

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS



APUNTES SOBRE LA PRÁCTICA MUSICAL EN LAS CAPILLAS CATEDRALICIAS EN  
EL BARROCO ESPAÑOL. EL CASO DE LIMA. S. XVII-XVIII

TRABAJO DE INVESTIGACIÓN PARA OBTENER EL GRADO DE BACHILLER EN  
HUMANIDADES CON MENCIÓN EN HISTORIA

AUTOR

Julio Cuya Huaraca

ASESOR:

Carlos Martin Galvez Peña

Lima, marzo, 2021

## RESUMEN

Este ensayo constituye un estado de la cuestión sobre las prácticas musicales en la catedral de Lima, comparándolas con otras catedrales del mundo hispano: Madrid, Sevilla, Córdoba y el Cusco durante la época del Barroco (Siglos XVII y XVIII). Con esto se busca demostrar que las prácticas musicales en el ámbito hispano seguían las mismas tendencias en cuanto a los cambios en instrumentación, como la inclusión de instrumentos de cuerda frotada, y formas musicales, como villancicos, chanzonetas e incluso formas teatrales. Sin embargo, la reacción de las autoridades religiosas en el caso de la catedral de Lima a estos cambios se dio con un mayor control sobre la música sacra y hacia los músicos en la segunda mitad del siglo XVIII. Para explicar este fenómeno, primero se va a tratar las discusiones que se habían estado desarrollando en torno a la música por teóricos españoles. Esto con el objetivo de entender cómo es que estas discusiones afectaron lo que se entendía por música sacra en su forma, instrumentación y su función con los feligreses. Luego se va a pasar a comparar a las diferentes capillas y catedrales en sus cambios de instrumentación, repertorio y prácticas. Para esto se va a dar énfasis al papel de los músicos en la implementación de estos cambios

## ÍNDICE DE CONTENIDO

Introducción.....	4
1. Discusiones teóricas y prohibiciones.....	5
1.1. La música sacra y los teóricos de la música.....	5
1.2. Feijóo, Benedicto XIV y Barroeta.....	7
2. La práctica musical en las capillas de la Península Ibérica.....	9
2.1. La Capilla Real de Madrid.....	10
2.2. La catedral de Sevilla.....	11
2.3. Las capillas de la catedral de Córdoba.....	13
3. La catedral de Lima.....	15
3.1. La práctica musical y las prohibiciones.....	16
3.2. Comparación con la catedral del Cusco.....	20
Conclusiones.....	24
Bibliografía.....	26

## Introducción

La música religiosa cambió de manera bastante notoria durante el periodo del Barroco. Pasó de una música principalmente vocal dominada por el canto gregoriano hacia una mayor complejidad armónica y de contrapunto<sup>1</sup>. La música que se había estado desarrollando en un ambiente académico (propia de la corte), y la música que se había estado divulgando en ambientes más populares (como los del teatro) habían cambiado cómo es que se desarrolla la música religiosa en las capillas y catedrales. La música sacra fue ganando complejidad musical, nueva y mayor instrumentación, se incluyeron más formas musicales y también se buscó generar nuevas reacciones al público. El caso español no fue excepción a estos cambios. Más bien, su caso se desarrolló con sus propias características y particularidades. Se dio el desarrollo de sus propias discusiones teóricas sobre el tema, muy diferentes al resto de Europa. También prosperaron sus propias críticas y se buscó sistemas de control con respecto a estos cambios, especialmente dentro de capillas y catedrales. Por supuesto, esta complejidad responde a la gran diversidad del territorio que el imperio español controlaba. En estos territorios, destaca la catedral de Lima dentro del Virreinato del Perú. Su caso se desarrolla con sus propias dinámicas diferentes al resto de territorio de la corona. Este ensayo comparará los procesos en los cambios en la música litúrgica, en su instrumentación y formas musicales, entre las catedrales del mundo hispánico, Madrid, Sevilla, Córdoba y el Cusco, con la catedral de Lima para de esa manera demostrar que a pesar que los cambios en la práctica musical limeña no son distintos a lo que ya estaba sucediendo en otras regiones, los mecanismos de control que se intentan imponer en el virreinato son mucho más radicales en sus restricciones.

Para tal propósito, esta investigación va a seguir la siguiente estructura. Primero se van a tratar las discusiones que se habían estado desarrollando en torno a la música por teóricos españoles. Esto con el objetivo de entender cómo es que estas discusiones afectaron la forma en que se entendía la música sacra en su forma, instrumentación y su función con los feligreses en tanto al tipo de devoción religiosa que se buscaba producir en ellos. Dentro se va a incluir si es que se buscó regular estas transformaciones y bajo qué sustento. Luego vamos a mostrar un panorama general de qué es lo que estaba sucediendo dentro de las capillas, cómo cambiaron por influencia

---

<sup>1</sup> El contrapunto en el Barroco implica la complejización de las voces. Diferentes melodías pueden sonar superpuestas a otras melodías de forma que se encuentren en equilibrio, por lo que crean una gran complejidad en cómo las diferentes voces interactúan entre sí.

de la música del Barroco y cómo se puede explicar los cambios con respecto a la instrumentación, repertorio e interacción de estas con diferentes espacios musicales, como el teatro y ambientes populares. Se puede advertir, en particular, que se va a dar un papel fundamental a los músicos, ya que en su interacción con el resto de la urbe es que se da la influencia de la música de la iglesia con la música popular dentro de la capilla. Nos vamos a centrar en la Capilla Real de Madrid, la catedral de Sevilla y las capillas en la catedral de Córdoba para el caso de la península. Luego pasaremos a analizar a fondo el caso de la catedral de Lima en comparación a la catedral del Cusco.

## **1. Discusiones teóricas y prohibiciones**

Los discursos teóricos en torno a la música están relacionados a las prohibiciones e intentos de control que se intentan ejercer sobre esta. Estas servían como justificación a las reformas y explicación a los diferentes cambios que sucedían en el ámbito social y sacro. Durante el Barroco vamos a notar cómo dos diferentes conceptos de música sacra van a estar en oposición sobre la función y forma de esta. Uno de los lados se sustenta en cómo es que la experiencia musical debe de apearse más a las reglas matemáticas científicas y a una experiencia más religiosa sin sentimiento lascivos, por lo que la música no es para el puro disfrute. El otro lado más bien se apropia de la experiencia de la música sacra, dándole un mayor énfasis al placer de la escucha y re-significando lo que implica. Fue a partir de estas diferentes concepciones que se dieron críticas e incluso intentos de controlar la práctica musical en las iglesias e incluso fuera de esta. Para explicar este fenómeno, primero vamos a definir de forma más clara el concepto de música sacra, de forma que podamos ver contextualizar las críticas y prohibiciones.

### **1.1. La música sacra y los teóricos de la música**

El concepto de música religiosa no está claramente definido durante esta época. A grandes rasgos se puede referir a esta como una música a partir de la Iglesia que apunta a la devoción religiosa de los feligreses. Sin embargo, tal definición no capta ciertos aspectos de la experiencia religiosa de esta. Por ejemplo, como nos señala Bertoglio (2017: 140), si es que hablamos de solo música que viene de la Iglesia, entonces estamos excluyendo a la música de los peregrinajes, procesiones y devoción privada; también, lo que podía ser considerado como música secular puede más bien haber sido la expresión sincera de diferentes grupos sociales sobre su propia religiosidad. Entonces, lo que encontramos son dos conceptos de música sacra: por un lado el de las autoridades

religiosas más conservadoras, los cuales consideran requisitos claros para la función de esta; por otro lado vamos a encontrar expresiones más populares de música sacra, las cuales eran hasta cierta medida aceptadas por otro grupo de autoridades religiosas.

Para entender cómo es que las autoridades religiosas conceptualizan la música sacra, es necesario primero entender las partes que la componen. Lo sacro se da por una unidad el texto, la música y el rito. La búsqueda de equilibrio entre estas partes fue tomada como el ideal dentro de la época medieval. Con la entrada del modernismo, el equilibrio entre las partes fue roto. El lado estético de la música fue tomando más protagonismo por sobre las otras partes. Esta función decorativa fue especialmente popular en el Barroco, cuando la música religiosa ya no requería mantener una concentración espiritual, sino maximizar el impacto sobre los sentimientos y emociones del oyente. Esta gradual independencia de la música del rito y del texto llevó a que la música se mezclara más con otras formas musicales que no habían sido consideradas como tradicionalmente litúrgicas. Sin embargo, este cambio no puede tomarse como una secularización de la música sacra, sino que sería más correcto hablar de un nuevo entendimiento de lo sagrado en el que el énfasis se transfiere de lo divino hacia el hombre, el cual en su plegaria llega a Dios (Zosim 2019:139). Entonces, por un lado tenemos un concepto de música que busca un equilibrio de texto música y rito; por otro lado tenemos otro que le hace más énfasis al lado estético de la música.

