LA VIDA MUSICAL EN LA CATEDRAL DE LIMA DURANTE LA COLONIA

por

Andrés Sas

INTRODUCCION

Habiendo proclamado unos héroes criollos, respaldados por determinaciones y bayonetas patriotas, la total y definitiva desunión política entre las provincias hispanoamericanas y su Madre Patria, fue menester, para justificar la gesta y afianzar y regularizar su existencia, adoptasen apresuradamente las recién nacidas repúblicas, una forma y un alma oficiales; quiero decir: fronteras e historia. Creaciones, ambas, de forja difícil y complicada para voluntades e inteligencias meramente humanas.

Los elementos principales e indispensables para solucionar esos intrincados problemas, eran poco o mal conocidos, y los prejuicios, los odios y, no pocas veces, los intereses personales y los ajenos —o "ambos a dos"— vinieron a entorpecer y retardar a menudo el encuentro de los desenlaces oportunos y felices. Hubieron de aguardar esas naciones principiantes más de un siglo antes de admitir conformaciones que, es de esperar ansiosamente, no variaran más a cambio de humana sangre. Pero la historia de esas repúblicas hermanas no ha sido bien definida aún, clara y terminantemente. Hace falta para ello el estudio ecuánime de muchos documentos todavía insondados, que yacen sobre anaqueles conocidos o ignorados, o duermen en cajones impermeables a la luz diaria. Y, desgraciadamente, no siempre favorecen el examen de esas fuentes imprescindibles, ni siquiera divulgan su existencia, quienes, custodios o dueños de ellas, podrían, con mucha honra, colaborar culta y patrióticamente a la creación de aquella alma de su nación: la historia patria!

No obstante esas innegables verdades, y debido a circunstancias imprevistas, derivadas del estudio de la partitura de una antigua zarzuela (*La Púrpura de la Rosa;* libreto de Calderón de la Barca), que me había sido comunicada por el entonces Director de la Biblioteca Nacional de Lima, Dr. Jorge Basadre, tocóme la invidiable suerte de iniciar, por los años de 1942, relaciones prolongadas (mejor diría: trabar amistad) con los archivos de la Catedral y del Arzobispado de Lima.

Fueron mi difunto colega, el compositor Monseñor Pablo Chávez Aguilar, maestro de capilla y luego Chantre, y Monseñor Angel Ruiz

Fernández, secretario —y actualmente Arcediano— del Cabildo eclesiástico, quienes bondadosamente me señalaron el lugar donde yacían aquellos tesoros. Mi resistente paciencia y mi insaciable interés por la musicología, hicieron lo demás.

Unos cuatro años de asidua lectura y de minucioso estudio de aquellos viejos papeles, que parecían disputarse la vida frente a la humedad pulverizante y a la polilla voraz, me permitieron descubrir algo de lo que fue la vida musical de la Catedral de Lima, durante la era colonial.

El hallazgo de tan importantes como insospechados documentos —obras musicales y datos históricos y musicológicos— me dejó entonces asombrado y atónito. La ignorancia de una remota y hermosa realidad, y lo inhabitual en saber, creer o suponer, que durante la era colonial "también" se hacía y ejecutaba música culta, peruana y europea, todo sólo contrarrestado por el feliz encuentro de obras de innegable valor, me hicieron idealizar mis hallazgos. ¡Creía haber descubierto yo también algún Perú! Hoy, he abdicado —felizmente— algo de mi ambiciosa y descontrolada euforia, y, el espíritu crítico mediante leo y escucho aquel acervo musical religioso, escrito en el Perú virreinal, con un criterio más severo y más exigente. Sin embargo, esa prudente actitud, así como un estudio comparativo de aquellas obras religiosas peruanas con otras idénticas, escritas en países hermanos y conocidas actualmente, me permiten opinar que, sin llegar a la maestría europea de la misma era, las obras religiosas nacidas en el Perú durante la época colonial, son las más valiosas, tanto desde el punto de vista artístico como del técnico. Al futuro corresponde hacerme cambiar de parecer.

La fe católica fue, en todas partes del mundo y durante siglos, la protectora espiritual —y muchas veces material y física— del hombre y de la mujer. Fue la iglesia el centro intelectual hacia donde converguían o de donde irradiaban todas las actividades culturales, y fueron las Santas Escrituras la fuente de inspiración de las artes que ella había menester para el ejercicio de su rito y la propagación de su culto. En tales virtudes es natural que la música, la más espiritual de todas las artes, encontrara en la religión la causa de sus primeras expresiones cultas, y le brindase el homenaje de sus voces.

