprimió los números 3 y 4, pasando al terceto N° 5 (dijo que no le gustaban), en las partes no está indicado". Esta pieza corresponde con toda probabilidad al *Himno a León XIII*, citado por Pereira Salas 1978: 54, dado que las partichelas demuestran que éste era el título original de la obra. Pereira Salas documenta su ejecución en 1894 y atribuye la letra al P. Esteban Muñoz Donoso, pero las partichelas vocales la atribuyen al P. José León.
23. Petris, Fabio de: *Himno a los premiados*, MS, Carp. 116. Al reverso de la tapa dice: "1) Ejecutado en su estado imperfecto 1877. 2) Ejecutado entero año 1878. 3) La primera parte 1879". La portada indica: "...compuesto espresamente y dedicado por su autor a los alumnos del Colegio de San Ignacio en ocasión de la solemne distribución de premios el año de 1876", "Santiago de Chile 20 diciembre 1876 Fabio de Petris". En otra nota consta que "el Sr. [Félix] Gómez", con consentimiento de Petris, suprimió los N° 5 y 6 del terceto en 1909.
24. Petris, Fabio de: *Viva Chile*, MS, Carp. 200. Partituras del autor, año 1909. Una nota en los primeros folios ordena sacar una copia porque "la letra del Sr. de Petris es muy pequeña y no se distingue en el salón". Otra nota señala que la partitura fue "reconstruida" para el centenario (1910) y dirigida por Félix Gómez, y que antes se había ejecutado en 1883. Dicha nota tiene la firma del "P. Ed. Brgg", quien con toda probabilidad es también el autor de los números 7 y 8 de esta tabla. La pieza es citada por Pereira Salas 1978: 53, quien documenta una ejecución en 1881 y atribuye la letra al "Presbítero Carlos Emilio León".
25. Valencia Courbis, Pedro: *Repertorio parroquial de música sagrada*, IMP (Santiago: Librería de la Federación de Obras Católica, sin año), Carp. 459.
26. Valencia Courbis, Pedro: *Dos himnos*, IMP (Leipzig: Verlag von Friedrich, sin año).
27. Valencia Courbis, Pedro: *Colección selecta de cánticos sagrados populares*, IMP (Santiago: Librería de la Federación de Obras Católica). Son cinco tomos, dos de ellos fechados en 1913.
28. Zocchi, Ángel: *Himno a la Fe*, MS. El manuscrito parece original del compositor, quien, según una nota, "murió en la casa de orates 1889" (el año no está claro). Se afirma además que se ejecutó en

las premiaciones de 1878 y 1889, y en la Asamblea Católica de 1884. Esta obra es citada por Pereira Salas (1978: 129-130 y 1957: 371), quien documenta una ejecución el 18 de diciembre de 1880 en el colegio.

Tabla N° 2: Inventario de música de 1886

Este inventario se ha transcrito literalmente, desarrollando sólo las abreviaturas que podían prestarse a confusión; las observaciones añadidas figuran entre corchetes y en la mayor parte de los casos señalan correspondencias con piezas que actualmente se hallan en el archivo.

I. Misas

1. Natalucci (a tres voces)
2. Mercadante (id.)
3. Giebert (id.) [El inventario de ca. 1879 indica "a dos"]
4. Tres de Eykens (id.)
5. Cerutti
6. Tempia (id.)
7. Madoglio (id.)
8. Nava (id.)
9. Counod (cuatro) [La Carp. 496 contiene una misa a cuatro voces de este autor que podría corresponder a esta misma obra]
10. Battman (dos) I [La Carp. 342 contiene una misa a dos voces del autor]
11. Mandanuccio (tres).
12. Bordese (id.) [El inventario de ca. 1879 indica "a dos"]
13. Bordese (dos)
14. Dietsch (tres)
15. Dos misas Bordese (una)
16. Rossini (para órgano)
17. Pacini (cuatro)
18. Terziani
19. Rossi N° 1 (tres)
20. Battman N° 2 (dos) [La Carp. 342 contiene una misa a dos voces del autor]
21. Bordese (una)