En España se desarrollaron una serie de debates teóricos en torno a la música y su función, especialmente durante la época de la Ilustración. Esto como reacción a los diferentes cambios que se estaban dando en el ambiente musical popular y sacro. Al igual que en el resto de Europa, un punto importante de la discusión era determinar si la música era un arte o una ciencia. Lo particular del caso español es que la separación entre ambas se da en función al predominio de la práctica(artes) o la teoría(ciencia), no el contenido en sí(Jacobs 2009:52). La música es valorada por el predominio de su contenido teórico y la relación de la práctica a esta teoría. Por esto, durante el Barroco, los teóricos españoles siguieron considerando a la música como ciencia<sup>2</sup>. Al ser parte

---

<sup>2</sup> Contamos con varios ejemplos de diferentes escritos: “Tomás Vicente de Tosca se dedicó a la música en su Tratado de la música especulativa y práctica (1710) basándose en las ciencias exactas de la física y las matemáticas; y lo mismo hicieron Pablo Nassarre (1664-1730) en Fragmentos musicales (Zaragoza 1683, Madrid 1700) y Escuela música según la práctica moderna (Zaragoza 1723/24) y el jesuita Pedro de Ulloa (1663 - 1721) en su tratado Música universal o Principios universales de la música (Madrid 1717). Al igual que el resto de teóricos musicales que les precedieron, también algunos compositores españoles consideraron la música como ciencia matemática; así por ejemplo Antonio Rodríguez de Hita (1724-1787) en su obra Diapasón instructivo (Madrid 1757) o Antonio Ventura Roel del Río en su Institución armónica (1748) y en un tratado de composición en el que describe la música como una ciencia que debía

de las ciencias, lo más importante era la estructura de las piezas y la relación matemática de las notas antes que el disfrute de estas, incluso se refería a esto como el deleite racional. Un ejemplo de esto lo tenemos en el caso de Ignacio de Luzán, el cual consideraba que la música estorbaba en la ópera, ya que obstruía el deleite racional de la poesía que se presentaba en estos eventos. En el caso del virreinato peruano tenemos la reacción del padre Olavarrieta a la introducción de la ópera en Lima, en la que rechaza a esta práctica porque va en contra del arte porque se introduce música, canto y danza, los cuales son elementos accesorios que no conducen al objeto de representación (Estenssoro 1989:31). Sin embargo, durante la primera mitad del XVIII ya podemos ver posturas que intentan reivindicar el papel de la música más allá de su estructura matemática. Entre ejemplos notables de esto tenemos a Antonio Exímeno y Pujades(1729-1809), el primer teórico musical español que negaba la relación matemática musical de Pitágoras. La música ganó un espacio dentro de las bellas artes recién durante la segunda mitad del XVIII y el XIX, época en la que el Barroco ya no era predominante.

## **1.2. Feijóo, Benedicto XIV y Barroeta**

Como parte de estas discusiones tenemos a la figura de Fray Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro(1676-1764). Esta es considerada como una de las figuras más importantes de la Ilustración española. Este autor en particular es interesante por dos motivos. Por un lado, se encuentra dentro del grupo de autores que tenían el objetivo de revalorizar la música más allá de una disciplina de las ciencias y más bien ubicar a estas dentro de las bellas artes, incluso como la más elevada de las artes. Por otro lado, con respecto a la música sacra, considera más bien una visión más purista y tradicional sobre esta. Esto especialmente por el papel que le da a la música instrumental y a las formas musicales que se dan dentro de la Iglesia. El autor critica cómo es que la música de la iglesia se ha estado alejando de las formas más apropiadas para la liturgia. Denuncia cómo es que la música instrumental, del teatro y de la ópera han invadido los templos. Los instrumentos han reemplazado a las voces y las formas se han alejado del canto gregoriano, el cual es el más apropiado para el culto y ahora ha sido dejado de lado. Su postura no es del todo radical en contra de cualquier instrumentación, ya que sí acepta ciertos instrumentos: “Otros instrumentos hay respetuosos, y graves, como la Arpa, el Violón, la Espineta, sin que sea inconveniente de

---

de ser revalorizada y alejada del grupo de las artes mecánicas.”(Jacobs 2009, 52). En Perú también vamos a encontrar ciertos escritos y tratados musicales, los cuales van a ser nombrados más adelante.

alguna monta que falten Tiples en la Música instrumental. Antes con eso será más majestuosa, y sería, que es lo que en el Templo se necesita”(Feijoo 1726:S-XI). Aunque Feijoo acepta estos instrumentos con cierta flexibilidad, va a rechazar otros tajantemente, como es el caso del violín. El que este autor se encuentre entre innovación y conservadurismo ya ha sido señalada por Martín Moreno, el que argumenta que esta posición más reaccionaria es una pequeña contradicción con sus ideas (citado por Vázquez 2019:16). Posteriormente, ya a partir de los años sesenta, muestra una postura muy diferente la música italiana y sobre el disfrute de la música, ahora con una postura mucho más progresista sobre estas temáticas (Moreno 1985: 425).

Una de las consecuencias más importantes de todas estas discusiones en torno a la música fueron las bulas en el que el papa Benedicto XIV señala los límites de la música instrumental dentro de la liturgia. Esta figura es conocida por su contacto con ideas y figuras ilustradas. En el caso de la música instrumental, el papa emitió prohibiciones para su uso dentro de la liturgia. En el *Annus qui hunc*, publicado en 1749, se muestran críticas respecto al uso de los instrumentos dentro de la liturgia. Esto puede señalar que el pontífice era un lector de Feijoo, ya que cita a este personaje dentro de la bula al hacer referencia a la lista de instrumentos prohibidos (Vázquez 2019:14). El escrito está dirigido para los diferentes obispos. En este se aconseja la restitución del canto gregoriano sobre el armónico. También se señalan prohibiciones con respecto al uso de instrumentos dentro de la liturgia. Es importante señalar que no prohíbe la música instrumental o el uso de instrumentos dentro de esta, sino tan solo su abuso. En esta bula también podemos encontrar una lista de instrumentos musicales permitidos. Hay que tener en cuenta que esta lista es mucho más laxa que la presentada por Feijoo, ya que incluye un mayor número de instrumentos, incluyendo el violín, lo cual Feijoo rechaza tajantemente. Esta va a ser la única prohibición clara que intenta regular la música sacra durante la época del Barroco. La visión de una invasión de la música instrumental sobre la liturgia era una perspectiva que no solo surgió durante el siglo XVIII. Estas en realidad son muy anteriores al Barroco o la Ilustración. Las discusiones se inician en el Concilio de Trento, y continúan durante el siglo XVI y XVII. También fue un tema discutido desde el lado de los protestantes.

Dentro del caso del virreinato del Perú, la reacción de las autoridades religiosas ante la influencia del Barroco en la música sacra fue mucho más reaccionaria en comparación a lo que sucedía en la península. La figura que mejor representa las acciones concretas que se intentaron para frenar esta influencia es el obispo Pedro Barroeta y Ángel(1701-1775). La llegada del obispo



Barroeta y Ángel en 1751 se marca como una búsqueda a que la música de las Iglesias vuelva a sus valores y funciones esenciales. Ese mismo año prohíbe cualquier tipo de música instrumental, a excepción del órgano, y cualquier forma de música que no forme parte de la tradición litúrgica, como arias y minuetos de interpretación teatral. Esto bajo la justificación que estas piezas no inspiran devoción religiosa, sino pensamientos pecaminosos. Para esto propone volver al canto gregoriano, de forma que se imite la devoción como en los primeros tiempos de la Iglesia. Basa sus prohibiciones en la tradición y la autoridad del papa Benedicto XIV, citando las recomendaciones de este y lo acordado en el Concilio de Trento. Aunque el mismo papa no prohíbe del todo la música instrumental, sino tan solo el abuso de esta, Barroeta sí intenta prohibir de forma tajante y ejercer un control mucho más amplio sobre su jurisdicción, de forma que buscó no solo controlar la música de las iglesias, sino también las expresiones de música secular al considerarlas también como pecaminosas. Esta prohibición no pudo concretizarse del todo dada las limitaciones para un control efectivo de la población, por lo que durante la segunda mitad del XVIII se van a dar prohibiciones similares, reafirmando la necesidad de que la música vuelva a sus formas esenciales. Esta postura es bastante similar a las prohibiciones que se dan en el concilio de Trento, en el que se buscaba una mayor inteligibilidad de la música y mermar el uso de instrumentos musicales, por lo que estamos partiendo de una postura que busca equilibrar los tres puntos necesarios para que la música sacra cumpla su papel: quitarle el énfasis al lado estético y revalorar el rito y el texto. Por otro lado, según Estenssoro, Barroeta era un lector de Feijóo, por lo que sus prohibiciones también estarían basadas en este autor (1997).

