

Proyecto "Alzedo sonando: investigación y edición de una obra sinfónico coral chilena del siglo 19". Gobierno de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Fondo de la Música, línea de Fomento de la Música Nacional, 2009, folio 3CL13301200875081

José Bernardo Alzedo (1788- 1878) o la apoteosis de un músico pardo

Por Víctor Rondón y José Manuel Izquierdo König

Retrato de Alzedo en 1862, del Album de Isidora Zegers

1. Su trayecto vital entre Santiago y Lima.

José Bernardo Alzedo (Alcedo) nació en Lima el 19 de agosto de 1788 y murió allí mismo el 28 de diciembre de 1878; de esos noventa años, sin embargo, pasa la mitad de su vida en Santiago de Chile. Su vida transcurre en una etapa de fractura entre dos proyectos políticos, sociales y culturales que fueron la Colonia postrera y la República temprana. En tal sentido una biografía cabal del músico -aún pendiente-, podría contribuir a la comprensión de la historia cultural de tal período y sus procesos, tanto en el espacio limeño como santiaguino. Pero, más que dos períodos y geografías, se trata de un trayecto vital de un individuo que le correspondió enfrentar las vicisitudes personales y colectivas desde la práctica musical. En su experiencia, como veremos, estarán presentes tanto la vivencia de la fe católica como el ardor libertario independentista, que marcarán su condición de ciudadano ilustrado a la que ambas vertientes confluirán aparentemente sin conflictos.

Alzedo ha sido valorado en el Perú fundamentalmente en tanto prócer de la Independencia y compositor de su himno nacional, mientras que en Chile lo ha sido respecto de su labor como maestro de capilla catedralicio.¹ En ambos países tanto la musicología como la historia cultural lo reconocen, además, como un protagonista de su vida musical a través de su labor de compositor, maestro, promotor y tratadista musical. Desde el hemisferio norte ha sido considerado como uno de los músicos hispanoamericanos mejor dotado del período.²

¹ Carlos RAYGADA, *Historia crítica del Himno Nacional*, 2 vols. Lima, 1954; E: PEREIRA SALAS *Historia de la música en Chile (1850-1900)*, Santiago, Universidad de Chile, 1957; Samuel CLARO VALDÉS, "Música catedralicia en Santiago durante el siglo pasado", *Revista Musical Chilena*, 148, 1979, pp. 7-36; versión ampliada del anterior es "La música en la Catedral de Santiago de Chile durante el siglo XIX", en *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert*, Robert Günther ed., Regensburg, Gustave Bosse Verlag, 1982, pp. 167-197.

² Robert STEVENSON, "Tribute to José Bernardo Alcedo (1788-1878)", Washington, *Inter american Music Bulletin*, 80, 1971.

Sin embargo todas estas narrativas históricas han silenciado, o al menos evitado relevar con el mismo énfasis, algunos aspectos relevantes que queremos inicialmente revisar y valorar como posibilidades interpretativas de su biografía y producción, y por tanto, de su época y cultura: su condición étnica y el ascenso social a través del oficio musical.

Las noticias biográficas tempranas sobre la vida del músico, es decir, las de fines del siglo diecinueve y primera mitad del veinte, provienen fundamentalmente de aquella semblanza que J. Cipriano Coronel Zegarra escribiera, probablemente a pedido del propio Alzedo o al menos con su beneplácito, para la introducción de su *Filosofía Fundamental de la Música*.³ Este autor, en palabras de Meza, fue “el único que tuvo trato con el ya anciano maestro. Quizá, por ello, este historiador sea el principal transmisor de las inexactitudes que le fueron comunicadas por el músico, cuyas razones para incurrir en ellas han sido atribuidas tanto a achaques propios de la senilidad, como a un comprensible afán de ocultar ciertos detalles sobre su origen, que era muy humilde social y racialmente considerado, según los estrechos criterios de la época”.⁴

Uno de estos detalles fue la condición y apellido de su madre, que en las líneas de J. C. C. Zegarra aparece como “Doña Rosa Larraín” en circunstancias que los documentos de la época la identifican como “Rosa Rudecinda Retuerto, mulata libre”.⁵ El historiador dominico Ambrosio Morales señala que Coronel Zegarra consigna el apellido mudado “quizá por no recordar al célebre músico la condición social o racial de su madre; porque los apellidos Retuerto, Relverto, Cabezudo, Matute, Malverde, etc. eran apellidos o apodos que los amos blancos de Lima ponían a sus esclavos negros”.⁶ Otro detalle es el nombre y figuración del padre, José Isidoro Alzedo, que al momento de su bautismo aparece como “Padre no conocido”. En tanto no conozcamos la historia de vida de esa mulata libre, no podremos saber si ella fue manumisa (es decir liberada) directamente o heredó tal condición, ni menos conocer detalles sobre su filiación afrodescendiente específica. En todo caso si su madre fue mulata y su padre

³ F. C. C. ZEGARRA, “D. José Bernardo Alzedo”, biografía introductoria a la *Filosofía elemental de la música*, Lima, Imprenta Liberal, 1869.

⁴ Luis Antonio MEZA, “Imprecisiones en torno a José Bernardo Alzedo”, *Lienzo*, 19, Lima, Fondo de Desarrollo Editorial Universidad de Lima, 1998, p. 226.

⁵ Partida de bautismo, Archivo de la Secretaría Arzobispal, Santiago de Chile, sf., f. 7, citada por Denis Sargent *Aporte de José Bernardo Alzedo a la música religiosa en Chile*, tesis de licenciatura en Musicología, Universidad de Chile, 1984, volumen I, p. 106.

⁶ Carlos MILLA BATRES, *Diccionario Histórico y Biográfico del Perú s. XV-XX*, Lima, 1986, tomo I, p. 82, citado por Guillermo Álvarez P. *Historia de la Orden Dominicana en el Perú (siglos XVIII-XIX)*, Lima, 1997, t. I, p. 165. Una primera consideración de la condición étnica de Alzedo en nuestro medio fue la ponencia de V. RONDÓN “La apoteosis de Alcedo o la ascensión de un músico pardo”, Coloquio internacional Huellas de África en América: perspectivas para Chile, 8-10 de mayo de 2007, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile. Véase también de este mismo autor “Luz parda entre Lima y Santiago: una mirada a la vida y aporte del músico José Bernardo Alcedo (1788-1878)”, *La circulación en el Mundo Andino entre 1760 y 1860*, Teresa Pereira y Adolfo Ibáñez eds., Santiago: Fundación Mario Góngora, 2008, 319-343.

criollo español, José Bernardo podría caer en la denominación genérica de “pardo” y como tal partícipe de una tradición cultural que permanece desconocida hasta hoy.