II. Varia

1. Cinco tomos, música religiosa por Lambillote
2. Recuerdo [sic] chants sacrés por id. ["*Recueil chants sacrés*" indica el inventario de ca. 1879]
3. Gregorian Music by Benz.
4. 30 letanías por Id.
5. El progreso del organista. 2 cuadernos.—Órg.
6. Antiponarium [sic] Romanum.
7. Graduale id. [Romanum]
8. Cánticos del P. Gimeno (2 ejemplares) [Se conservan ambos ejemplares en Carp. 410 y 413]
9. 2 cuadernos, para los alumnos del Colegio.
10. Cancionero de la Santísima Virgen de Montserát! [Debe corresponder a la edición de Juan Martí y Cantó: *Los cancioneros de Montserrat*, conservada en Carp. 450]

III. Motetes al Santísimo Sacramento

1. Te ergo [De "Aldega", indica el inventario de ca. 1879]
2. Motetes para Solo Bajo por Rosini ["Rossi", indica el inventario de ca. 1879]
3. *Ave Verum* de Mercadante
4. Id. de Lambillote (Dúo)
5. *O Salutaris* (tres voces)
6. Id. de Benoit.
7. Id. de Bordese (solo tenor)
8. *Panis Angelicus*. Cianciaelli.
9. *Coro mea* Terziani (a tres voces)

10. *Dominus firmamentum* id.
11. *Miserator Dominus* id. [el inventario de ca. 1879 indica como autor a "Cartoni"]
12. Un cuaderno [de] motetes por Eslava
13. *Benedictus*. Madonno

IV. Tantum Ergo

1. De Rossi (dos voces) N° 1.
2. Id Solo tenor
3. Templa. Dos [voces]
4. Nava, solo tenor
5. Goletti id. Bajo
6. Mercadante, id. barítono
7. Fumagagli, id. [solo barítono] y coro
8. Dos *Tantum ergo* por Madonno (a 2 voces)
9. Rossi (id.) N° 2

V. Motetes de Bordése

A dos voces:

Ave Verum (N°s 39 y 78)

O sacrum_Ecce panis_O salutaris_Inviolata_Alma_Ave Maria_O Sanctissima_Sub [tuum praesidium]

Solos:

Laudate_Ecce panis_Rorate_Ave Verum_Bone Pastor_Panis angelicus_Pater Noster_Adomo

VI. Varios motetes

1. Ave Maria, Dúo del P. Gimeno
2. "Jesu C.c." por J. Bajetti
3. Ave Maria (solo) por Mercadante
4. *Salve Regina* (solo). Minocitti
5. *Suscipe Domine*, para orquesta
6. *Qui sedes*. Aldega (Dúo)
7. Diez letanías (a 3 voces) de Madonno

Música profana

1. *Gran Himno a los premiados* por Fabio de Petris, partitura para orquesta [Está en la carpeta N° 116; véase tabla N° 1, 23]
2. *Himno a la Patria* (Música de id.) instrumentación [de] Gutubray [= Gurtubay; esta indicación está tachada en este inventario, no así en el de ca. 1879]
3. Id. [himno] de Nabucco (Verdi). Partitura para piano, partes para la orquesta [Se conserva en Carp. 63]
4. id. a la Fe. Todo para Orquesta. Voces del St. Zocchi (para este colegio) [véase tabla N° 1, 28]
5. *Canción nacional*, partitura para canto y piano, partes para orquesta.
6. Varias piezas para piano
7. 24 tríos para piano, violín y flauta
8. *Himno a la caridad* por el P. de Doss [Está en Carp. 204]
9. id. [himno] a los premiados id.
10. id. a la Esperanza id. [En Carp. 87 y 97]
11. id. a la Gratitud id.
12. id. *La Estrella de Chile* id. [Tachada esta entrada en este inventario, no así en el de ca. 1879]
13. Oberturas id. [Se conservan oberturas de este autor en Carp. 6, 13, 16, 19 y otra sin número]
14. Oratorio *El Diluvio* id.
15. *Barcarola* por Marconi [véase tabla N° 1, 19]
16. *Himno a León XIII* por de Petris [véase tabla N° 1, 22; estas dos últimas entradas fueron copiadas por otra mano]

BIBLIOGRAFÍA

ABASCAL BRUNET, MANUEL

1940 *Apuntes para la historia del teatro en Chile. La zarzuela grande*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria. Dos volúmenes.