## **2. La práctica musical en las capillas de la Península Ibérica**

La siguiente sección de esta investigación se va a centrar en los casos concretos de capillas en la península ibérica y en el virreinato del Perú. Con la comparación entre estas capillas, vamos a buscar demostrar que los fenómenos con respecto a los cambios en la música sacra son similares y paralelos a ambos lados del atlántico. Aunque sí hay ciertas particularidades de cada uno, el fenómeno general sigue la lógica del Barroco, en el que la música sacra se resignifica y se da un mayor énfasis al lado estético. De esa manera vamos a ver cómo la música instrumental va a ganar notoriedad y uso, los instrumentos van a aumentar y las formas musicales se van a acercar mucho más a formas populares propias de la música secular. Para esto también vamos a dar un especial énfasis al papel de los músicos de capilla, ya que fue en su interacción con la música secular que

se propiciaron parte de los cambios en las capillas. Primero vamos a las catedrales de la península ibérica. Esto incluye a la Capilla Real en el Alcázar de Madrid, La catedral de Sevilla y las capillas de la catedral de Córdoba. Luego, nos vamos a centrar principalmente en el caso de la catedral de Lima, ya que fue en ese espacio donde se dio un mayor énfasis a las prohibiciones de Barroeta, las cuales, como hemos visto, son mucho reaccionarias en comparación a la reacción que se dio en la península ante los cambios en la música de las iglesias. También vamos a ver cómo es que fueron recibidas estas prohibiciones en la catedral del Cusco y las particularidades de su caso. A partir de estas comparaciones vamos a notar que el caso de la catedral de Lima fue donde se intentó controlar más las expresiones musicales, a pesar que a comparación de otras capillas no presenta diferencias significativas.

## 2.1 La Capilla Real en Madrid

Para empezar abordaremos el caso de La Capilla Real en Madrid. Esta es importante por lo influyente que fue sobre otros espacios en los que se tocaba música litúrgica dentro del mundo hispánico. Como señala G.Sánchez, fue en este espacio en el que se agregaron más instrumentos musicales y donde también se desarrolló la polifonía dentro del canto desde ya mediados del siglo XVII (citado por Martínez 2018: 24). Baste como muestra, la introducción desde muy temprano, de uno de los instrumentos más asociados a la ópera y el teatro: el violín. Este instrumento comienza a ser mencionado en 1701 y dentro de los mismos documentos se relaciona este instrumento a la música moderna<sup>3</sup>.

Para mediados de siglo podemos ver una mayor centralización de cómo es que se organizan las Casas Reales y la reglamentación de la Capilla Real. Las Casas son unificadas bajo la secretaría de Estado. Dentro de este centralismo, también podemos encontrar prohibiciones a que los músicos no se ocupen de ninguna función fuera de la capilla<sup>4</sup>. La explicitación de estas instrucciones ya nos dan una pista de que los músicos pueden haber estado dedicándose a funciones fuera de su lugar, por lo que era necesario regularlos. Aunque los músicos de la Capilla Real normalmente

---

<sup>3</sup> “En dicha planta [1701] determinó S. M. hubiese en la capilla cinco violines: el primero con setecientos ducados; el segundo con seiscientos; el tercero con quinientos; el cuarto con otros quinientos. Y el quinto con cuatrocientos ducados, pero siendo este instrumento tan necesario para la música moderna, se fueron aumentando hasta once violines, que hay al presente”.(AGP. AG, leg. 1132 citado por Martínez 2018:35)

<sup>4</sup> AGP. AG, leg. 1132: “Núm. 12. Que si algún individuo de la Real Capilla de cualquier clase que sea cualquier motivo, estuviere ausente de esta real Capilla, no goce sueldo alguno.[...] Núm. 15. Se prohíbe a todos los músicos de la Real Capilla asistir a ninguna función de fuera de ella.”(citado por Martínez 2018:44)

estaban mucho mejor pagados que los músicos de otras ámbitos, había problemas para pagarles en crisis económicas, por lo que se les permitía tocar fuera del palacio, esto especialmente en la primera mitad del XVIII (Ortega 2010:36). Por otro lado, lo que encontramos en la Capilla Real es una gran tolerancia a expresiones artísticas propias de la música secular, y, a pesar del centralismo de mediados de siglo, no parece haber prohibiciones con respecto a música considerada como inapropiada dentro del culto o de espacios relacionados al rito. Por ejemplo, la ópera de corte se vuelve tremendamente popular y es altamente alentada incluso en época de crisis económica dentro de la misma capilla, y aunque no era parte del rito, sí ocupa un espacio que en principio debería ser exclusivo para este<sup>5</sup>.

## 2.2 La catedral de Sevilla

Ahora pasemos a analizar la capilla de música de la catedral de Sevilla. En esta era común el uso de la policoralidad, la cual era un aporte importante del Barroco. Existía también una “falsa” versión de la policoralidad. Esta se basaba en distribuir varios coros en la capilla, de forma que se generaba espacialidad en la forma que se recibía el sonido. Sin embargo, estos diferentes coros no cantaban diferentes voces, sino que tan solo doblaban las voces ya existentes: por eso se refería a esta como “falsa”. Esta forma fue bastante popular en Sevilla. Obras escritas para dos o tres coros eran interpretadas por tres o más coros. Durante la ceremonia, los ministriles se situaban en una tribuna superior del órgano. Esta disposición comenzó a cambiar a medida que se agregaron instrumentos a la orquesta, lo que se hizo más evidente en la segunda mitad del siglo XVIII (González 2018:82). La policoralidad no necesariamente trajo más cantores, por lo que sus espacios eran ocupados por instrumentos. Ya desde el siglo XVII podemos ver que cuando no había suficiente dinero para pagar los sueldos y se tenía que reducir el número de cantores, incluso ahí se buscaba mantener la policoralidad con el número reducido, por lo que la relación entre el número de cantores y el estilo no es necesariamente correlativa, ya que los instrumentos iban ganando más espacio a pesar que existan menos voces.

---

<sup>5</sup> “La ópera de corte, promovida desde instancias reales, se convierte en el centro de la música cortesana a la que se destinan medios sin freno. La llegada de numerosos músicos italianos, favorecidos por la segunda esposa de Felipe V, la parmesana Isabel de Farnesio, fue una constante en palacio. Estos músicos se van integrando en la servidumbre de palacio: el compositor Francisco Corselli, el cantante Farinelli, junto a los violinistas Miguel Geminiani o Jaime Facco, son algunos de los más conocidos. La actividad operística es el motor principal de los cambios producidos en la planta de la capilla en la primera mitad del siglo.”(Ortega 2010:34)

Dentro del repertorio musical sevillano podemos encontrar canto llano y canto de órgano con acompañamiento instrumental. Las composiciones se dividen en dos grupos según el tipo de interpretación: 1) “al facistol”/por el libro y 2) a papeles o partichelas. El repertorio polifónico se hacía al facistol, en el que se cantaba en el coro cara al altar. En otras ocasiones, cuando se hacía por partichelas, los coros se dividían un grupo delante de la tribuna del órgano y otro delante del facistol. En las fiestas se alternaba entre estos dos estilos según se desarrollaban los salmos. Podemos notar una mayor complejidad en las composiciones: “ En todas las composiciones de este período son frecuentes las secciones solistas de gran virtuosismo y más o menos cercanas a la técnica y estilo del *bel-canto*, que alternan con otras cantadas por coros solemnes, macizos y en acordes verticales y con pasajes de diseño contrapuntístico...”(González 2018: 88-89). El *bel-canto* normalmente se relaciona a técnicas propias de la ópera, por lo que también podemos ver cierta influencia acá de la música profana. La presencia del solista se había estado formando desde mediados del siglo XVII. Entre los géneros en que más se expresaba el virtuosismo del cantante es la Semana Santa (idem:93). La tendencia es clara, se están alejando de la solemnidad propia de los cantos litúrgicos, de manera que la influencia tiene un propósito de buscar más goce en el oyente, el lado estético.