Los primeros moradores de Lima, católicos por tradición o recientemente convertidos, agrupados alrededor de su Catedral, no podían obrar ni pensar públicamente de un modo distinto al de sus progenitores o de sus amos españoles, y, tal cual había sucedido en Europa en circunstancias comparables, nació en la Ciudad de los Reyes una vida

cultural artística, cuyos elementos fundamentales —o por lo menos cuyos substratos— eran suministrados por la religión, y cuyas manifestaciones principales eran destinadas a la exaltación de ella.

Es, pues, obvio que las primeras ejecuciones de música culta, en Lima, se efectuaran en los recintos sagrados y, primeramente, en su Catedral. Este privilegio lo mantuvieron las iglesias coloniales por mucho tiempo, pues fuera de las representaciones teatrales (en el templo, primero; al aire libre, luego; en el Coliseo, en fin), que se satisfacían, durante la primera mitad del virreinato, con una música más o menos popular; y de los salones palaciegos o de las casas de algunos pocos aristócratas y de burgueses adinerados, no había, en Lima, hasta principios del siglo XIX, otros lugares donde pudiesen los aficionados a la "buena música" satisfacer sus deseos filarmónicos, y los compositores de música culta dar a conocer sus obras. Como feliz consecuencia de esta situación, es muy natural hayan procurado los mejores autores (eclesiásticos y laicos), residentes en Lima, obtener el puesto de maestro de capilla de una u otra de las numerosas iglesias o de los conventos de la Capital, ocupación que, además de los medios de subsistencia (o gran parte de estos), les brindaba conjuntos instrumentales y corales para ejecutar sus propias obras, y divulgar asimismo las de los maestros europeos.

Con la paulatina absorción del arte religioso por el arte profano, perdió la música eclesiástica gran parte de sus características y de su dignidad, pero no por eso dejó la iglesia de ser el lugar habitual donde la grey podía escuchar música seria, sino propiamente religiosa. Las capillas de música limeñas siguieron siendo las propagadoras de la música culta en la Capital, y ya no solamente la destinada a los servicios sagrados, con sus melodías operáticas cantando palabras rituales, con sus villancicos de carácter popular y sus arias de bravura sobre un texto que aludía a hechos santos y se desgranaba en versos ramplones; también daban a conocer las dichas capillas, música profana, sonatas y sinfonías, ejecutadas después del *Gloria* o antes del *Sanctus,* arte que la mayoría de los oyentes, pese a la promulgación de Autos prohibitorios suscritos por muchos prelados, preferían a la música siempre calificada de "sagrada", pero que, en verdad, no merecía ya ni la gracia de ser llamada religiosa.

La educación de las masas, que durante cerca de tres centurias había sido, en Lima, una de las actividades correlativas de las capillas de música, fue monopolizada, poco después de nacido el siglo XIX, por las representaciones líricas. La subrogación se efectuó sin violencia, pues

consistió sencillamente, desde el exclusivo punto de vista de la música, en una mudanza de escenarios. Las bien llamadas "funciones religiosas", con su orquesta, sus solistas y sus coros, sus recitativos, sus arias y sus coplas, sus preludios y sus intermedios sinfónicos, fueron desplazados por los espectáculos operáticos. Las representaciones líricas, oficiadas en la Catedral en aras de Dios, de los santos y de las almas, cambiaron de objeto, de tema literario y de local, mas no de naturaleza musical. Las que sí se perdieron durante la mundanza, fueron las sonatas y las sinfonías. No se gastó tiempo en una búsqueda que no interesaba a nadie, pues el Romanticismo, acá como en Europa, no podía avenirse con moldes que limitasen o embarazaran su libre y exaltada expansión. Y a los muy pocos años de proclamada la Independencia del Perú, feneció la otrora ponderada Capilla de Música de su Primada, cuyo renombre había traspasado las fronteras del virreinato y competido, algunas veces victoriosamente, con la de sus más estimadas colegas de España. ¡Sic transit gloria mundi!

Impelidos por las circunstancias, muchos músicos peruanos se expatriaron. Entre los que Chile acogió generosamente, figuraron José Bernardo Alcedo, autor de la primera versión del Himno Nacional peruano, y los hermanos Bartolomé y Francisco Filomeno, quienes desarrollaron en Santiago actividades musicales que fueron apreciadas.

La Catedral de Lima.

El lunes, 18 de enero de 1535, fundó Francisco Pizarro la *Ciudad de los Reyes, "e por que el prencepio de qual quier pueblo o cibdad a de ser en dios y por dios y en su nombre... conviene principiallo en su yglesia, començó la dicha fundación e traça de la dicha cibdad (y) de la yglesia... después de señalado plano hizo e edificó la dicha yglesia e puso por sus manos la primera piedra e los primeros maderos".* Fue estrenada la Iglesia el 11 de marzo de 1540; mas de ella nada queda, sino el relato de las circunstancias que presenciaron su nacimiento.