ABASCAL BRUNET, MANUEL Y EUGENIO PEREIRA SALAS

1952 *Pepe Vila. La zarzuela chica en Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria.

ANDREU RICART, RAMÓN

1995 *Estudiantinas chilenas. Origen, desarrollo y vigencia (1884-1955)*. Santiago de Chile: FONDART.

ARACENA, BETH K.

1997 "Viewing the Ethnomusicological Past: Jesuit Influences on Araucanian Music in Colonial Chile", *Latin American Music Review*, XVIII, 1, pp. 1-29.

ARRIETA CAÑAS, LUIS

1927 *Críticas y crónicas musicales*. Santiago de Chile: Imprenta Cisneros.

CABALLERO, CARMELO

1997 "Miscent Sacra Profanis: música profana y teatral en los villancicos de la segunda mitad del siglo XVII", *Actas del Congreso Internacional Música y Literatura en la Península Ibérica* (Valladolid, 1995). María A. Virgili Blanquet, Germán Vega García-Luengos y Carmelo Caballero Fernández Rufete, editores. Valladolid: Ministerio de Cultura, pp. 151-167.

CARRERAS, JUAN JOSÉ

2005 "Música y ciudad: de la historia local a la historia cultural", Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín, editores. *Música y cultura urbana en la edad moderna*, Valencia: Universitat de València, pp. 17-51.

CASANOVA, MARIANO

1887-1889 "Circular a los sectores de iglesias sobre la música y cantos religiosos". *Boletín Eclesiástico*, X, pp. 430-431.

CATÁLOGO GENERAL

1935 *Catálogo general del colegio de San Ignacio 1856-1936*. Santiago de Chile: Imprenta Casa Nacional del Niño.

CLARO VALDÉS, SAMUEL

1979 "Música catedralicia en Santiago durante el siglo pasado", *RMCh*, XXXIII/148 (octubre-diciembre), pp. 7-36.

COLLIER, SIMON Y WILLIAM F. SATER

1999 *Historia de Chile 1808-1994*. Madrid: Cambridge University Press (edición original en inglés, 1996).

ENRICH, FRANCISCO

1891 *Historia de la Compañía de Jesús en Chile*. Barcelona: Imprenta de Francisco Rosal, volumen 2.

FELLERER, KARL GUSTAV

1961 *The History of Catholic Church Music*. Baltimore: Helicon Press (traducción de la edición alemana de 1949).

GONZÁLEZ CATALÁN, LUIS

2004 "John Moir, organero en Chile. Noviembre 1970 – Diciembre 1978", disponible en <http://www.clr.cl/Spanish-Art-JohnMoir.htm#_ftn9>, consulta del 5 de abril de 2006.

GONZÁLEZ, JUAN PABLO Y CLAUDIO ROLLE

2005 *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Universidad Católica de Chile. La Habana: Casa de las Américas.

HANISCH, WALTER

1956 *Historia del Colegio de San Ignacio*. Santiago de Chile, texto inédito del autor, escrito a máquina y conservado en el Archivo del Colegio de San Ignacio, SJCH, 271.71 H239.H.

1974 *Historia de la Compañía de Jesús en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Francisco de Aguirre S. A.

HUTCHNIGS, ARTHUR

1977 *Church Music in the Nineteenth Century*. Westport, Connecticut: Greenwood Press (reimpresión del original de 1967).

JANÚBAR, ALBERTO

1956 "Una gran velada de arte, recuerdo y gratitud", *La Nación*, Santiago de Chile, 11 de noviembre (consultado en ACSI, 2/c/254, Carp. 09).

LAVAL, RAMÓN A.

1898 *Bibliografía musical. Composiciones impresas en Chile y composiciones de autores chilenos publicadas en el extranjero. Segunda parte: 1886-1896*. Santiago de Chile: Establecimiento Poligráfico Roma.

LARRAÍN, JOAQUÍN ET AL.

1887 "Pastoral colectiva sobre la música y canto", *Boletín Eclesiástico*, IX (enero), pp. 751 ss.