Ya desde finales del siglo XVI se habían estado integrando instrumentos musicales, como las chirimías, sacabuches, flautas y cornetas. Muchas veces para suplir la falta de cantores a medida que se iban complejizando las piezas (idem:117). Como cualquier capilla importante, la de Sevilla contaba con varios órganos a través de su historia<sup>6</sup>. Desde mediados del XVII la participación de estos es más activa y enfocada en el virtuosismo, por lo que hay un mayor énfasis en el efecto estético. Estos organistas también contaban con piezas solistas, sin participación del coro. El organista era una de las figuras más importantes dentro de la capilla, por lo que vemos que su puesto obtenía tantas ganancias como el mismo maestro de capilla. El primer organista necesariamente debía ser sacerdote, pero el segundo podía ser laico. Los instrumentos de cuerda, como vimos anteriormente, están relacionados con la ópera y la música italiana. En la catedral de Sevilla. hay registros de instrumentos de cuerda desde mediados del siglo XVII, pero esto era de

---

<sup>6</sup> “La catedral de Sevilla contó con varios órganos a lo largo de cinco siglos: dos colocados sobre la sillería del coro, otro en el coro bajo, en el altar mayor, en las capillas de la Virgen de la Antigua, en la de Escalas, en la de la Virgen de los Reyes y en la iglesia del Sagrario. Existían, además, otros instrumentos de menor tamaño: órganos realejos y portátiles que incluso se tañían en algunas procesiones, y un claviórgano; en total, cinco órganos se contabilizan en 1714, que el cabildo hispalense mantenía y cuidaba con todo esmero”(González 2018:132)

forma no recurrente. La creación de puestos fijos de cuerdas como grupo no se va a dar hasta 1732. De los violines en particular, vemos su participación desde 1708 de forma regular y se establecieron como parte de la capilla en 1716 (González 2018:145-149).

Otro punto a tomar en cuenta es el de las composiciones de las que era encargado el maestro de capilla y el maestro compositor: “Durante los siglos XVI y XVII, esta obligación se reducía únicamente a los villancicos y chanzonetas; hacia finales de siglo XVII o ya en el XVIII, debía componer algunos salmos polifónicos...”(idem: 101). Acá ya podemos ver que era la misma obligación de los compositores el crear piezas que la misma iglesia ha prohibido. Esto muestra que lo acordado en el concilio de Trento ya es ampliamente ignorado. Una de las razones de que este tipo de composiciones surgieron de manera más notoria desde el siglo XVII es que el objetivo de los sacerdotes era captar más la atención del oyente. En la misma capilla se está discutiendo el desinterés que se presenta de parte del público, lo cual ya se estaba notando desde el XVII<sup>7</sup>, por lo que era necesario presentar otros géneros. Este es un patrón que también vamos a ver en otras capillas además de la sevillana.

### **2.3 Las capillas de la catedral de Córdoba**

Ahora pasemos a analizar las capillas de la catedral de Córdoba. Uno de los factores que podemos distinguir de la capilla de la catedral en particular es la relación del financiamiento de las fiestas religiosas por parte de las cofradías a partir del siglo XVII. Este proceso se ha denominado la ‘barroquización’ de las fiestas religiosas. “ La presencia de instrumentistas y cantores junto a los pasos de las imágenes titulares, entonando el *Miserere*, *Stabat Mater* y otras composiciones religiosas, se convierte en un fenómeno generalizado y se enmarca en el proceso de barroquización de la estación de penitencia durante la centuria del seiscientos”(Aranda 2018: 185). De manera paralela, la celebración de actos religiosos extraordinarios era de los más común. Los músicos van a trabajar a diferentes iglesias acompañando al obispo. Como consecuencia de esto, los músicos de la capilla se vuelven bastante populares, por lo que son cada vez más demandados por las

---

<sup>7</sup> “De hecho, el cabildo ordenó, el 26 de enero de 1601 que se escribieran, en pergamino, las obras de Cristóbal de Morales; y las misas de Victoria se suprimirán del repertorio activo de la capilla de música en el segundo cuarto del siglo XVII, a causa de la falta de interés en este tipo de repertorio. Y es que a partir del primer tercio del siglo XVII, las misas compuestas a cuatro, cinco y seis voces siguieron cantándose, pero a partir de ahora se relegaron a las fiestas de menor solemnidad (fiestas de segunda clase), incrementándose el uso de las misas policorales, junto con la participación de instrumentos, en las fiestas de primera clase y en las principales fiestas de la Virgen. Esto confirma lo que dicen los ceremoniales escritos por los maestros”(González 2018:157)

cofradías para cultos y procesiones. Esto no es refrendado por el clero, sino que incluso llegan a financiar parte de estos ritos en algunas ocasiones<sup>8</sup>. Algunos músicos de la catedral incluso firman acuerdos individuales en los que se integran a la cofradía como hermanos exentos de cuotas, pero con la obligación de prestar servicios musicales en los cultos (Aranda 2018: 204). Estas tendencias se van a mantener en el siglo XVIII. Hay que también dejar en claro que esto no significa que los músicos de las capillas contaran con total libertad para participar en cualquier fiesta que les plazca. Para participar en cualquiera de estas actividades, necesitaban un permiso explícito del maestro de capilla

Esta catedral era una de las más prestigiosas y reconocidas del mundo ibérico. Dado esto, buscaban instrumentistas y cantantes alrededor de la península, e incluso en Italia, de forma que se aseguraba la más alta calidad. Por eso vemos que también los músicos de esta localidad estaban entre los mejores pagados de todo el imperio. Vemos que ya en 1708 incorporaron a violinistas, con un gran salario, con el propósito de equilibrar la falta de voces dentro de la catedral<sup>9</sup>. La actividad musical se desarrolla a mayores escalas y complejidad en la capilla de San Agustín, su cuerpo musical aumenta y esto se puede notar por el aumento de ingresos sostenidos por la misma comunidad (Aranda 2018: 227). En las representaciones musicales, los instrumentos podían tener espacios en los que performan sin voz y otras partes en las que más bien acompañan o reemplazan a las voces. Por ejemplo, tenemos constancia de que en una de las festividades de de 1723 vemos la participación de los instrumentos y que las voces en ocasiones actuaban de una forma más parecida al teatro que a una pieza litúrgica:

“La primera lleva por título Oratorio sacro de la gloria de los santos, que se ha de cantar en la Iglesia de la Congregacion del Oratorio del Patriarca S. Felipe Neri de la Ciudad de Cordova, en el

---

<sup>8</sup> «Asimismo el señor maestrescuela representó al cabildo cómo por su devoción abía echo un manto de cañamaço para Nuestra Señora de Villaviciosa, que era el que manifestaba al cabildo, y asimismo suplicó al cabildo fuese seruido de dar lisencia a algunos capellanes y músicos para que fuesen a la casa de Nuestra Señora de Villaviciosa a solemnizar i cantar la fiesta que por su devoción le quiere acer por no auérsela echo este año la cofradía» (ACC. Actas capitulares, 5 de octubre de 1620, tomo 41, s. f. citado por Aranda 2018: 199) En las del período comprendido entre san Juan de 1637 y el mismo día de 1641 figuran las cantidades abonadas en los recibos firmados por el maestro de capilla Francisco Humanes Aldana y el cantor Pedro Sánchez del Cerro. Las de 1641 especifican asimismo los pagos hechos al sochantre de la iglesia mayor Francisco Rodríguez de Talavera y al arpista Juan de Ogaya. (idem)

<sup>9</sup> «[...] sería mui conueniente recibir y admitir a lo menos dos sujetos que fuesen inteligentes y diestros en tañer el dicho género de instrumentos, atento a estar con tan pocas voces buenas la Capilla de Música de esta santa Yglesia, y que abiendo buenos instrumentos se disimularía en gran parte la falta dicha de voces que al presente se experimenta, y tenían noticia por informe del Maestro de Capilla abía en Madrid dos sujetos mui proporcionados y diestros en tañer dichos byolines y les auía dicho sería mui posible viniesen a esta santa Yglesia si el Cabildo les diese salarios competentes» (ACC. Actas capitulares, 27 de noviembre de 1708, tomo 67, f. 69 v. citado por Aranda 2018: 209)

día del Glorioso S. Francisco de Sales, Obispo y Príncipe de Geneva, Ilustrissimo Congregante suyo, este año de 1723. El texto se compone de media docena de hojas en las que se describe el orden de la representación. Se inicia con una tocata de instrumentos, a continuación uno de los padres hace una breve plática y sigue de nuevo la música. Cinco voces –contralto, dos tiples, tenor y contrabajo- encarnan al Alma. Angeles, Gozo y Virtud. Un total de ocho hojas integran el libreto del espectáculo músico-sacro hecho en la tarde del 19 de marzo de 1723 con motivo de la festividad de la titular de la iglesia Nuestra Señora de los Dolores. La caída del hombre por el pecado y su reparación es el mensaje que se desea transmitir a los fieles. También cinco voces representan a los diferentes personajes: María Santísima (tiple), san Miguel (contralto), san Gabriel (tiple), Lucifer (tenor primero) y Hombre (tenor segundo).” (Aranda 2018:237).