Debido a los terremotos que de vez en cuando azotan cruelmente estos contornos, fue destruida y reedificada varias veces, parcial o totalmente, la Catedral limeña, ya promovida, desde 1572, al supremo rango de Primada del Perú. Huelga decir que cada nueva consagración de la Catedral daba lugar a festejos solemnes y fastuosos, durante los cuales desempañaba su capilla de música un papel preponderante, cual consta en los archivos del Cabildo. La última reedificación de nuestra iglesia mayor, posterior al trágico terremoto del 28 de octubre de 1746, que

destruyó casi totalmente Lima y Callao, fue consagrada solamente el día de Corpus Christi (29 de mayo) de 1755, y sus dos torres fueron reconstruidas, respectivamente, en 1794 y 1797. Desde entonces no volvió a sufrir la Metropolitana cambios de importancia, y su aspecto exterior es, actualmente, el que más o menos ofrecía a la vista en los albores del siglo XIX.

Los arzobispos, el Cabildo metropolitano y la música.

Muchos fueron los prelados que, directa o indirectamente, influyeron en los asuntos musicales (religiosos y profanos) que interesaban a la Capital y aun al virreinato. Si bien evitaron, en su mayoría, intervenir personalmente en los pormenores de la organización de los coros de música de las iglesias, los hubo, por otra parte, quienes tomaron medidas de carácter general que, por su naturaleza, sujetaban —en varios casos positivamente— las manifestaciones musicales religiosas —y aun profanas— a normas oportunas, donde la moral, el arte, el decoro y la respetabilidad, mucho tenían que ver.

Las primeras intervenciones de los arzobispos en las actividades artísticas —musicales, teatrales y coreográficas— que empezaron a dar vida intelectual a las provincias incásicas recién conquistadas, fueron dadas a conocer por edictos en que se resumía lo acordado en los Concilios que se reunían en la ciudad de los Reyes, bajo la presidencia de su prelado. Lo que resalta en esos edictos es la insistencia con que se prohibe ciertas actividades musicales y teatrales en los lugares religiosos. Mas, la persistente repetición de las mismas restricciones que, a lo largo de dos siglos, vienen reproduciéndose en los Autos expedidos después de aquellas primeras juntas conciliares y sinodales, harto convencen de la poca o no observancia de las leyes por parte de los criollos —quienesquiera sean los codificadores y las épocas en que fueron promulgadas— es de remoto e hispánico abolengo.

La Constitución vigésimasexta que promulgó el primer Concilio celebrado en Lima, en 1552, ordena *"que no se hagan en las yglesias representaciones ni velas de noche, etc. Y porque somos ynformados que de las representaciones que se suelen hacer en las Yglesias, como son las de la Pasion y otros autos e remembranzas de la Resurreccion e de la Natividad de Nuestro Señor o otras, se han seguido muchos yncombinientos e muchas veces son nuevos en nuestra Sancta Fee Catholica... estatuimos y mandamos que el Dean y Cabildo de esta Sancta Yglesia* (y a todas las demás autoridades eclesiásticas del virreinato) *no hagan*

ni den lugar a que en sus Yglesias se hagan las dhas. representaciones sin nuestra especial licencia, so pena de veinte Pesos para la fábrica de la tal Yglesia, en la cual pena yncurriran los clérigos que lo consintieren y los legos que las representaren y demás de esto sean excomulgados".

De todo lo cual se colige que el prelado se reservaba el derecho de autorizar las representaciones teatrales, o sea, que no las prohibía efectivamente; que los clérigos y los legos eran a menudo cómplices en la realización de las mismas, y actores en ellas; y que los *"nuevos en nuestra Sancta Fee Catholica"*, o sean, los indios (y más tarde los mestizos, los negros y los mulatos), colaboraban ya —en calidad de cómicos o de músicos— al éxito de los festejos religiosos. Y esto ocurría a una década apenas de edificada la primera Catedral de Lima. En cuanto a la dicha Constitución 26, sería burlada descaradamente durante mucho tiempo.