Sin duda que los modestos regocijos festivos en que participó el niño José Bernardo dieron lugar suficiente para que sus condiciones musicales se hiciesen evidentes, de tal manera que llegado el momento de decidir su formación en algún oficio, su madre atendió a la sugerencia de un cercano a la familia quien le llamó la atención sobre las excepcionales dotes musicales de su hijo.⁷ Así, el niño ingresa al Convento de los Agustinos para desarrollar esos talentos, procedimiento común para quien deseara formarse musicalmente en el período colonial. Aquí, alrededor de 1798, el niño José Bernardo inicia una nueva vida, lejos de la tutela materna y allegado al seno de la iglesia, comenzando su formación musical con fray Cipriano Aguilar, conocido Maestro de Capilla limeño. Al parecer, el desarrollo del talento del joven Alzedo pronto se vio limitado en este convento, en el que permaneció sólo un año, trasladándose luego al de los Dominicos buscando mejores condiciones de formación. La Academia musical dominicana era dirigida entonces por fray Pascual Nieves, tenor y organista, con quien prosiguió su formación. Su progreso fue tal que antes de concluir el primer año, el maestro lo distinguió con el cargo de pasante en la Academia, cuando José Bernardo tenía sólo once años. No duró mucho la enseñanza al alero de fray Pascual quien dejó Lima muy pronto, sin embargo, esta carencia fue revertida por Alzedo a través del estudio personal de obras de maestros europeos clásicos, como Haydn y Mozart, a los que lo habría introducido el propio Nieves.

Los primeros años del nuevo siglo le encuentran abocado a la vida conventual. Ésta le había proporcionado un lugar y un sentido a su vida adolescente a través de la enseñanza y práctica musical al interior del convento dominico en donde muy pronto comenzó a componer su primeras obras y a dirigir el coro de su cantoría. Paralelamente asumió su formación en la fe que le llevó a vestir el hábito de hermano terciario el 26 de mayo de 1806, a los 17 años, y un año más tarde a asumir su profesión. De no haber sido por su condición racial y social, probablemente Alzedo hubiera podido ordenarse como sacerdote y poner sus talentos al servicio de la iglesia. Sin embargo, fueron los aires independentistas que recorrían la región los que le señalaron un nuevo horizonte a su oficio y una nueva dirección a su labor musical.

Treinta y tres años tenía en 1821, cuando la escuadra libertadora de San Martín,

⁷ Los datos que se conocen proporcionados por el propio Alzedo a Coronel Zegarra hablan de un padrino; sin embargo su partida de bautismo sólo consigna el de su madrina Doña Ana Rosa Campó, y a los testigos Francisco Tafur y Francisco Mendoza. Confróntese la transcripción de este documento que proporciona Denise SARGENT en su tesis arriba indicada, p. 106. Robert STEVENSON, “Tribute...” p. 2, sugiere que el tal padrino pudo haber sido su abuelo paterno; allí mismo señala que su padre fue José Isidoro Alzedo quien en 31 de mayo de 1797 aparece aprobado en el hospital de Nuestra Señora Santa Ana para ejercer la cirugía y la farmacia, y que para 1825-1826 servía en esa especialidad a la armada durante el sitio al Callao.

que había zarpado de Valparaíso, llega al Callao. Desde el momento mismo en que la empresa emancipadora se asienta en el Perú, la euforia creativa estalla en cantos e himnos independentistas. La inspiración del hermano dominico José Bernardo sale del espacio conventual para asociar su pluma a la del poeta José de la Torre Ugarte y compone una canción que alcanzó gran popularidad por esos años con el título de *La Chicha*,⁸ que, en breve, desarrolla la idea de celebrar la libertad libando, bebiendo y comiendo, pero no con manjares y bebidas íberas, sino con aquellos de origen indígena y tradicional de influencia incásica. Con textos del mismo poeta, Alzedo compone la música de una marcha patriótica que en concurso público, convocado y sancionado por el propio San Martín, se impone como la Canción Nacional, en septiembre de ese mismo año.

Los laureles del éxito que coronaron la parda testa de Alzedo, impuesta por la propia mano del Libertador, fue estímulo más que suficiente para que este decidiera un nuevo proyecto de vida. Así, dejó el claustro dominicano y se enroló en la milicia como músico. La unidad elegida fue el Batallón N° 4 Chile, el más numeroso de los que había acompañado a San Martín. El 8 de agosto de 1822 se enroló en este batallón y luego de participar en varias campañas en el Perú, marcha a Chile a fines del año siguiente con el grado de Músico Mayor y subteniente del Ejército. El batallón fue disuelto en Santiago poco tiempo después, en 1826 y Alzedo recibe la licencia gozando de fuero, uso de uniforme y una pensión.

En Santiago se integra rápidamente a su vida musical cívica que por aquellos años conocía nuevos repertorios y corrientes estéticas traídas por músicos aficionados y profesionales extranjeros, cuyo espacio preferente era el salón, dedicándose también a la enseñanza privada de jovencitas y señoras de la sociedad. Una vez licenciado, Alzedo decide regresar a Lima a comienzos de 1829 para ejercer allí su nueva condición de maestro que publicita en *El Mercurio Peruano* en los siguientes términos:⁹

El Profesor de música don José Bernardo Alzedo ha regresado á Lima, procedente de la capital de Chile; en donde ha criado discípulas, y escrito obras que acreditan sus avanzados conocimientos. Ofrece sus servicios bajo las facultades de piano, canto, y contrapunto; á cuyo efecto trae los mejores elementos doctrinales de los más acreditados autores de Europa, tanto para la enseñanza mutua como para la particular. Las personas que se dignen ocuparlo podrán verlo en la tienda platería N. 93, frente al callejón de Petateros; ó en la botica calle de Boza.

Al parecer no encontró Alzedo la respuesta pública que esperaba, partiendo un par de meses más tarde de vuelta a Santiago. A partir de 1830 se desempeña acá con éxito creciente en los colegios que habían sido creados para la formación del nuevo estudiantado aristocrático republicano, además de su labor como músico

⁸ Incluimos en este proyecto una transcripción de *La Chicha* copiado de Schott Sohnes Mainz 19351 bajo el título que se especifica "Canzoneta peruana".