Entonces, encontramos que a medida que se complejizaba y se teatralizaba la música, también aumentaban los ingresos que la comunidad aportaba hacia los intérpretes, por lo que era una motivación para estos cambios en la música sacra.

### **3. La catedral de Lima**

Ahora pasemos a las capillas de las catedrales del virreinato del Perú. En estas se van a notar ciertas tendencias que ya hemos podido notar en las capillas españolas, pero hay muchas diferencias claves que tenemos que tomar en cuenta. En el virreinato hubo un primer momento en el que la música fue usada como un medio de evangelización. Es decir, con el objetivo de convertir al indígena, se le educaba a través de la liturgia apoyada en música europea. También se incluía temáticas cristianas dentro de la música indígena. Esto porque se creía que aunque las creencias de estos eran paganas, sí se podía usar su música para integrarlos dentro del Cristianismo de la misma manera como la actual música cristiana fue anteriormente pagana. Posteriormente, con la campaña de extirpación de idolatría, se rechazan las expresiones musicales nativas. En la misma línea, dentro de la catedral de Lima se dan diferentes prohibiciones para que cualquier tipo de música secular no pueda ser tocada dentro de las capillas. La más acérrima de estas son las que se dan por el obispo Barroeta en su corto gobierno- entre 1751 y 1758. Entonces, se busca crear una barrera más grande entre música secular y litúrgica. Esta tendencia a la separación se va a notar durante toda la época colonial y no solo se va a manifestar con la música nativa, sino también con los diferentes tipos de música que se habían desarrollado en Europa. En esto se incluye las óperas, la música instrumental y la influencia italiana en las formas musicales. Otra diferencia importante que vamos a notar entre ambos territorios es la cantidad que se le puede pagar a los músicos y la calidad de estos. Mientras que era sustentable que un músico oficial de alguna capilla española pueda sustentar su costo de vida con el sueldo que recibe por sus servicios dentro de esta, esto va

a ser más bien bastante extraño para los músicos del virreinato. A partir de los ejemplos anteriores que hemos visto con las capillas de música en la península, vamos a comparar sus similitudes y diferencias. Con esto se va a buscar demostrar que a pesar de que las tendencias en la práctica musical eran las mismas, las prohibiciones en el virreinato con respecto a estas eran más estrictas.

### **3.1 La práctica musical**

Durante el siglo XVI los inicios de la música en el virreinato peruano son bastante humildes. Dada la baja cantidad de músicos, se admite que puedan participar nativos como cantores dentro del coro<sup>10</sup>. Sin embargo, es recién a principios del siglo XVII que ya podemos hablar de un cuerpo más grande y estable dentro de la catedral. Esta ya dispone de cantores titulares, unos cuantos seises, dos órganos, un bajonista, un cornetista y eventualmente un sacabuche (Sas 1971:66-67). En 1623 se agrega un bajón y en 1633 el sacabuche es reemplazado por el arpa. A partir de esto podemos ver que los instrumentos forman una parte importante y habitual dentro de la música litúrgica, lo cual es una característica del Barroco.

La práctica musical de la Iglesia influencia a la música popular, y esta a su vez influencia a la música sacra. Una de las razones de este constante intercambio recaía en el papel que tenían los músicos como punto de contacto entre ambos mundos. El caso de los músicos de la catedral de Lima también nos da claras señales de esta interacción. Por más que entre las obligaciones de estos músicos está el que solo puedan tocar sus instrumentos o cantar en ese espacio, esto rara vez se daba. Una de las explicaciones a esto es que los músicos contaban con muy bajos sueldos, por lo que necesitaban de diferentes formas de sustentar sus gastos. Como consecuencia del poco pago, tenemos el caso de una huelga de músicos en 1688. Esta se dio por un descuento considerable de su sueldo, lo cual prácticamente los dejaba en la miseria. Por otro lado, también protestan a la prohibición de que canten en alguna capilla fuera de la catedral o que busquen trabajo a pesar de estar desocupados(idem: 75). La huelga fue escuchada y se les restituyó parte de su sueldo. Como se observa, esto es muy distinto a lo que sucedía en las catedrales españolas, como por ejemplo el

---

<sup>10</sup> Tocando el tema de la participación indígena en el siglo XVI en la catedral, María Gembero (2016) estudia cómo se integró a estos como músicos a manera de evangelizarlos y cómo la consuetud de Lima permitía su participación en misas y eventos oficiales de la catedral hasta cierto punto. Entonces a partir de esto ya encontramos un antecedente de los músicos en su participación en música popular y música litúrgica ya desde el siglo XVI a partir de este trabajo. Esto complementa los trabajos de Estenssoro sobre la evangelización de los indígenas(2003), en los que se centra en cómo se pasa de una integración de los indios al cristianismo a partir de la música hacia un rechazo de sus expresiones culturales. Evidencia de que esto se mantiene durante el siglo XVII lo podemos encontrar en Sas, ya que muestra que hay 3 indios dentro del coro (1971:73-74)



caso de Córdoba, en el que vimos que no solo era común que los músicos de la capilla de la catedral participaran en otras iglesias, sino que incluso eran alentados para que no solo toquen en la capilla. De cualquier manera, muchos músicos sí buscaban ser parte de la capilla de la catedral de Lima no tanto por la renta que daba, la cual era baja, sino por el prestigio que otorgaba formar parte de la institución. Por otro lado, tenemos casos de músicos dando clases y buscando diferentes formas de generar ingresos. Tenemos un caso en 1814 en el que se encuentran registros de músicos trabajando hasta en diecinueve iglesias simultáneamente (Estenssoro 1989: 74). También se registra que estos trabajaban enseñando música a fines del siglo XVIII, como es el caso de Joseph Ramos (Sas 1972 II:332). También era común que se encontrara a los músicos participando en funerales. Estos contactos constantes en espacio fuera de la catedral nos da pistas de cómo es que estos se relacionaban a la música instrumental y secular. También nos puede mostrar qué tan común puede haber sido escuchar música del tipo europea en ambientes más cotidianos.

Como las capillas anteriores que vimos, los músicos de la catedral participaban en las grandes fiestas, como el Corpus Christi. Como describe Sas: “Aunque la Capilla de Música siguiera constituida habitualmente de dieciocho a veinte ejecutantes, entre cantores e instrumentistas, y cuatro seis, todos rentados, era aumentada, los días de funciones solemnes con los “supernumerarios” o meritorios (que también sustituyen a los enfermos y los ausentes) quienes, a partir del siglo XVIII (Con toda seguridad, pero muy probablemente desde mediados del XVII), empezaron a ofrecerse voluntariamente en espera de una plaza de propiedad, por servicios prestados.”(1972:78). Estos músicos supernumerarios eran bastante comunes y puede que hayan sido un puente entre la catedral y el resto de la urbe.

A medida que avanza el XVIII, se van agregando nuevos instrumentos. Así como en capillas anteriores habíamos visto la relación entre la inclusión de instrumentos de cuerda y las formas italianas de música, en la catedral de Lima podemos ver que estos se están integrando desde épocas tan tempranas como 1709. En los registros de ese año podemos ver la integración del violón (idem:79), el cual es un poco más grande que el violoncello. La integración del violín como parte de la capilla se va a dar en 1728 con la llegada del italiano Roque Ceruti(1683-1760), el cual también va a ser maestro de capilla y va a ser uno de los principales introductores de las formas italianas a la catedral. Como podemos notar, la integración de estos instrumentos se está dando de forma casi paralela a la península. También se da un gran aumento de músicos oficiales de la catedral: siete instrumentistas, dos organistas, trece cantores y cuatro seises (idem).