El 27 de octubre de 1613, un protector activo de la música eclesiástica y legislador de la vida musical de la Primada del Perú, el arzobispo Don *Bartolomé Lobo Guerrero,* estando presente el humanitario y emprendedor virrey Don *Juan de Mendoza y Luna, III Marqués de Montesclaro*[1], promulgó unas Constituciones Sinodales que habían de regir (por lo menos intencionalmente) los destinos de la capilla de música de la Catedral. Pero, a más de lo que se refiere a la música y a los músicos, hay, en ese docto documento, unos sabrosos párrafos dirigidos especialmente a los señores clérigos. Entre unas y otras rigurosas advertencias que a dichos señores se hacía, figuran las siguientes: *"que los clérigos... no toquen de noche instrumentos músicos, ni danzen, ni canten cantares deshonestos".* (¿Y de día?) Y sigue: el clérigo que *"fuere hallado de noche á qualquier hora, que sea, con algunos instrumentos músicos,... será preso por diez días, y multado en otros diez pesos,... demás de ser perdidos los dichos instrumentos para el... Alguacil, y Fiscal; y so la misma pena prohibimos, que ninguno danze, ni cante cantares deshonestos, ni profanos, en bodas, Missas nuevas, ni en otras Fiestas, ni que en ellas tañen viguelas, ó instrumentos, para que canten, ó vaylen otros, ni salgan enmascarados, ó embozados, á pie, ni á caballo con qualquier traxe, que sea... Que en las Iglesias, y lugares sagrados no se hagan Comedias, ni representaciones profanas, ni vayles, ni saraos,...,* etc. Y no obstante la amenaza de una *excomunión mayor late sentencias,* y de cincuenta pesos de multa (fíjense en el aumento de los castigos) por esos últimos delitos, siguieron los aludidos

[1]Y segundo personaje en el orden de los derrotados perseguidores de las *tapadas limeñas,* habiendo sido el primero nada menos que el futuro *Santo Toribio.*

señores clérigos —como si nada hubiera pasado— en propagar lo que más tarde iba a constituir el substrátum de nuestro folklore criollo.

No más que las anteriores surtieron esas prohibiciones efectos perdurables, y durante su corto gobierno arzobispal (1674-1676) tuvo fray *Juan de Almoguera* que mandar se adoptara *"el canto llano en los oficios de Semana Santa, vedando el uso de instrumentos de cuerda"*, y negaran las autoridades competentes que *"en Pascuas y festividades se cantasen romances, villancicos y chanzonetas"*, cuyos versículos y cuya música no serían, es de presumir, todo lo ortodoxo que exigían las circunstancias.

Tampoco eran inmunes contra tales abusos las ceremonias que se celebraban en los conventos de monjas, cuyos coros (sobre todo los de Santa Clara y de Nuestra Señora de la Encarnación) fueron tan ponderados por los cronistas que relataron los acontecimientos musicales de la época. Confirma aquello el *"Auto para quitar la mussica"*, que, el 22 de noviembre de 1689, despachó en los Reyes el austero y Ilmo. arzobispo Don *Melchor de Liñana y Cisneros,* ordenando que *"las Religiosas desta ciudad no canten Villancicos ni en las oras canónicas"* (ni en otras circunstancias religiosas) *"y en la misa solo* (canten) *Lo que mandan Las santas seremonias de ella, sin introducir algun otro cantar"*. Y sigue quejándose el prelado *"en la inperfección y absurdos que cometen"* las religiosas en la pronunciación del latín, así como su ignorancia de los textos cantados. Termina el dicho edicto con promesas de castigos que, cuenta tomada de posteriores documentos, no asustaron ni lo más mínimo a esas filarmónicas esposas del Señor, ni a nadie. Parece que la endemoniada gana de cantar y ejecutar música profana hubiese penetrado en todos los recintos religiosos, pues fue menester la intervención de ese celoso prelado para impedir, por medio de un Auto promulgado el 19 de diciembre de 1702, la entrada en los Beaterios de hombres y mujeres que iban allí *"a tocar y cantar... con arpas y biguelas y biolones y otros ynstrumentos"*.

Numerosas veces dijeron su palabra el arzobispo y el cabildo de la Catedral, respecto a ciertas coreografías populares a las que limeños y limeñas eran tan aficionados, y quisieron esas autoridades eclesiásticas reformar la reprochable moralidad de los disolutos limeños, quienes más dedicaban sus pies a la ejecución de zapateos y contoneos diabólicos, que su alma a ejercicios contemplativos. Y durante la sesión capitular del 14 de agosto de 1722, bien claramente comunicó el Sr. dean, Dr. *Manuel Antonio Gómez de Silva* (que en años anteriores había

sido chantre de la Catedral), *"que se hauía entendido por Ynformes verídicos, que nuebamente se an imbentado, dos Bayles, muy escandalosos, nociuos, y contrarios â las buenas costumbres, nombrados, el Panaliuio, y Serini (?), assí por lo que mira a los movimientos como por lo que toca â las coplas con que los acompañan, que le parece es combeniente se Euiten y que para ello se despache Edicto General con censuras, y las demás Penas que pareciesen combenientes; Y dhos ssres. unánimos, y conformes combinieron en que se execute assí".* Y sé pertinentemente que "assí se executó"... y que no surtió efecto alguno.