⁹ *El Mercurio Peruano*, 26 de Febrero de 1826, citado por RAYGADA, *Historia crítica*, II, p. 40.

de banda. En 1832 es además profesor de música y canto llano en los conventos franciscano, dominicano y agustino. En su didáctica musical cabe subrayar la utilización y difusión que hizo en nuestro medio de la *Cartilla Música* de J. O. De la Cadena, músico trujillano, también mulato, quien la había publicado en Lima en 1763.¹⁰

La capilla de música catedralicia, sin embargo, aún constituía el espacio e institución más prestigiosa del oficio musical santiaguino. Alzedo ingresa a ella como cantante en la voz de bajo en 1835. Por esa época debe haber sido importante su relación con su amigo y discípulo José Zapiola, a juzgar por el testimonio de este último quien recuerda que ese año escribió a instancias de Alzedo su *Réquiem* para la muerte de Diego Portales. En su oficio como músico de la capilla catedralicia le correspondió suplir interinamente el cargo de Maestro de Capilla, tal como sucedió en 1840 cuando la pasión por el teatro de ópera del titular Henry Lanza produjo el descuido de sus tareas musicales en la catedral.

Seguramente Alzedo anhelaba tal cargo, pero las posibilidades de lograrlo seguramente fueron estimadas aún lejanas por el músico puesto que en 1841 intenta por segunda vez reinstalarse en su Lima natal. Este intento es interesante por cuanto sus compañeros de viaje fueron José Zapiola y doña Juana Rojas Cea, con quien contraerá matrimonio cerca de quince años más tarde. ¿Quién era esta mujer y porqué le acompañaba ya entonces? Es otra cuestión que algún día su biografía deberá aclarar.¹¹

Resulta revelador conocer cuales eran los pensamientos y sentimientos que Alzedo ponía en juego en este proyecto de reinstalarse en Lima y que expresaba en el consiguiente aviso público:¹²

Respetable público: con el mayor placer me hago el honor de anunciar mi regreso al pueblo de mi nacimiento. Doce años de separación habrían sido

¹⁰ Esto sugiere que a pesar que Alzedo eludió referirse públicamente a su ancestro racial negro, íntimamente valoraba y probablemente se enorgullecía de los aportes de sus pares y hermanos de sangre. La *Cartilla música* de 1763 así como el *Diálogo cathe-músico* de 1772 ha sido editado por Juan Carlos Estenssoro en Lima, 2001. La publicación, que contó con el apoyo del Museo de Arte de Lima y el Instituto Francés de Estudios Andinos, incluye además el escrito *La máquina de moler caña* de 1765 y un estudio introductorio del editor.

¹¹ La oscuridad y silencio en que se ha mantenido la figura de la acompañante y luego esposa de Alzedo es especialmente crítico en fuentes peruanas en donde se ha leído su apellido manuscrito Zea por Ica; en la obra dramática de Abelardo M. Gamarra [El Tunante], *El Himno Nacional. A la memoria del benemérito José Bernardo Alzedo (A propósito) en cinco cuadros y en verso* (Centenario del Perú 28 de Julio de 1921, Lima 1921) se la figura como Juanita Rojas, ahijada de sus padres y moradora del mismo hogar que Alzedo; aunque la obra presume de que el argumento “salvo alguna licencia poética, es en el fondo rigurosamente histórico”, en ella aparece el propio San Martín visitando la casa de sus padres para pedir la mano de Juanita para José Bernardo ya que por ser casi parientes se les impedía la relación. En el certificado de defunción de Alzedo en 1878, se señala que era viudo de una tal “Carmen N”. ¿Serán todas ellas la misma persona?

¹² *El Mercurio Peruano*, 9 de marzo de 1841.

suficientes á borrarne de vuestra memoria, y hacerme trepidar en mi vuelta á no haber dejado en el pais tantos motivos de acuerdo... No se diga que un estado de abyección ó indignancia me ha hecho trasladar, buscando donde asilar mi necesidad; pues es constante que la capital de Chile mi patria adoptiva, á quien siempre recordaré con agrado retribuyéndole un infinito de gratitudes, preciando mis conocimientos, me abrió un campo franco al despliegue de mis cortos talentos. Allí, correspondiendo a la satisfacción con que se me destinaba, enseñé con suceso, el canto llano en casas particulares, y en colegios de señoras: principalmente en el que pudo titularse normal: tanto por el buen régimen del establecimiento y sus rapidos adelantos, como por la circunspección, amabilidad y distinguidos talentos que ornaban á su directora Madama Versin, cuya memoria se hace dolorosa por su temprano fallecimiento.

Quisiera omitir el significar mi dedicación en las bandas militares, porque no se interprete que incurro en la debilidad de hacer yo mismo mi apología; pero no hablando á cuatro mil leguas de distancia, sino dentro de un pueblo donde no faltan personas clásicas de aquel lugar, y de este, que pueden testificar que, obsecuente á la multitud que gratuitamente me favorecía distinguiendo mis rasgos, trabajé un sin número de piezas de todo jenero que traigo conmigo, y forman el completo de una grande colección; con muchas mas, entre oberturas, armonias [sinfonías?], pasos-dobles, bales, variaciones, marchas, boleras &c. de los mejores autores de Europa. En fin, el canto llano era desconocido en aquel pais de mi adopción; y hoy las comunidades religiosas lo ejecutan con destreza; y el Dios de las alturas es alabado con sabiduría, al modo que él mismo lo ha preceptuado por boca del Salmista... Si vuestra bondad se digna ocuparme, en la calle de Plateros, frente al callejón de Petateros tienda número 222 de D. José Izquierdo, se me podrá dar aviso o cita del lugar donde debo dirigirme, seguros de que con la mayor franqueza estará á vuestras órdenes, el que precia de ser vuestro compatriota y servidor.

Varias cuestiones podemos extraer de esta comunicación. En primer lugar, evidencia su preocupación por que su ausencia pueda ser motivo de olvido por parte de sus coterráneos. Enseguida, le preocupa que pueda dar la impresión que regresa por necesidad, por lo que se apresura a dejar en claro que en Chile había tenido la oportunidad de desarrollarse a cabalidad, cuestión por la que se manifiesta agradecido de tal patria adoptiva. Luego da cuenta de la labor docente musical que en Santiago había desarrollado, aunque nos parece exagerada su afirmación de que antes de su labor no era conocido el canto llano en el país y que gracias a su labor, esta práctica ahora estaba vigente. Tal auto ponderación contrasta con la humildad que declara para rehusar referirse a sus logros en la música militar en Santiago, cuestión que deja al testimonio de los chilenos residentes en Lima por esa época que conocieron su actuación en ese ámbito. Al enumerar los géneros musicales que declara traer nos informa sobre los tipos de repertorio en boga en la sociedad de la época, en sus diferentes espacios de sociabilidad: el teatro, el salón y la celebración cívica militar republicana. Finalmente vemos que declara nuevamente como punto de contacto para requerir sus servicios el barrio de plateros y petateros, asociado al nombre de un tal José Izquierdo.¹³ Pero nuevamente Alzedo debe haberse

¹³ La calle Plateros de San Agustín, corresponde a la primera cuadra del Jirón Ica; la de Plateros de San Pedro a la primera cuadra del Jirón Ucayali; el callejón de Petateros corresponde al

sentido defraudado de la respuesta de la sociedad limeña, puesto que tan sólo dos meses más tarde de este año de 1841 regresa una vez más a Santiago.