LETTRES APOSTOLIQUES

[sin año = 1905] *Lettres apostoliques de S. S. Pie X*. Paris: Bonne Presse, volumen I.

MERINO, LUIS

1993a "Tradición y modernidad en la creación musical: la experiencia de Federico Guzmán en el Chile independiente (primera parte)", *RMCh*, XLVII/179 (enero-junio), pp. 5-68.

1993b "Tradición y modernidad en la creación musical: la experiencia de Federico Guzmán en el Chile independiente (segunda parte)", *RMCh*, XLVII/180 (julio-diciembre), pp. 69-149.

MILANCA GUZMÁN, MARIO

2000 "La música en el periódico chileno 'El Ferrocarril' (1855-1865)", *RMCh*, LIV/193 (enero-junio), p.17-44. Disponible online en <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902000019300002&lng=es&nrm=iso>, consulta del 31 de marzo de 2006.

PEREIRA SALAS, EUGENIO

1941 *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago: Imprenta Universitaria.

1957 *Historia de la música en Chile (1850-1900)*. Santiago de Chile: Publicaciones de la Universidad de Chile.

- 1978 *Biobibliografía musical de Chile desde los orígenes a 1886*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.
- OTELLO, [FABIO DE PETRIS]
1890 "Más sobre la misa de Verdi", *La Actualidad*, Santiago de Chile, 20 de octubre, p. 2.
- RITZER, GEORGE
1993 *Teoría sociológica contemporánea*. México: McGraw-Hill/Interamericana de España, S. A.
- ROJAS F., JORGE
2006 "Juegos y alegrías infantiles", Sagredo y Gazmuri: volumen 2, pp. 349-388.
- RONDÓN, VÍCTOR
1999 "Música y cotidianidad en el Convento de la Recoleta Dominicana de Santiago de Chile en la primera mitad del siglo 19", *RMCh*, LIII/192 (julio-diciembre), pp. 47-74.
2000 "Nuevas perspectivas sobre música y teatro jesuítico en el espacio colegial a fines del siglo 17 y comienzos del 18: fuentes españolas y alemanas recientemente descubiertas en Chile", *III Reunión Científica Festival Internacional Misiones de Chiquitos*, Santa Cruz de la Sierra: APAC, pp. 37-63.
2000 "Archivos musicales en Chile: pretérito imperfecto y futuro indefinido de nuestra memoria musical", Elizabeth Seraphim Prosser, editor. *Anais III Simpósio Latino-Americano de Musicologia*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, pp. 385-387.
2005 "Sung Catechisms and College Opera: Two Musical Genres in the Jesuit Evangelization of Colonial Chile", John W. O'Malley *et al.*, editores. *The Jesuits II: Cultures, Science and the Arts, 1540-1773*. University of Toronto Press.
- SAGREDO, RAFAEL Y CRISTIÁN GAZMURI
2006 *Historia de la vida privada en Chile*, volumen 2, *El Chile moderno. De 1840 a 1925*. Santiago de Chile: Taurus.
- SALAS VIÚ, VICENTE
[1951] *La creación musical en Chile 1900-1951*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.
- SALINAS, MAXIMILIANO
2000 "¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX", *RMCh*, LIV/193 (enero-junio), pp. 45-82.
- SANDOVAL, LUIS
1911 *Reseña histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación. 1849 a 1911*. Santiago de Chile: Imprenta Gutenberg.
- SARGENT, DENISE
1984 "Nuevos aportes sobre José Bernardo Aizco", *RMCh*, XXXVIII/162 (julio-diciembre), pp. 5-45.
- SERRANO, SOL
2006 "La privatización del culto y la piedad católicas", Sagredo y Gazmuri, volumen 2, pp. 139-155.

SOLEMNES FIESTAS

1905 *Solemnes fiestas y certamen literario celebrados por el colegio de San Ignacio y las congregaciones de la Inmaculada Concepción y San Luis Gonzaga en conmemoración del 50º aniversario de la definición dogmática de la Concepción Inmaculada de María.* Santiago de Chile: Imprenta Cervantes.

SUÁREZ URTUBEY, POI A

1999 "Boero, Felipe", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana.* Emilio Casares et al., editores. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, pp. 544-546.