El enérgico e Ilmo. Sr. Don *Pedro Antonio de Barroeto y Angel,* que tantas desavenencias tuvo con las autoridades eclesiásticas y temporales piruleras, fue otro de los decididos prelados que quisieron regular el empleo de la música en los templos durante las manifestaciones religiosas oficiales y las particulares. En uno de sus primeros edictos, fechado el 29 de noviembre de 1751 —el mismo año de su instalación en el Palacio Arzobispal de Lima—, ordena: *"que ninguna persona de qualquier Estado, Calidad ó condición que sea, ponga en el Oratorio de su casa, ni delante de la Imágen, que se colocasse, ni en los Nacimientos de la Pascua de Navidad, y Reyes, más de quatro velas de cera, ni permitan otro concurso, que el de la Familia, con la qual sin otro congresso se rezará el Rosario, y Devociones, sin Música, vayles, ni otro modo de festejo;...* (bajo pena de excomunión mayor, etc.)... *demás de darse, como se dará por perdida toda la Cera, que se hallare, y los instrumentos músicos, y cincuenta pesos de multa, aplicados a Obras pías'.*

Ignoro (aunque presumo) cómo fue recibido ese edicto, y observada la cláusula referente a la cera; de lo que sí ha de haberse enterado ya el (para muchos entrometido) Ilmo. Sr. *Barroeto y Angel,* es que sus prohibiciones de 1751, relativas a los "nacimientos", a la música, las danzas, los otros modos de festejos y el "congresso", fueron burladas u olvidadas vergonzosa y cumplidamente, hasta por los años mozos del siglo XX, en que desaparecieron, desgraciadamente (¡y me perdone aquel ilustre prelado!), esas sabrosas y divertidas costumbres.

Mas, no por eso menguó la voluntad del Sr. *Barroeto,* quien, con su deseo justificado de querer reformar la vida musical en los templos y en los conventos, y repitiendo con más detalles lo ya tantas veces ordenado por sus predecesores, publicó su *"Edicto de 27 de septiembre de 1754. En que se manda, no se toque, ni canten en las Iglesias minuetes, arias, ni demás canciones profanas, ni theatrales, sobre que el Maestro*

de Capilla[1] *de esta Santa Iglesia tendrá cuidado, de que la Música de los templos sea grave, seria y correspondiente á la Santidad del lugar".*

Hasta las mismísimas monjas perturbaban la quietud espiritual de los señores arzobispos, con una inalterable felicidad y constancia, esto es por más que el Ilmo. Sr. Don *Diego de Parada ordenara* (ver su Auto del 8 de noviembre de 1775; art. 6) *"Que en esos días* (que preceden o siguen la elección de la nueva abadesa) *no se permitan, músicas, danzas, festines, representaciones cómicas, transformándose en seculares las Religiosas para executarlas...",* y (art. 20) *"Que despues de tocada la campana, no se permita en el resto de la noche, músicas, sociedades, ni otro alboroto".*

Obligados por la amnesia incorregible de que padecían complacidamente las señoras monjas, tuvieron los Ilmos. Sres. Don *Juan Domingo González de la Reguera* y Don *Bartolomé de las Heras,* que adherirse a los edictos mandados publicar por sus predecesores, volviendo a repetir (1787 y 1808) que *"Las Religiosas no tengan, Dansas, festines",* etc., ni se cometan *"otras acciones indecentes, como los bayles, matracas",* etc.

Con eso y con todo, he de poner las cosas en su sitio. No eran las futuras o ya veladas esposas espirituales del Señor menos dignas, en aquellos tiempos bulliciosos y traviesos, que las novicias y religiosas de ahora. Dejemos los "¡O tempora, O mores"! para los cicerones criollos, atrabiliarios y chismosos, mas recordemos, para la inteligencia de lo que nos ocupa, que eran distintivos imprescindibles de una elaborada educación, y modales de familias distinguidas y cultas, el saber "la niña bien" tocar algún instrumento músico, saber cantar "chanzonetas" y bailar, y recitar versos o "jugar" comedias. ¿Cómo quedarse sorprendido, pues, si les era muy difícil a las jóvenes enclaustradas despojarse y olvidarse, inmediata y definitivamente, de unas costumbres adquiridas por atavismo, fortalecidas por el ejemplo y la enseñanza, y necesarias por razones sociales?