A su retorno a Chile alcanzará los logros más preciados en su profesión y la mejor figuración social que su oficio le pudo brindar en nuestro medio. Conocemos una carta suya en la que manifiesta su preocupación por la formación musical en el Seminario Clerical y el carácter netamente religioso que debiera tener a su juicio la música catedralicia, cuya estética desviada hacia el gusto teatral criticaba.¹⁴ Si esa figuración en el principal medio impreso católico de la época fue producto de una estrategia para lograr el favor de la jerarquía eclesiástica, esta resultó exitosa pues con sus juicios llamó la atención del reciente electo Arzobispo Rafael Valentín Valdivieso, quien, como veremos más adelante, por ese tiempo intentaba solucionar los problemas constantes tanto con los maestros como con los músicos, cantores e instrumentistas catedralicios.

Así fue que en 1846 el obispo le nombra Maestro de Capilla interino en el entendido de que podía esperar de él que “el repertorio musical volviera a sus cauces puramente religiosos, sin intromisión de melodías operáticas”.¹⁵ No sólo se abocó a este fin sino que en los años siguientes se empeñó eficientemente en mejorar todos los aspectos de la capilla musical catedralicia lo que no sólo le valió entonces el reconocimiento de la jerarquía y del cabildo eclesiástico, sino que la evaluación póstuma de sus logros de la musicología del siglo veinte, que la ha definido como la del más alto nivel no sólo de su historia sino que de la realidad de las catedrales hispanoamericanas de la época.¹⁶

Aún así la idea del obispo Valdivieso era reemplazar a los músicos de la orquesta por un órgano, y Alzedo se vio implicado en tal proyecto. Cuando en 1849 un nuevo instrumento fue instalado, le correspondió a él escucharlo y evaluarlo, cuestión en la que le acompañó Zapiola. El reemplazo definitivo de la orquesta por el órgano, sin embargo, no se llevó a cabo en el período en que Alzedo estuvo al frente de la música catedralicia, arreglándoselas de una u otra manera para proveerla convenientemente del contingente que el cabildo una y otra vez le solicitaba disminuir.

Junto a su labor como Maestro de Capilla y profesor en el Seminario Conciliar de Santiago, Alzedo también tuvo una importante figuración en círculos sociales e intelectuales codeándose con lo más granado de sus exponentes. Una

posterior Pasaje Olaya. Cfr. Juan Bromley *Las viejas calles de Lima*, Lima, Municipalidad Metropolitana de Lima, Gerencia de Educación, Cultura y Deportes, Edilibros, 2005. Versión digital de esta obra en el sitio http://www.munlima.gob.pe/biblioteca/biblioteca_municipal_archivo_historico/biblioteca_municipal_virtual/biblioteca_virtual/Descarga/LAS%20VIEJAS%20CALLES%20DE%20LIMA.pdf

¹⁴ Publicada por la *Revista Católica* el 22 de agosto de 1846, pp. 423-24.

¹⁵ Samuel CLARO V., “Música catedralicia...”p. 18.

¹⁶ Esta apreciación, que fue enunciada primeramente por R. Stevenson y luego repetida por diversos investigadores, merece aún una comprobación analítica amplia a la que esperamos contribuir con este proyecto de edición.

de tales empresas fue la creación en 1852 del *Semanario Musical*, proyecto inédito en nuestro medio por su carácter y nivel, aunque alcanzó a estar en circulación menos de un año. En esta labor trabajó junto a Isidora Zegers, la *prima donna* del gusto musical local, el ya mencionado José Zapiola, y Francisco Oliva, quienes en el prospecto que hicieron circular previamente declaraban que “nos proponemos publicar un periódico semanal por medio del cual tendremos al corriente a nuestros subscriptores de todos los acontecimientos del arte, tanto extranjeros como del país. También daremos un lugar preponderante a la parte instructiva, trasladando los principios y consejos contenidos en los últimos y mejores métodos del caso”.¹⁷ La importancia de este semanario radica además, cuestión que no ha sido antes considerada, en que constituye la labor literaria inicial tanto de Zapiola como de Alzedo, que desembocará más tarde en sus respectivos trabajos *Recuerdos de treinta años (1810-1840)*, publicado en Santiago en 1871-1874 y *Filosofía fundamental de la música*, llevado a la imprenta en Lima en 1869. El tratado de Alzedo, según se desprende de su propio testimonio, fue redactado en Santiago durante el decenio comprendido entre 1851 a 1861.

Durante ese período, en 1857 y ya al filo de sus setenta años, contrae matrimonio con Juana Rojas Cea, aquella dama chilena con que se había relacionado desde hacía un par de décadas y que le había acompañado, como hemos mencionado, en su anterior viaje a Lima.¹⁸ Poco tiempo después en 1863, se produce el tercer y definitivo regreso a su patria, cuando finalmente el gobierno peruano le ofrece un regreso en condiciones que Alzedo consideró honorables y justas. Para ello no dudó en solicitar una licencia de su cargo catedralicio por algunos meses para cerciorarse de la firmeza de tal oferta y para no sufrir una nueva decepción. Y cuando esa convicción estuvo asentada renuncia a su cargo en carta dirigida desde Lima al obispo Valdivieso, a fines de 1864.

Aunque el proyecto del conservatorio peruano al que se le invitó encabezar no se materializó en vida del músico, los honores, cargos y consideraciones de que fue objeto le permitieron materializar por su parte dos proyectos que, probablemente, tenía madurado desde bastante tiempo antes. Uno de ellos fue

¹⁷ Ramón BRICEÑO, *Estadística Bibliográfica*, Santiago, 1862. El autor reseña los 16 números de cuatro páginas del *Semanario*, precisando que era redactado principalmente por Alzedo, quien trataba la parte doctrinal y J. Zapiola sobre la política, sin mencionar a Zegers ni Oliva. Citado por Eugenio PEREIRA SALAS en su prólogo a la edición de *Recuerdos de treinta años* de J. ZAPIOLA (8ª edición, Zig-Zag, 1945, p. 30).