SUBERCASEAUX, BERNARDO

2004 *Historia de las ideas y de la cultura en Chile.* Tomo 3. *El centenario y las vanguardias.* Colección Imagen de Chile. Santiago: Editorial Universitaria.

UZCÁTEGUI GARCÍA, EMILIO

1919 *Músicos chilenos contemporáneos (datos biográficos e impresiones sobre sus obras).* Santiago: Imprenta y Encuadernación América.

VALDIVIESO, RAFAEL VALENTÍN

s/f "Capilla de música de la Iglesia Metropolitana", *Boletín Eclesiástico*, I, pp. 360-365.

1875 "Edicto sobre la música y canto en las iglesias", *Boletín Eclesiástico*, V (octubre), pp. 1205-1214.

VARAS, JOSÉ MIGUEL Y JUAN PABLO GONZÁLEZ

2005 *En busca de la música chilena. Crónica y antología de una historia sonora.* Santiago de Chile: Publicaciones del Bicentenario.

VERA, ALEJANDRO

2002 *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV: el "Libro de Tonos Humanos" (1656).* Lleida: Institut d' Estudis Ilerdencs.

2004a "La música en el convento de La Merced de Santiago de Chile en la época colonial (s. XVII-XVIII)", *RMCh*, LVIII/201 (enero-junio), pp. 34-52.

2004b "Music in the Monastery of La Merced, Santiago de Chile, in the Colonial Period", *Early Music*, XXXII, N°3, pp. 376-389.

2004c "La capilla musical de la Catedral de Santiago de Chile y sus vínculos con otras instituciones religiosas: nuevas perspectivas y fuentes musicales para su estudio (ca. 1780- ca. 1860)", *Resonancias*, n°14, pp. 13-28.

2005 "Entre marginalidad y decoro: la música en la constitución del nuevo reino de Chile (1541-1700)", ponencia presentada en el Simposio Internacional *Artes, ciencias y letras en la América Colonial*, noviembre. Buenos Aires, Biblioteca Nacional de Argentina.

*Fuentes Documentales Citadas*1. *Archivo Histórico del Colegio de San Ignacio (ACSI)*

En caso de no indicarse el número de página o folio es porque no consta en el documento original.

ACSI a. 2/J, 300. Carpeta 02. "Historia del Colegio de San Ignacio abierto en la ciudad de Santiago el 1 de mayo de 1856".

ACSI b. 2/J, 300. Carpeta 11. "Consultas construcción Iglesia San Ignacio".

- ACSI c. 2/J, 302. Carpeta 08. "Distribución solemne de Premios".
- ACSI d. 2/J, 303. Carpeta 02. "Libro de Consultas". [1891-1909].
- ACSI e. 2/J, 303. Carpeta 03. "Libro de Consultas". [1856-1887].
- ACSI f. 2/J, 308. Carpeta 16. Inventario de Colegio de San Ignacio, incluyendo la Iglesia San Ignacio...".
- ACSI y. 2/J, 308. Carpeta 17. "Diario de la Casa del Colegio de San Ignacio". [1873-1876].
- ACSI h. 2/J, 308. Carpeta 26. "Premios, notas, testimonios"; "Reglamento de un Colegio".
- ACSI i. 2/J, 308. Carpeta 28. "Cuentas y plantillas".
- ACSI j. 2/J, 310. Carpeta 04. "Cuentas y Facturas, P. Medina 1861".
- ACSI k. 271.71 c689. I. Fernando Aguilera *et al.* "Historia del Colegio San Ignacio, 1856-1983".
- Colegio Loyola, Instituto Superior de Letras de la Compañía de Jesús en Chile, 1985.
2. *Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago (AAS)*
- AAS a. Santiago, Leg. 90, N° 40 A. "Iglesia Metropolitana, cuentas de gastos música y canto 1885-1886".
- AAS b. Secretaria, Leg. 129, N° 31. "Comisión diocesana de música sagrada 1907".
3. *Archivo del Monasterio de La Victoria (AMLV)*
- AMLV a. "Libro de fundaciones piadosas del Monasterio de La Victoria 1883".