Tampoco ha de ser pasado por alto un hecho que corroboran los relatos de los cronistas más fidedignos de la era colonial peruana. La Capital era, por aquellas virreinales centurias, un Coliseo "en grande", donde se representaba todos los géneros dramáticos, cómicos y líricos preciados y solicitados por entonces: desde la tragedia inquisitorial con sus hogueras, hasta la mojiganga con arpa, guitarra y quijada jumentil;

[1]Lo era por entonces el compositor y violinista italiano *Roque Ceruti,* divulgador, en el Perú, del arte de los sonatistas italianos, y prolijo autor de obras religiosas en el más puro estilo profano de la época. El Sr. arzobispo pedía peras al olmo.

desde las comedias de Calderón de la Barca y de Ramón de la Cruz, hasta las elecciones de las abadesas y de los catedráticos de Prima, con chirimías, clarines y atabales; desde los motetes religiosos —cantados magníficamente por las monjas de Santa Ana o de la Encarnación—, hasta la "tirana" canalla, con guitarra y aguardiente; desde el "Nacimiento del Niño", con villancicos y un "Don Mateo" bailado en su honor, hasta los entierros, con acompañamiento de marchas triunfales y de mélicas melosidades.

Tanto fue así, esto último, que hubo de intervenir en el asunto el Sr. Arzobispo Don *Juan de la Reguera,* quien, para acabar con tan indecente práctica, mandó publicar, en 1795, un edicto prohibiendo *"la Música de teatro quando se conduce el cuerpo á la Iglesia, sino que solo se practique el lúgubre canto llano. . .",* y vedando asimismo *"el uso de. . . Llorones, ó Plañideras, que acompañan al cadaver, como que es ridícula demostracion de lo que no sienten, y se hace un gasto inútil".*

Intervención importantísima tuvo el Ilmo. Sr. Don *Bartolomé de las Heras,* protector eficaz del entonces maestro de capilla de la Catedral, *Andrés Bolognesi.* Bajo la dirección inmediata de ese eminente y último arzobispo de la época colonial, efectuóse la gran y postrera reforma de esa capilla, de lo que hablaré en otro lugar.

Los chantres.

No obstante las precisiones contenidas en las disposiciones promulgadas por el obispo *Gerónimo de Loayza* al principiar su gobierno espiritual, no tardó mucho, en Lima, como sucedía en Europa, en convertirse la función de chantre en una mera —aunque importante— dignidad eclesiástica, cuyo titular encargaba —a expensas suyas durante algún tiempo— a un sochantre, o al maestro de capilla o al organista, el cuidado de las obligaciones musicales técnicas que le eran nominalmente encomendadas, pero que no estaba en condiciones de satisfacer.

No siempre fue del agrado de los prelados esa delegación que hacían los chantres de sus incumbencias, por lo menos en lo referente al canto sagrado, cual lo manifiesta claramente el futuro *Santo Toribio* en su *Auto de Visita,* promulgado el 15 de abril de 1599, en el cual comunica que *"en quanto al cargo que se hace al Doctor esteuan hernández bozmediano, chantre de la dha sta. yglesia, de no enseñar el canto llano a los clérigos moços de coro, le rremito (dice) assi mismo al pleito que sobre esto pende".* En este caso particular, no era por incompetencia que don Esteban no cumplía con sus obligaciones, sino

por natural desidia, pues cuando por enfermedad hubo de nombrarle un sucesor, fue voto unánime de los señores del Cabildo tratar de hallar a otro chantre de igual pericia.

Hubo de esperar hasta 1675, y luego hasta 1808, para encontrar chantres que intervinieran decisivamente en la vida musical de la Catedral de Lima; son ellos *Andrés Flor de la Parra* y *José de Silva.*

La capilla de música.

Es obvio que los primeros coros de música vocal e instrumental de la Catedral no podían ser cuantiosos, ni lo permitía ni lo exigía la escasa población de la Capital, hasta los albores del siglo XVII. Los servicios religiosos ordinarios estaban acompañados por un órgano chico, que sostenía la voz del oficiante y de unos pocos cantores, dirigidos por el chantre o el organista. Para las funciones de primera clase y las fiestas solemnes, contratábanse los servicios de algunos trompetas, chirimías y clarineros, militares a menudo, los mismos que, según las necesidades, ejecutaban desde las torres de la iglesia o en el coro de música de la misma. En cuanto a las partes corales, estaban a cargo de algunos cantores, clérigos de estado, aumentados con algunos aficionados ocupados habitualmente en otras labores. Desde principio del siglo XVII, empezó a tomar cuerpo la capilla de música de la Catedral, pues ya disponía de algunos cantores titulares, de algunos seises y, además de dos órganos, de un bajonista y de un cornetista. En 1611, ingresó un sacabuche, que no permaneció mucho tiempo. Todos obtenían un salario anual fijo.

El 2 de noviembre de 1612, promulgó el arzobispo *Bartolomé Lobo Guerrero* las primeras "Constituciones", cuyas generales habían de regir los destinos de la capilla de música, hasta el siglo XIX. Habiendo sido aquel documento de suma importancia para el futuro de la vida musical en la Catedral, transcribo a continuación algunos de sus párrafos.