¹⁸ Denise SARGENT, *Aporte*, pp. 25-26, señala “En razón de haber profesado Alzedo el año 1807 en la Orden de Predicadores, para llevar a cabo la ceremonia fue necesario que éste solicitara su secularización. Esta no fue difícil de obtener, pues en dos capítulos generales de dicha orden estaba prohibido dar profesión aún de hermano converso a los mulatos, imponiéndose pena de nulidad a su infracción. Como de acuerdo a la partida de bautismo de Alzedo, éste era hijo de madre mulata libre y padre desconocido, el 27 de febrero de 1857 el Arzobispo Rafael Valentín Valdivieso declaró nula la profesión que el músico había hecho en el Convento grande de Predicadores en virtud de un Breve Pontificio despachado por penitenciaría el 28 de noviembre de 1855”.

recuperar y restaurar en la memoria de su pueblo y del gobierno el texto y la música del himno nacional, cuestión con lo que contó con la colaboración técnica del músico italiano Pedro Rebagliati, quien le elaboró una introducción que originalmente no tenía, lo armonizó, lo orquestó y lo publicó en 1869. Otro, fue la publicación con aportes del estado peruano de su mencionada obra *Filosofía elemental de la música* en cuya portada estampó con un orgullo que podemos fácilmente imaginar, su condición de “Autor del himno nacional del Perú, miembro de la Sociedad Fundadores de la Independencia, ex Maestro de Capilla de la arquidiócesis de Santiago de Chile, Presidente Vitalicio Honorario de la Sociedad Filarmónica de Lima y Director General de las Bandas de Música del Ejército.”

Reconocido en su patria, participa en los últimos años de su vida en diversas actividades musicales, sociales y patrióticas que su edad le permiten, falleciendo el 28 de diciembre de 1879 a la edad de 90 años. Su anotación de defunción señala que al día siguiente se exequió su cadáver con cruz alta, al tiempo que se precisa que no dejó hijos ni testamento y que para esa fecha era viudo.¹⁹

Una consideración postrera de su vida puede hacer resaltar su permanente tránsito entre situaciones opuestas: nacido de mulata, encuentra su espacio entre criollos; reconocida la presencia de su madre, la de su padre brilla por su ausencia; de cuna humilde y casi anónima, vive sus últimos días acomodado y reconocido; formado en la Colonia, su talento se despliega en la República; nacido en Lima pasa la mitad de su vida en Santiago; habiendo hechos votos religiosos termina por abrazar la vida secular; habiendo utilizado el manual del mulato De la Cadena, termina difundiendo el pensamiento musical ilustrado europeo; formado artísticamente en el conservadurismo eclesial, difundió finalmente la estética liberal.

El resumen de su vida puede ser caracterizado considerando la figura de Alzedo en su sucesiva condición de hijo de mulata libre y padre desconocido, estudiante en el convento agustino, luego novicio y profeso como hermano terciario en el de los dominicos, músico patriótico, músico de capilla, artista e intelectual, y finalmente prohombre republicano. ¿Fue necesario para ello renunciar a su condición racial? o, finalmente, ¿la adopción de conocimientos, roles y estéticas europeas terminaron por blanquearlo a los ojos de sus contemporáneos a pesar de sí mismo? Cómo sea, queda la duda si la biografía de Coronel Zegarra le fue impuesta a Alzedo, o si éste utilizó la ingenuidad o benevolencia de su biógrafo para lograrlo.²⁰

¹⁹ AAL, Defunciones Sagrario 1877-1886, tomo 20 f. 193.

²⁰ El proceso de blanqueamiento de Alzedo se observa también a nivel iconográfico aunque con posterioridad a su deceso. A partir de dos retratos originales del músico pardo, distintas instituciones peruanas (religiosas y gubernamentales) han elaborado posteriormente sendas imágenes en que el personaje cambia sus facciones hasta difuminar completamente su ancestro afroamericano.

2. El *Miserere mei Deus* y el *Trisagio Solemne a la Santísima Trinidad*: introducción y apreciación histórica.

La fiesta de Semana Santa de 1847 sería uno de los momentos centrales en la carrera profesional de José Bernardo Alzedo, y él debe haberlo presentido. Como todos los años, el prelado, los fieles del obispado más próximos a la capital y buena parte de la prensa santiaguina se aglomerarían en la Catedral Metropolitana para apreciar el momento cúlmine del año religioso y del espectáculo litúrgico que, de alguna manera, era la Capilla Musical del principal templo de Chile. Aunque hace más de diez años que participaba de estas fiestas, como cantante, era la primera vez que lo hacía en cargo de Maestro de Capilla. El 25 de noviembre del año anterior había recibido el Chantre, Casimiro Alvano, la carta de puño y letra del arzobispo Monseñor Rafael Valentín Valdivieso, que lo decretaba en ese puesto. Su sueldo sería de 600 pesos anuales, y tendría a su cargo también la enseñanza de los seises para el coro. Era una evidente mejora con respecto a su sueldo anterior, pero la cosa no era tan simple. Su título de Maestro de Capilla sólo funcionaría de forma interina hasta que se concretara la compra de un gran órgano que, finalmente, eliminara del todo a la orquesta de la Catedral, sus músicos y sus problemas.²¹

La capilla de la Catedral sufría evidentes problemas, visibles y audibles. El Chantre envía a fines de diciembre de aquel año un informe al Deán con “el estado actual de la Capilla en su instrumental y voz”. El profesor de canto era un tal Fuenzalida, más bien “un principiante”, al que se suma algunas malas voces entre los seises. El instrumental le parece bien, faltando solo las trompas que ya había reclamado “el maestro Alzedo”. Quizás la única crítica sería al primer violín, señor Víctor Guzmán.²² En otra carta al Deán, Alzedo profundizará sobre el tema, señalando que el violinista cometió “un escandaloso desacato”: en fecha importante cercana a Navidad, partió junto al anterior Maestro de Capilla, Enrique Lanza, a Copiapó, para las funciones del Teatro. Alzedo tiene sus dudas con respecto a si se trataría de un “desacato” de Guzmán o más bien “una vengativa” de Lanza. Obviamente, la perduración de los problemas en la orquesta solo podía fomentar la compra de un órgano y la expulsión de toda la capilla.²³

Eran estos problemas los que habían generado en Valdivieso la idea de comprar un órgano capaz de reemplazar a la orquesta. Poco antes de asumir Alzedo, el 23 de octubre de 1846, ya había señalado oralmente frente al Cabildo su intención de “comprar un magnífico órgano para la Iglesia, suprimiendo la

²¹ Catedral de Santiago de Chile (en adelante solo Catedral), Correspondencia vol. 5, F°86; 25/11/1846.

²² Catedral, Correspondencia vol. 5, F°93; 22/12/1846.