El aumento de instrumentistas se dio al mismo tiempo que se descuidaba la música vocal. Para 1779 no solo se señala la disminución de los músicos y cantantes, sino también no se encuentra a ningún clérigo que sepa cantar apropiadamente “al facistol”<sup>11</sup> . Como vimos en el caso de la catedral de Córdoba, esta manera de organizar el coro es más tradicional, ya que cantar al libro pertenece a una organización más bien barroca. Esto se puede explicar parcialmente a partir de la popularización de la música tipo teatro, la cual no requiere de varios cantantes como para el canto llano, sino que apunta más a la interacción de los músicos instrumentistas con la actuación que se da. En la misma línea, vemos que muchas veces eran los mismos maestros de capilla los que alentaban formas consideradas como paganas dentro de la liturgia, ya que esto atraía mucho más la atención de los creyentes<sup>12</sup> . Los maestros de capilla más notables en el ingreso de formas prohibidas fueron Tomás de Torrejón y Velasco (mandato de 1676 a 1728) el cual trajo la forma de la ópera francesa; y Roque Ceruti (mandato de solo cuatro meses en 1760) quien introdujo la ejecución de las obras de los maestros italianos de la primera mitad del XVIII (idem:113). Este mismo fenómeno ya lo habíamos mencionado en las capillas mencionadas anteriormente.

El repertorio de la catedral limeña también refleja claramente los cambios que se estaban dando en la práctica musical. Aunque la mayor parte de las piezas que habían sido parte del repertorio común desaparecieron a inicios del siglo XIX, diferentes testimonios nos dan a entender que además de ser este muy rico y variado; también seguía muy de cerca las piezas de moda en España,

---

<sup>11</sup> “Lo que también ha de ser lamentado, es que la educación musical, en lo referente a canto sagrado y aún de órgano, haya sido tan descuidada en los seminarios religiosos del Perú, después del siglo XVII, esto es hasta el punto de no hallarse en Lima en 1804, ni siquiera un clérigo de menores órdenes, madrepatriense o criollo, que supiese cantar honorablemente “al facistol”. Mas se habría consolado, tal vez, el concienzudo Juan Beltrán, de saber que la experiencia republicana no mejoraría las cosas, y que el Cabildo de la Iglesia Mayor de Lima, Primada del Perú, tendría que confesar humildemente en un escrito presentado en 1863 al arzobispo, que no había en la Catedral ni en Lima, por esos años, ni un solo sacerdote que reuniese aquellos necesarios conocimientos, y que haya sido necesario, para suplir al que no se encontraba en los Reyes, contratar a un sacerdote francés, para que viniera a desempeñar en la tan celebrada Catedral el modesto pero importante cargo de segundo sochantre, pues no había entonces en la Primada quien supiese de canto-llano” (Sas 1972:86-87)

<sup>12</sup> “Por otra parte, podían los Maestros de Capilla, presbíteros o legos, al dirigir durante los servicios divinos obras profanas o pseudo-religiosas, cometer un acto de lesa-santidad, pero al mismo tiempo contribuían ampliamente a la educación musical de los feligreses, quienes más apreciaban los minuetos de Lulli, las sonatas de Corelli y los villancicos fáciles del presbítero español Antonio Ripa, que no el canto-llano o la música conceptualizada de “sagrada”, lo que ni en la misma Madre-Patria -ni en otra parte- era frecuente escuchar. Al vedar los arzobispos la ejecución, en los templos, de aquellas obras “del siglo”, cumplínjase con una irreprochable deber moral de amparar de amparar con el culto de los atropellos que le infligía el arte profano, a veces callejero. Mas, al incluir en sus programas, los Maestros de Capilla, obras suyas o ajenas cuya esencia estilística no emanaba, sin duda, de la melopeya gregoriana, pero mucho común tenían con la melodía y las técnicas “propias de los theatros”, no obraban ellos -respaldados como lo eran por las aficiones públicas- sino de acuerdo con el ejemplo venio de Europa, y dominados inevitablemente por las influencias estilísticas momentáneas, y, quien sabe, si no impulsados inconscientemente [...] deseo de contruicir sinceramente a la celebración del sacro culto...”(Sas 1972:112)

además de una gran cantidad de contenido original al territorio. En lo que respecta a la relación de la música con el rito, Sas describe lo siguiente:

“A partir del último tercio del siglo XVII, empezó el rito a rezarse al son de un arte religioso-profano, cuyas palabras, latinas o castellanas, invocan al Señor y a su Familia, a los Santos y a los Bienaventurados, pero cuya música recordaba las tonadas oídas la víspera en reuniones palaciegas o de menor cuantía. El arzobispo fray *Juan de Almoguera y Ramírez* quiso preservar de esta profanación por lo menos a los servicios sagrados de la Semana Santa y demás festividades solemnes. Con tal fin ordenó, en 1675, que en esas oportunidades se adoptara solamente el canto llano, prohibiendo terminantemente las romanzas, los villancicos y las chanzonetas[...] así como los instrumentos de cuerdas, considerados, en esa época, como demasiado profanos.(Sas 1971:185)

Entonces, los mismos cambios que vimos con respecto al tipo de música que se interpretaba en los espacios sacros también se llevaban a cabo en la catedral de Lima. La gran diferencia son los mecanismos de control que se ejercen.

Es así que podemos ubicar las prohibiciones de Barroeta dentro de una corriente de intentos de controlar las expresiones musicales dentro y fuera del espacio sacro. Podemos constatar que en los primeros años de la colonia, con el establecimiento de la catedral de Lima, se estipulaban prohibiciones con respecto a la música popular, que era considerada de por sí profana. En la constitución vigésimo sexta del primer concilio de Lima, en 1552, ya se dejaba en claro que no se podían hacer representaciones de este tipo sin permiso del concilio, y para el segundo concilio en 1567 se prohibía que “cualesquiera otras personas ingresen en las iglesias para tocar atabales o cualquier otro instrumento profano”(Sas 1972:32). Esto ya nos da un antecedente de que no solo un tipo de música podía ser considerado profano, sino también la consideración de que un instrumento podía ser de por sí profano.

En las constituciones sinodales de 1613, promulgadas por el arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero, se deja en claro que la música popular es profana y deshonesto, por lo que no debe de ser tocada por los clérigos dentro de la iglesia. También se prohíbe que en los lugares sacros se hagan comedias, representaciones profanas, bailes y cantos deshonestos. Posteriormente, en el gobierno del obispo Fray Juan de Almoguera, entre 1674 y 1676, se prohibió el uso de cuerdas en los oficios de Semana Santa de forma que solo quedara el canto llano. En los conventos de monjas también se dejó en claro que solo se podían cantar salmos, antífonas, capítulos, versículos y responsorios, mientras que otros tipos de música profana tenía que ser dejadas completamente de lado. Durante la gestión de Melchor Liñán y Cisneros, entre 1678 y 1708, este prohibió que en las fiestas religiosas se cantaran villancicos, sino solo cantos propios del culto. También prohibió que

entraran a los beaterios hombres y mujeres que iban allí a cantar con sus instrumentos. Además prohibió el uso de instrumentos en las elecciones de abadesa.

Ya en el XVIII, Antonio de Zuloaga, arzobispo de Lima entre 1714 y 1722, mandó prohibir por completo en la ciudad de Lima todo tipo de bailes populares, los cuales consideraba eran de naturaleza lasciva. A su vez, el cabildo también mostraba rechazo y buscó controlar la música popular, por lo que encontramos diferentes legislaciones para regular el uso de la música popular dentro de las celebraciones religiosas. Posterior a Barroeta tenemos el caso del arzobispo Juan De la Reguera, que en un edicto de 1795 prohíbe la música de teatro al cuerpo de la iglesia, de forma que solo se aplique el canto llano<sup>13</sup>.

### **3.2 Comparación con la catedral del Cusco**

Dentro del virreinato peruano también tenemos el caso de la catedral del Cusco. En líneas generales, y por la misma distribución social de la zona, encontramos un poder más prevalente de indígenas como músicos en comparación a Lima. Estos fueron los principales actores del contexto musical no solo de la catedral sino también de la misma ciudad. Como señala Baker, muchos altos puestos de la iglesia fueron ocupados por indígenas de alto estatus; por lo que los músicos nativos sí fueron figuras de importancia social y cultural (2020:13). Estos recibieron influencia europea no solo en el ámbito rural, pero aún más en el urbano: “Durante el siglo XVII en particular, la música fue activamente ejercida como fuente de oportunidades profesionales y sociales, en vez de ser simplemente aceptada en respuesta a los esfuerzos misioneros.”(Baker 2020:19). De esta manera, vamos a encontrar en el Cusco un ambiente musical bastante complejo, en el que la capilla de la música de la catedral y sus músicos van a estar en constante intercambio de formas europeas y nativas. Las formas musicales europeas tuvieron una aceptación muy grande dentro de la población andina, la cual era mayoritaria en la ciudad. Es en esta interacción que vemos la influencia del Barroco y cómo esto cambia en el siglo XVIII.