El arzobispo y el cabildo de la Catedral *"Habiendo considerado que la capilla de canto de organo*[1] *de la dicha sancta Yglesia se ha poblando de musicos y cantores, los mejores deste Reyno, y que con tanta costa de la dha sancta Yglesia les da a todos competentes salarios, conforme a lo que cada uno mereze por su buena voz y destreza. Acordaron de hacer para... que mejor se celebren los oficios diuinos, unas ordenanzas o constituciones, para que cada uno, asi el maestre de capi-*

[1]Canto mesurado, en oposición al canto llano.

lla como los cantores (y los instrumentistas) *sepa acudir a lo que esta obligado y se escusen las deiferencias que suele auer entre ellos, por no estar aduertidos de lo que an de hacer, en la forma que sigue:*

"1. Primeramente se ordena que el Maestre de Capilla a de ordenar la dicha capilla y el atril de canto de órgano, sin que ninguno de los otros músicos le vaya a la mano, dando el tono a las voces y lleuando el compás, como a él le fuere visto ser mejor".

Y sigue la relación de las obligaciones de los cantores: *"de echar contrapunto*[2] *los que le supieren"*; de cantar *"el Te Deum Laudamus en canto de organo y el antiphona del Benedictus en contrapunto, y el Benedictus en fauordon*[3]*, y al músico*[4] *que faltare, se le lleuará la pena de un patacon..."*.

El artículo 7º prescribe que *"El Maestro de capilla compondrá cada año de nuevo, como son motetes y algunas cosas peregrinas, que salgan de lo ordinario, y las chançonetas necesarias... y para pasar las chançonetas, llamará a los musicos quinze días antes y los hará juntar al exercicio donde más comodamente se puedan pasar y tener bien sauidos, y si alguno por negligencia no viniere a pasarlas, no teniendo escusa legitima, les penará en un patacon..."*.

Agrega el artículo 10, que *"Tendrá cuydado el dho maestro* (de capilla) *de hacer exercicio todos los más días que pudiere, dando lición de canto de organo y contrapunto a todos los músicos u a los seyses que lo ovieren menester, el cual los reprehenderá y castigará los descuydos que tubieren, y todos tendran el reconocimiento y reuerencia deuida al dho maestro, obedeciéndole en todo lo tocante y concerniente a la música..."*. (Qué fácil le fue al Ilmo. señor *Bartolomé Lobo Guerrero* y a los señores Dean y capitulares ordenar lo que ningún maestro de capilla —ni el enérgico e irascible *Andrés Bolognesi*— había de lograr, ni bajo pena de un patacón, ni aun de perder el puesto).

En 1624, la capilla de la Catedral de Lima estaba conformada por nueve cantores, seis seises, dos organistas, dos bajonistas, dos cornetistas y un sacabuche, esto es, sin mencionar a los suplementarios que eran contratados, circunstancialmente, para las fiestas principales o cualquier evento religioso de importancia.

Aquel sacabuche, que desapareció de la orquesta metropolitana después de 1626, fue reemplazado definitivamente por el arpa, a partir de 1633. Este instrumento (del que habrá casi siempre dos o tres ejem-

[2]Contrapunto improvisado sobre o debajo de un "cantus firmus".

[3]Contrapunto "nota contra nota".

[4]Hasta mediados del siglo XVIII, "músico" era sinónimo de "cantor".

plares en la capilla) seguirá desempeñando un papel aparentemente fundamental en el coro de música, pues figurará en éste hasta bien afianzado el régimen republicano en el Perú. También por aquellos años fueron substituidas las chirimías por las dulzainas, reservándose a las primeras, con los clarines, los atabales y los repiques de campanas, para las ejecuciones festivas, desde las torres de la Catedral.

Un siglo más tarde, bajo la dirección del maestro italiano *Roque Ceruti,* comprendía la capilla de música de la Primada: 2 organistas, 2 arpistas, 2 violinistas, 2 dulzainas, 2 bajones, 13 cantores (a los que habría que agregar algunos "supernumerarios", instrumentistas y cantores que esperaban, haciendo méritos, llenar las posibles vacantes) y 6 seises.

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII, puede notarse la paulatina transformación que en su arreglo experimenta el conjunto instrumental de la Catedral. Poco a poco, cual era de esperar, fueron desapareciendo los instrumentos antiguos, dulzainas y cornetas, tomando sus lugares los oboes, a los que vendrán a juntarse, desde 1783, las flautas. El violín, que se había introducido tímidamente en la Capilla con el maestro *Ceruti,* ascendía muy lentamente hacia el rango privilegiado que le era destinado. Mas, su triunfo no fue fácil, pues hasta la llegada del cellista *Andrés Bolognesi* (futuro director de la capilla metropolitana), cuya —para entonces— novísima teoría consideraba al "violín concertino" como siendo la persona más importante del conjunto orquestal, seguirá ese instrumento menos cotizado, por el cabildo eclesiástico, que las flautas y los oboes, pues así lo confirman los salarios pagados.