²³ Catedral, Correspondencia vol. 5, F°107; 22/02/1847.

mayor parte de los músicos y cantores de la capilla".²⁴ Era solo la expresión básica de una idea mucho más completa:

La experiencia ha acreditado lo difícil que es conservar una orquesta mediocre en la Santa Iglesia Metropolitana; pues a pesar de que en ella se emplea una no pequeña suma los sueldos por si son incapaces de prestar el aliciente bastante para que hayan buenos artistas y cumplido servicio. Las ideas que nos ha suministrado el Venerable Deán y Cabildo, y noticias profesionales que hemos adquirido del señor Chantre nos han determinado a procurar la compra en Europa de un magnifico órgano capaz de reemplazar con ventajas a la orquesta, y proporcionar una música mas análoga al objeto a quien se consagra.²⁵

Por tanto, Alzedo asume en una posición de conflicto profundamente personal: el cargo le es dado en espera de un suceso, la llegada del órgano, que pareciera no ser compatible con sus propios gustos y expectativas. Como señala en su *Filosofía de la Música*, "se repite porfiadamente" que "la orquesta es exótica en el templo". Cuando, no así, "desde los primeros crepúsculos de su nacimiento, fue formada con absoluta y exclusiva dedicación al Templo", ya en épocas de David y Salomón.²⁶ Y, con el correr de los años, hará saber al señor Arzobispo esta opinión de muchas maneras. La orquesta, para Alzedo es "el imán que ha atraído la religiosa concurrencia, que de Valparaíso y otros pueblos cercanos" vienen para Semana Santa, período en que la Capilla de música trabaja "más que en dos meses de asistencias ordinarias".²⁷

Rápidamente, en esos meses que le depara la vida entre su nombramiento y la primera Semana Santa que dirigirá, Alzedo entiende que el único camino posible es mostrar su talento con obras que hagan brillar a la orquesta, el coro y su propia visión de la música sacra. Aunque es sólo una hipótesis, la calidad de su *Miserere* parece ser la muestra clara de que tales ideas no estaban muy lejos de las intenciones del nuevo Maestro de Capilla. Sin embargo, y antes de entrar en esta obra, Alzedo se preocupa de algunos detalles prácticos. Tras la partida intempestiva de Víctor Guzmán, y el inesperado viaje del segundo violín y también Guzmán, Francisco, se ve obligado a reestructurar la orquesta. Su amigo clarinetista, José Zapiola, asume como *concertino*, junto a Mariano Escalante, Roque Guardado y José María Portillo en violines. Los clarinetes son ahora de Mariano Santander y Juan Manuel Prado, con Eustaquio Guzmán en el chelo y Manuel Tobal y Rafael Lagunas como contrabajistas. Los vientos serían contratados afuera, al igual que algunos cantantes y se propone una reestructuración también de los seises. Aparte de mandar a hacer sonatas homogéneas para la totalidad de los niños, decide descartar a dos de ellos: Rosauero Loyola, cuya "deforme estatura está en disonancia con el aspecto de un niño" y Baltazar León, por su "bronca y destemplada voz".²⁸ En enero ya había

²⁴ Catedral, Acuerdos del Cabildo vol. 6, F°138; 23/10/1846.

²⁵ Catedral, Correspondencia vol. 4, F°80; 09/10/1846.

²⁶ Alzedo, *Filosofía*, p. 52.

²⁷ Catedral, Correspondencia vol. 6, F°49; 12/03/1850.

²⁸ Catedral, Correspondencia vol. 5, F°109; 08/03/1847 Al final de la carta está firmada la

escrito al Deán que “los niños del coro nada saben de nada” y que mientras uno “carece tanto de oído cuanto abunda de pereza” otro además “de su grande inercia tiene poca y mala voz y no sabe escribir”.²⁹

La semana antes de las festividades escribe nuevamente al Cabildo, señalando que necesitan algunas voces más de la ópera (un tenor y un bajo) y dos violines “para dar más energía a la orquesta” y trompas, y una corneta a pistones. Además, aclara que para las pasiones la orquesta con el coro se instalarían en el presbiterio, y en el resto de las funciones en el coro alto, vestidos todos los músicos de negro y traje de “Gran Parada”. Pero la revelación más importante de ese 25 de marzo es que, pese a llevar sólo algunos meses trabajando, ya terminó de componer “dos versos para el Miserere, que son los últimos de este Salmo; y tres para la Pasión del Viernes Santo”. Las composiciones, promete, estarán completamente terminadas el año siguiente.³⁰ Probablemente sea este el Miserere que más tarde Zapiola consideraría “la mejor obra” de su amigo, en un artículo de *El Mercurio* de Valparaíso, y que, también probablemente, sea la obra a la que nos referiremos en este escrito.³¹

El *Miserere*, de José Bernardo Alzedo y catalogado con el número 335 en el inventario realizado por Samuel Claro, es una de las obras sobrevivientes en la Catedral de Santiago más reconocida por sus propios contemporáneos. Ha llamado la atención a más de un autor de nuestro tiempo, siendo transcrito en parte tanto por Denise Sargent para su tesis de licenciatura, como por Guillermo Marchant en sus estudios sobre el archivo de la catedral, quedando ambas transcripciones en la Universidad de Chile. Fue compuesto en once partes, para solistas, coro y orquesta. La portada original está escrita de la siguiente manera:

Salmo. Miserere Mei Deus a 4 Voces y Ripienos, con acompañamiento de dos violines, viola, dos clarinetes, flauta, corneta-pistón, dos trompas, dos fagotes, trombón, redoblante, tan-tan, violonchelo y bajo, por JB Alzedo. Mtro. de Capilla de esta Santa Iglesia Metropolitana de Chile y Profesor de Canto-llano del Seminario Conciliar. Año de 1848.

El año corresponde, sin duda, a la anunciada finalización de la obra para Semana Santa de 1848. Utilizando a algunos seises como copistas, el nueve de septiembre de ese año ya había agregado al archivo de la Catedral 36 nuevas piezas, entre ellas un “Salmo Miserere”.³² No se aclara si todas son obras suyas,

aprobación.

²⁹ Catedral, Correspondencia vol. 5, F°105; 28/01/1847.

³⁰ Catedral, Correspondencia vol. 4, F°94; 25/03/1847.

³¹ “El público de ésta capital lo oye siempre como una gran novedad y que a juicio de personas competentes contiene cinco o seis versos que ningún gran maestro desdeñaría de contar como suyos”, *El Mercurio*, 04/01/1864 citado por E. PEREIRA SALAS, *Bio-bibliografía musical de Chile desde los orígenes a 1886*, Santiago, 1978, p. 21.