Con respecto a los cambios y reformas que se dieron a mitad del siglo XVIII por iniciativa del obispo Barroeta, estas no fueron especialmente tomadas en cuenta apenas se declararon, por lo que no se adaptaron. Las prohibiciones con respecto a los estilos teatrales y seculares en la música son recién emitidas y aplicadas las décadas posteriores a 1780. Por supuesto, esto tiene una clara relación con la rebelión de Túpac Amaru, ya que con la represión que se dio hacia las formas

---

<sup>13</sup> Todas las disposiciones las podemos encontrar en Sas 1972: pp 31-48.

culturales andinas posterior a la rebelión se encontraban las expresiones musicales. Como mencionamos anteriormente, las formas musicales populares en un inicio fueron aceptadas con el objetivo de evangelizar, pero posteriormente fueron rechazadas como paganas. Ya desde inicios del siglo XVII se estaban dando grandes discusiones con respecto a la tolerancia con la cultura andina. Sin embargo, no fue hasta el XVIII que se dieron activos esfuerzos para suprimir estas expresiones culturales. Según Baker, los intentos de control fueron especialmente graves en el Cusco, ya que “... la reimposición de una estrecha concepción de la armonía —una «segunda conquista» musical— parece haber traído consecuencias más serias, dado que la Iglesia había sido el mayor proveedor de entretenimiento público (lo que incluye las puestas en escena músico-teatrales) a lo largo del periodo colonial, pero la continua vitalidad de las celebraciones religiosas populares en las parroquias rurales da cuenta de la limitada efectividad de estos esfuerzos fuera de la ciudad”(2020:77). Entonces, la capilla de la catedral había sido uno de esos grandes espacios de expresiones musicales barrocas y una enorme fuente de influencia hacia el tipo de música que se escuchaba dentro de la ciudad.

No obstante, no eran los músicos de la catedral los que más protagonismo tenían dentro del panorama, sino los músicos del seminario de San Antonio Abad los que más prestigio e influencia tenían. Dentro del seminario se preparaba principalmente a cantores y organistas. El seminario mismo era una capilla de música en que se desempeñaban actividades de la misma catedral. Acá se preparaban a los músicos para que ejecuten la música de la catedral. Para 1669 se elogia la cantidad y preparación de los músicos, de los cuales se afirma más de cincuenta servían en la catedral y además cantaban en diferentes capillas de la ciudad (AGI, Lima, 340 citado por Baker 2020:97). Estos eran considerados los músicos *de facto* dentro de la catedral, hasta el punto que no se menciona a los músicos de la catedral sin mencionar a los del seminario. El que un seminario desplaza a los músicos de la catedral de esa manera no era nada común dentro del mundo hispano, fenómeno que se incrementó durante el siglo XVIII (idem: 97).

Por otro lado, tenemos la participación de músicos indios en la capilla catedralicia. A diferencia de la evidencia que presentamos en el caso de Lima desde el siglo XVI, en el caso cusqueño no se va notar la presencia de músicos nativos hasta inicios del siglo XVIII. Sin embargo, esta conclusión no es definitiva, ya que todavía existe mucha inaccesibilidad al archivo de la catedral del Cusco (Baker 2020:140). Parte de la dificultad de poder identificar a músicos andinos dentro de la catedral es la forma en que se refieren a los músicos en los documentos. En los documentos de la catedral,

el cantor es el que canta y el ministril es un indio instrumentista. En otras fuentes, se usa cantor para señalar a un músico de forma general, lo que puede incluir a un músico andino. Es por esto que es ambiguo el uso de la palabra para diferenciar a ambos, por lo que se pueden estar refiriendo a instrumentistas indios. (idem:103). Es por eso que se puede subestimar o sobreestimar su participación. Sí tenemos el caso de una organista indio en 1666 en el Cusco. Como señalamos anteriormente, el puesto de organista era uno de los más prestigiosos, mientras que en Lima había estado reservado exclusivamente para miembros del clero, en el Cusco tenemos el caso mencionado. En el Cusco, hasta antes de 1630, el puesto de ministril era exclusivo de los indios; sin embargo, no se va a dar una gran entrada de músicos indios hasta inicios del siglo XVIII. Una de las explicaciones que se puede dar al aumento de estos es la decadencia financiera por una lado y la reducción de la población por la plaga de 1720, por lo que las autoridades de la catedral habían flexibilizado la entrada de nativos ante la falta de músicos hispanos (idem:105). También tenemos el caso de músicos negros, de los cuales no hay registros de su participación en la catedral, pero sí era común verlos en las celebraciones de las cofradías o como parte de eventos más casuales, ya que contar con estos era un signo de distinción en las élites.

Los músicos de la catedral no participaban en las celebraciones de las parroquias. Esto se debía a que estas eran auto-suficientes. La evidencia apunta a que estas contaban con sus propios músicos; las capillas podían ejecutar canto de órgano y entrenaban a sus propios músicos, por lo que no necesitaban de la participación de músicos del seminario o la catedral. Como hemos visto en el caso de las capillas en la península, el caso cuzqueño es opuesto al caso español con respecto a qué tanto los músicos de la catedral participaban en diferentes capillas y eventos religiosos que no son de la misma catedral<sup>14</sup>. Esto también en comparación al caso limeño en el que los músicos constantemente participaban en diferentes capillas de la ciudad de forma constante. En Córdoba vimos cómo la participación de los músicos de la catedral en otras capillas era incluso alentada por

---

<sup>14</sup> “La capilla de música de una típica catedral española participaba regularmente en la celebración de fechas importantes en el calendario religioso en otras instituciones, lo que incluía iglesias parroquiales (Bourligueux, 1970; Casares Rodicio, 1980; Siemens Hernández, 1975; Gembero, 1995). La investigación de la organización musical de este tipo de instituciones más pequeñas en España está aún en un estado incipiente, pero el estudio de una parroquia en Pamplona muestra a un coro de músicos clericales, capaces solo de ejecutar el canto llano, que eran complementados por músicos de la catedral para las actuaciones polifónicas en ocasiones importantes (Gembero, 1998). Como quedará claro en los siguientes capítulos, este modelo español —que puede ser vagamente resumido como una capilla de música catedralicia dominante rodeada de instituciones más débiles y dependientes— está lejos de ser aplicable en el Cusco colonial. Los registros de las iglesias parroquiales cusqueñas no mencionan haber recibido grupos musicales de la Catedral o del Seminario ; de hecho, proporcionan amplia evidencia de que las parroquias poseían sus propias capillas de música totalmente formadas, capaces de ejecutar el canto de órgano y, por tanto, sin la necesidad de asistencia externa.”(Baker 2020:108)

los mismos maestros de capilla. Donde sí encontramos interacción de los músicos del seminario fue en las celebraciones de santos patronos en conventos y monasterios. A partir de la identificación que estos se habían construido en sus relaciones y participación en la catedral, tomaron parte en la celebración de fiestas de los santos patronos (Baker 2020: 107). Durante el XVII y el XVIII también se había vuelto común la policoralidad que mencionamos en capillas anteriores. Esto no es solo exclusivo a la catedral o el seminario, sino que incluso lo podemos encontrar en parroquias rurales, las cuales además contaban con dos órganos.

Encontramos que una parte de los músicos sostenían sus ingresos bajo un sistema de reciprocidad, por lo que no podemos encontrar cuentas monetarias de su participación en diferentes eventos a pesar de la gran evidencia de una rica actividad musical (Baker 2020:275). Este método de retribución sucede en las relaciones de los músicos con las cofradías de indios o cuando participaban dentro de su comunidad. Con su participación eran exonerados de tributos, ya que el sistema era un intercambio de servicios musicales por beneficios dentro de la cofradía o comunidad. Tenían un gran incentivo: al ser considerado trabajo comunitario, no era obligatorio que asistan a las mitas, los obrajes o las haciendas, por lo que esto fue un gran incentivo para hacer carrera musical. Cuando la parroquia no contaba con los recursos necesarios para pagarle a los músicos, eran los sacerdotes y los caciques los que financiaban la música: “De muchas maneras, los objetivos de los dos grupos coincidieron, pues una vida musical floreciente benefició tanto a los sacerdotes, quienes pudieron preciarse de las celebraciones del culto divino en sus iglesias (al mismo tiempo que impresionaba a los inspectores y aumentaban sus oportunidades de ascenso), como a los caciques, que pudieron usar la capilla de música de la iglesia para aumentar su prestigio y reforzar su autoridad.” (Baker 2020:284). Otro beneficio en particular que recibían los sacerdotes era el pago que recibían por parte de la cofradía por una misa dicha o cantada en la diócesis del Cusco. Estas actividades fueron tan evidentes que se denunciaron en 1749 por españoles. Esto también explica por qué es que los sacerdotes no acataban las órdenes de prohibición de música popular en la liturgia: al estar relacionado el beneficio del sacerdote a la popularidad de la cofradía, entonces se puede sospechar que se establecieron acuerdos bilaterales en los que el sacerdote no decía nada sobre las prácticas populares a cambio de dinero y regalos (Baker 2020: 289). Como vimos en el caso de las cofradías de Córdoba en el que el sistema de empleo a los músicos es parecido al sistema de reciprocidad, la comparación de ambos casos nos

muestran que este tipo de sistema pueden desarrollarse en un sistema económico mercantilista. Por lo tanto, no sería exclusivo a un sistema de reciprocidad propio de la cultura andina.