³² Catedral, Correspondencia vol. 5, F°142; 09/09/1848.

pero podríamos asegurar, viendo la fecha en la portada, que en este caso se trata del mismo *Miserere* anunciado un año antes. Respecto a la instrumentación tal configuración será un poco la “planta” sobre la que Alzedo realizará, con ligeras variaciones, la gran mayoría de sus obras. La única diferencia con su planta “ideal” (descrita al señor Arzobispo en 1850) son los dos fagotes.³³ Lo más característico, tímbricamente, es la constante ausencia de timbales y, particularmente, oboes. Se puede pensar que estos instrumentos no eran fáciles de conseguir hacia mediados del siglo XIX en Chile, aunque puede existir más de alguna otra razón. Una de ellas podría ser la cercanía del autor con las bandas militares, cercanía que se mantiene durante toda su vida profesional, a excepción –pareciera- de aquellos momentos en que fue Maestro de Capilla de la Catedral de Santiago. Sin duda, para los músicos que estrenaron el *Miserere*, el trabajo debió ser arduo. Alzedo prefería ensayar con detalle las obras que se iban a tocar, aunque en palabras de Valdivieso sea “frívola la razón que alega el Maestro de Capilla” para justificar el gasto de tales ensayos, pues “siendo la música la misma que siempre se ha tocado si son también los músicos los mismos, para qué tendrán que ensayarlas”.³⁴ Aunque este comentario fue realizado para Semana Santa de 1850, nos plantea otra posible razón para la entusiasta actividad creadora de Alzedo durante sus primeros años como Maestro de Capilla.

El *Miserere mei Deus* de Alzedo no logrará demostrar a los altos funcionarios de la Iglesia que una orquesta era fundamental para la planta de trabajadores de la Catedral, pero sin duda incidió en que la orquesta siguiera participando en las actividades más solemnes. Además, logrará consolidar la confianza en un estilo musical más moderno, republicano y progresista que las composiciones de maestros de capilla anteriores, sin sacrificar, a cambio, el decoro y buen estilo esperado para las más importantes funciones de música religiosa en Chile. A partir de esta experiencia, Alzedo realizará una serie de otras obras, tanto para órgano y voces, como para orquesta completa, que aumentarán el total de composiciones para la Capilla. Sin embargo, una obra parece demostrar que el trabajo de Alzedo no se limitó simplemente a las labores en la Catedral de Santiago: el *Trisagio Solemne a la Santísima Trinidad*, que se haya en copia manuscrita –en idéntica caligrafía a la partitura de orquesta del *Miserere*- en el Archivo Musical de la Recoleta Domínica.³⁵ Una relación entre la capilla musical de la Catedral y otras instituciones religiosas en Santiago de Chile durante el siglo XIX ha sido planteada con fuerza por Alejandro Vera, sin embargo, nada es concluyente para afirmar que el *Trisagio* fuera compuesto originalmente para la Capilla de la Catedral. Tampoco incluye la portada una fecha para datar el trabajo y no tenemos conocimiento de un cargo fijo por parte de Alzedo en la

³³ Catedral, Correspondencia vol. 6, F°49; 12/03/1850.

³⁴ Catedral, Correspondencia vol. 6, F°48; 13/03/1850.

³⁵ Un primer catálogo inédito de este corpus elaboró Víctor RONDÓN en 1998 en el que se encuentran al menos cuatro obras de Alzedo. Véase también del mismo autor “Música y cotidianidad en el Convento de la Recoleta Dominica de Santiago de Chile en la primera mitad del siglo 19”, *Revista Musical Chilena*, Santiago, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 192, pp. 47 - 74.

Recoleta, aunque si de su presencia. Dos teorías aparecen como las más plausibles: que Alzedo compusiese la obra por encargo para alguna ceremonia en aquel templo, utilizando músicos contratados especialmente –quizás algunos o todos de la Catedral-; o que fuera compuesta para la Capilla de Música de la Catedral en un primer lugar y luego la partitura haya terminado por razones diversas en el archivo de la Recoleta Dominica.

En un inventario de la Catedral fechado en 1895, sólo se menciona un Trisagio a Tres voces de Alzedo. Este trisagio podría ser el que también se encuentra en la Recoleta, a 3 voces masculinas y órgano en Do mayor. En Lima, según Raygada (1954, II:63) existiría también un Trisagio, a cuatro y ocho voces con orquesta, que concuerda con el también encontrado en la Recoleta. Se debe recordar, sin embargo, que en la segunda mitad del siglo XIX, ya durante la dirección de la Capilla por Alzedo, el Gran Órgano comenzó a reemplazar a la orquesta, utilizándose ésta sólo para grandes ceremonias. Quizás al no encontrar el Trisagio Solemne un lugar en la Semana Santa, Fiestas Patrias o Navidad, fuera utilizado en otro recinto religioso que aún solicitara la orquesta. Pero esto no explicaría el porqué también el Trisagio con voces masculinas y órgano fuera trasladado a la Recoleta. En la presentación de Zegarra a la *Filosofía Elemental de la Música* de Alzedo, donde se menciona en primer lugar su “magnífico *Miserere*” las pasiones y misas, la última obra en ser destacada, sin mayor comentario, es un *Trisagio*.

Sin embargo, lo que nos importa aquí es principalmente la relación musical entre ambas obras. Las similitudes, en estilo, influencias y orquestación, son evidentes, incluso para el oyente. Rossini y Mozart se pasean, como el espíritu sobre las aguas, en la mayoría de las páginas de ambas obras. Rossini es una influencia que ya hemos mencionado anteriormente, y que el mismo Alzedo reconoce al nombrarlo “héroe de nuestro tiempo”.³⁶ Es perfectamente reconocible el famoso giro “figaro” ante de la última barra de repetición del “tempo primo” del primer movimiento del *Miserere*, antes del “Santo”. También en muchas melodías, como el solo de trompeta en el aria de soprano del *Miserere*. La sección del *Trisagio* que comienza en el compás 60 tiene una clara influencia de Rossini y, más aún, una similitud palpable con la segunda sección del octavo movimiento del *Miserere*. Mozart, curiosamente, parece en el *Miserere* una influencia más directa que Rossini durante una primera impresión auditiva, al menos en los coros. Es posible que Rossini, y la ópera italiana, fueran para Alzedo más cercanos al momento de escribir arias que coros, y esto parece corroborarse en el estilo tanto del *Miserere* como del *Trisagio*. La influencia de Mozart es muy clara, también, en la melodía con que comienza la novena parte del *Miserere*, y buena parte de la armonía de este movimiento no deja de recordar al *Lacrymosa* del *Réquiem* del compositor austríaco. El estilo clásico también se encuentra en el segundo movimiento de esta obra –antes de la entrada del clarinete- y, claramente, en la obertura del *Trisagio*, por ejemplo en la cadencia que comienza en el compás 19 y concluye con la entrada del coro

³⁶ Alzedo, *Filosofía*, p. 52.

en la tónica.

Algunos gestos, sin embargo, parecen ser del propio Alzedo, como las conclusiones “abiertas” en la dominante con escalas descendentes cromáticas que abundan tanto en el *Trisagio* como en el *Miserere*. También la entrada del primer coro junto con el cierre de la cadencia de orquesta en ambas obras es un gesto dramático de aquellos que, claramente, buscan despertar una impresión en el oyente. La veta dramática de Alzedo puede encontrarse en varios momentos de la partitura y, por nombrar sólo dos, las energéticas respuestas al estilo “villancico” del coro de hombres a la soprano en el “A ti Dios Padre Celestial” del *Trisagio* y el aria de bajo “Liberame” del *Miserere*. La armonía cumple un rol dramático también, por ejemplo, en el tercer movimiento del *Miserere*. Aunque la cercanía estilística de ambas obras permite pensar en un estilo de Alzedo, es difícil expresarlo en palabras más allá de un encuentro con las influencias que presenta su obra, musical y literaria –en el caso puntual de la *Filosofía*-. Sin embargo, en sus gestos es audible un compositor en una búsqueda clara de un estilo personal.

Un detalle característico de ambas obras en su notación orquestal, es que las cuerdas se encuentran escritas en la parte superior de la partitura, seguidas del resto de los vientos, percusión y coro, y luego el “bajo”, como si de un bajo continuo se tratase. En el *Miserere* este bajo hace una distinción, en algunos lugares, entre chelos y contrabajos, pero no hemos encontrado una partichela de “bajo continuo” que indicara el uso de un órgano pequeño o clavecín junto a la orquesta. Una posibilidad para este gesto de notación “barroca” de la partitura de orquesta, es que Alzedo haya decidido no cambiar su estilo de escritura, adquirido tempranamente en Lima. Otra posibilidad es que las partituras de ópera que le eran más conocidas, vinieran a Chile sólo en forma de partichelas y reducción, y no partitura completa, o así fuera mucho más tarde, quizás después de la composición de estas obras. La influencia de la ópera es clara y definida en ambas composiciones, en particular en la forma de orquestación con trompeta, cornos y profuso uso del clarinete a dos partes en líneas melódicas. Pero también es notoria la influencia militar en el uso de la caja en el *Miserere* y del flautín en el *Trisagio*. El que en ambas obras haya solos de clarinete puede guardar relación con la estima de Alzedo por su amigo José Zapiola, reconocido solista y virtuoso en clarinete, miembro de la Capilla de la Catedral por esos años. La diferencia principal en el orgánico de ambas obras radica en que el *Miserere* utiliza como parte de la orquestación dos fagotes, caja y bombo –llamados redoblante y tamtam-; y el *Trisagio* un flautín –probablemente militar– que intercambia con la flauta, y un par de timbales, con indicación de cambio de nota fundamental.

Tanto el *Miserere* (con texto en latín) como el *Trisagio Solemne* (con texto en español) son obras fuertemente arraigadas en la cosmovisión musical de José Bernardo Alzedo. Sus ideas, reflejadas en su *Filosofía de la Música* de 1869, apuntan a una diferencia entre dos formas de música religiosa: el Canto

Eclesiástico y la música Lírico-Sacra. Mientras el primero es el canto “constituido para solemnizar las divinas alabanzas”, la segunda denominación es mucho más amplia y difícil de englobar. De alguna manera, representa la creación nueva en sonidos contemporáneos de música para ser utilizada en el Templo. La teoría de Alzedo implica que cada composición tiene necesariamente cuatro estilos: individual, nacional, moral y contemporáneo, y estos no deben confundirse. El individual es el estilo propio de cada compositor; el nacional, el de aquellos compositores de una nación; el moral, según el destino final de la composición; y el contemporáneo, en cuanto al sonido propio de cada época.³⁷ Así por ejemplo, la *Serva Padrona* y el *Stabat Mater* de Pergolesi tienen tres estilos similares (individual, nacional y contemporáneo) pero difieren en su carácter moral: una es para el teatro, otra para la iglesia.³⁸ Allí radica el principio básico de la crítica de Alzedo a la música religiosa de su propio tiempo.

Por medio de la *Revista Católica* estas teorías se transformarán en una crítica masiva y práctica dentro de la Iglesia Chilena, con el fin de eliminar no el estilo *contemporáneo* y *nacional* italiano de los templos, sino el estilo *moral* del teatro que nada tiene que ver con la liturgia.

Hace pocas semanas que en una iglesia oímos tocar con repetición, durante toda una hora en que estuvo espuesto el Santísimo Sacramento, a músicos paganos, casi toda la ópera de Romeo y Julieta [...] Todos saben que la música de ópera forma por lo regular una armonio imitativa de la voz humana [...], de tal manera que puede ir unisona con el canto; así es que tocándose solo tal pasaje, tal aria o tal dúo, ya nos parece oír la voz de los actores, ver su figura, sus jestos y ademanes con las demas cosas que se ofrecen sobre las tablas. [...] Cualquier idea devota o piadosa se olvida con facilidad, y los oyentes se distraen a pesar suyo.³⁹

Con el tiempo, Monseñor Valdivieso irá comprendiendo la importancia de Alzedo en este proceso para distanciar Teatro e Iglesia, y le entregará un sobresueldo importante a partir de 1852, “para llevar a cabo las reformas emprendidas”.⁴⁰ La música de Alzedo es reconocida, por tanto, como una verdadera reforma en la música religiosa chilena del siglo XIX.

La riqueza conceptual en el trabajo de Alzedo radica, principalmente, en que mediante su teoría pudo unir el universo sonoro laico de su época, centrado en el teatro, con las aspiraciones propias de la música católica de su tiempo. Sin embargo, con los años las reformas a la sonoridad litúrgica irán en aumento y el corpus musical de Alzedo pasará por la drástica censura de la Iglesia Católica Chilena hacia el cambio de siglo. Tanto el *Miserere* como el *Trisagio* perdieron entonces su rumbo práctico en este mundo, para ser hoy redescubiertas más

³⁷ Alzedo, *Filosofía*, p. 38.

³⁸ Alzedo, *Filosofía*, pp. 51-52.

³⁹ *La Revista Católica*, 20/06/1846.

⁴⁰ Catedral, Correspondencia vol. 6, F°125; 03/05/1852.

allá de la música litúrgica del cono sur, como representantes de uno de los compositores más interesantes de América en el siglo XIX.