De esta manera notamos que el caso de la catedral del Cusco es el más diferente de todos, pero que a pesar de esto no mostró prohibiciones muy estrictas sobre el tipo de música o el accionar de los músicos. Fue solo después de la rebelión de Túpac Amaru II que se intentó suprimir más las prácticas con respecto a la música sacra. Entonces, a diferencia del caso de la catedral de Lima, se dio más permisividad a los cambios en la práctica musical con menos prohibiciones.

### **Conclusiones**

En este estado de la cuestión presentado, podemos dar ciertas conclusiones acerca de la práctica musical en la catedral de Lima en comparación con otras catedrales del mundo hispano. En el caso de la instrumentación, el desarrollo es paralelo y muy parecido. En todos los casos vistos, los instrumentos tuvieron mayor protagonismo a lo largo del periodo Barroco. Esto es especialmente notorio para los instrumentos de cuerda frotada. El caso del violín es especialmente importante por la asociación que se hacía de este a la música secular. Por este motivo, fue rechazado de forma temprana en la música de iglesia, pero poco a poco fue ganando un espacio dentro de esta, de forma que para el siglo XVIII, el cargo de violinista ya es un puesto estable en las diferentes catedrales. Con respecto a las formas musicales, encontramos que la música sacra se había venido influenciando por las formas de música secular, por lo que era común escuchar villancicos, chanzonetas e incluso piezas puramente instrumentales dentro de la liturgia. Las mismas tendencias pueden ser vistas a ambos lados del Atlántico, como el uso de una policoralidad - incluida la “falsa policoralidad”- la complejización de las formas musicales y el uso del virtuosismo, tanto en el canto como en los instrumentos musicales. Las capillas utilizaban estas piezas para atraer a más creyentes, lo que a su vez aumentaba la interacción de las formas de música sacra con las formas de música secular. Aquí es fundamental el papel de los músicos. Aunque el papel de músico de catedral muchas veces implicaba que estos solo interpretaran música en ese espacio, la evidencia señala que estos estaban constantemente trabajando en diferentes espacios, como otras capillas, enseñando música, en espacios de música popular o en las cofradías. Incluso encontramos una similitud entre los músicos de Sevilla y los del Cusco, en la que ambos grupos se integran como parte de cofradías en un sistema en el que se les atribuía no con dinero,



sino con beneficios dentro de las cofradías, por lo que no dejaban un registro de pagos a los músicos- similar al caso de la reciprocidad andina.

A pesar de ser casos más parecidos que diferentes, notamos diferencias entre ambos. El más evidente fue el nivel de control que se intentó ejercer sobre las formas musicales en el Virreinato del Perú por parte de las autoridades religiosas. A pesar que en un primer momento se intentó usar la misma música de los indios para su evangelización al inicio del virreinato, progresivamente se aleja cualquier tipo de música sacra de las formas seculares. Hay que tener muy en cuenta que no se estaba restringiendo la música de los indios dentro la liturgia, sino las mismas formas populares que también se estaban dando en la península, como villancicos, chanzonetas, etc. Acá las prohibiciones son claras y se dan por los arzobispos. El momento en el que más se intentó controlar estas manifestaciones culturales es la administración del obispo Pedro Barroeta y Ángel en Lima, en el se cual prohíbe la música instrumental, cualquier forma musical que no corresponda al canto gregoriano e incluso intenta prohibir las fiestas con música secular fuera de la Iglesia.

El caso de la catedral de Lima nos muestra cómo las discusiones que se estaban dando por intelectuales y autoridades eclesiásticas en la península ibérica afectaron más al virreinato que a la misma península. La reacción ante el cambio que traía el Barroco en el que se le daba una mayor importancia al lado estético de la música por sobre el rito y la palabra es mayor en las autoridades eclesiásticas en el la catedral de Lima. Los escritos de Feijóo y la bula de Benedicto XIV en 1749 surgen como una reacción a estas tendencias del Barroco. La lógica de estas prohibiciones son un antecedente a la estética posterior del neo-clasicismo-el cual se expresó en la música en lo que conocemos como clasicismo-, movimiento que buscó una predominancia de la razón sobre el arte y como expresión de los valores de la Ilustración. Sin embargo, en la catedral de Lima, podemos notar que las prohibiciones parten más bien con un objetivo de controlar a la población y se dan mucho antes que los ideales neo-clásicos de la segunda mitad del XVIII ;son más bien constantes durante toda la época del Barroco. Esto nos muestra que el caso de la catedral de Lima albergó a las autoridades eclesiásticas que se apegaron más a una forma tradicional de música litúrgica y que aplicaron medidas que no hubieran podido ser factibles dentro de la península ibérica.

## Bibliografía

Baker, G. (2020). *Armonía dominante. Música y sociedad en el Cusco colonial*. El Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Bertoglio, C. (2017). *Reforming Music: Music and the Religious Reformations of the Sixteenth Century*. De Gruyter. <https://books.google.com.pe/books?id=CK42DgAAQBAJ>

Estenssoro, J. C. (1989). *Música y sociedad coloniales: Lima 1680-1830*. Lima: Colmillo Blanco.

ESTENSSORO F., Juan Carlos.(1997). "Modernismo, estética, música y fiesta: élites y cambio de actitud frente a la cultura popular, Perú 1750-1850." *Tradición y modernidad en los Andes*.

Feijoo, B. J. (1726–1739). *Teatro crítico universal* (Edición digital de las Obras de Feijoo ed., Vol. 1). Proyecto Filosofía en español. Web. <http://www.filosofia.org/bjf/bjft000.htm>

Garbayo Montabes, Francisco J. "Música instrumental y liturgia en las catedrales españolas en tiempos de barroco." *Quintana : revista de estudios do Departamento de Historia da Arte* (2002). Web. <HTTP://sfx.bugalicia.org/san?rft.issn=1579-7414&rft.atitle=M%C3%BAstica%20instrumental%20y%20liturgia%20en%20las%20catedrales%20espa%C3%B1olas%20en%20tiempos%20de%20barroco&rft.aulast=Garbayo%20Montabes&rft.aufirst=Francisco%20Javier&rft.date=2002>

Gembero-Ustároz, M., & CSIC, Institución Milá y Fontanals. (2016). Música en la Catedral de Lima en tiempos del arzobispo Mogrovejo (1581-1606):Gutierre Fernández Hidalgo, la Consueta de 1593, la participación indígena. *Resonancias: Revista de investigación musical*, 20(39), 13-41. <https://doi.org/10.7764/res.2016.39.2>

González, H., Martínez, J., & Pineda, A. (2018). *Las capillas de música en el Barroco* (J. Aranda, Ed.). Litopress. Edicioneslitopress.

Martín, A. (1985). *Historia de la música española* (Vol. 4). Alianza Música.

Jacobs, H. C. (2009). La Función De La Música en La Discusión Estética De La Ilustración Española. *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, 32(1), 49–74..

Ortega Rodríguez, J., & Bordas Ibáñez, C. (2010). *La música en la corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): De la Real Capilla a la Real Cámara*. <http://site.ebrary.com/id/10526802>

Sas, O. A. (1971). *La música en la catedral de Lima durante el Virreinato: Primeraparte*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Vázquez, E. (2019). Benedicto XIV, lector de Feijoo: Un episodio de la recepción italiana del Teatro crítico universal. *Revista de Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante*, 37, 9. <https://doi.org/10.14198/RHM2019.37.01>

Zosim, O. (2019). The Historical Typology of Sacred Music of the Christian Tradition. *Journal of History Culture and Art Research*, 8(4), 135. <https://doi.org/10.7596/taksad.v8i4.2306>