En 1799, dirigidos por *Juan Beltrán,* constaba el coro de música de los inevitables 2 organistas, y de 2 arpistas, 3 violinistas, 1 contrabajo, 2 flautistas, 2 oboístas, 2 bajones, 8 cantores y 4 seises, además de algunos meritorios. Se advertirá que si bien había disminuido el número de cantores, más venía acercándose la conformación instrumental a lo que calificaríamos actualmente de "pequeña orquesta".

Por otra parte, pese a la mejora numérica de que iba beneficiándose la Capilla, justo es decir que las sucesivas mermas que venían sufriendo los salarios de sus miembros, mucha y nefasta influencia tuvieron sobre el comportamiento y el reclutamiento de ésos, y aumentaron las dificultades para atraer a talentos verdaderos en las filas del coro y de la orquesta catedralicias. No obstante la tradicional pero inconcebible —y hasta cierto punto culpable— tolerancia de los prelados y de los cabildos, no pudieron ya el arzobispo Don *Juan Domingo de la Reguera* y las demás autoridades eclesiásticas seguir aguantando los

desaciertos, musicales y otros, que venía cometiendo la mayoría del personal de la Capilla de Música. Con tal motivo, ordenaron al maestro de capilla, *Juan Beltrán,* informar sobre el particular y proponer reformas oportunas. La respuesta fue inmediata, nítida pero contundente; la redacción del escrito es apasionada y hasta agresiva, pero los conceptos son dignos, y las medidas recomendadas innegablemente acertadas, menos una, que era obvio no iban a tomar en cuenta ni el prelado ni los señores capitulares: el prejuicio de raza, prevención que en ninguna época profesaron esas dichas autoridades.

En su informe, firmado el 16 de mayo de 1804, propone *Beltrán* se aumente los salarios, pues *"las asignaciones que tienen las plazas, son tan pequeñas que no pueden bastar, aunque se consideren las mayores, para alimentarse con lo más ordinario".* (Lo que obliga a los músicos a aceptar y buscar "cachuelitos", y les hace descuidar sus obligaciones para con la Catedral). Hablando de los cantores, agrega *Beltrán* que *"la escacés de voces que se ciente en esta Ciudad* (Lima), *es dificil remediarla; por que viendo las familias de mediana decencia, introducidos en el Cuerpo Músico un crecido número de zambos, y negros, que sin reparo admiten* (el prelado y el cabildo) *en los estrados"* (y cuyo comportamiento en el coro califica *Beltrán* con palabras tajantes e inequívocas) *"quisá las personas más nobles reserven sus niños y los aplican a otros egercicios menos útiles a la religión y al culto".* Propuso, además, don *Juan,* que todas las capillas de la diócesis actuasen bajo las órdenes inmediatas del maestro de capilla de la Catedral; eso lo iba a pedir también *Bolognesi,* pero no lo consiguieron. En fin, fuéle preguntado a *Beltrán* precisiones y sugerencias con respecto a la conformación de la capilla de música y el presupuesto ad hoc. Contestó el maestro que serían necesarios: 6 voces, 4 violines, 2 flautas, 2 oboes, 2 fagotes, 2 cornos, 1 cello, 1 contrabajo y 1 arpa, amén de los 2 inevitables organistas, y apuntó los estipendios. Debe haberse quedado sofocado, por lo muy menos enmudecido el cabildo, y luego el arzobispo, al tomar conocimiento de la planilla de salarios propuestos por su maestro de capilla, para asegurar la eficacia y la permanencia del personal de su conveniencia, pues él que menos vería su sueldo elevado en un 50%; en cuanto al tercer violín, le asignaba *Beltrán* una renta casi cuádruple de la que obtenía antes de la reforma propuesta. ¡Todo quedó en nada!

Más suerte tuvo el maestro *Andrés Bolognesi,* responsable de la última reorganización de la capilla de música de la Catedral, durante el virreinato. El coro de voces, así como la orquesta, fueron aumentados

en número, y así también, en una pequeña proporción, los salarios. En 1815, constaba el coro de 11 voces y 6 seises; la orquesta comprendía a los organistas, 6 violinistas, 1 contrabajo, 1 arpa, 2 flautas, 2 oboes, 1 fagot, 2 cornos y algunos supernumerarios cantores o instrumentistas. Nótese que no incluyó *Bolognesi* al violoncello, siendo él mismo cellista; tampoco pudo conseguir se eliminara al arpa.

Los cantores.

Ya antes de 1569, había adoptado el cabildo de la Catedral de Lima la nueva organización coral innovada y desarrollada a mediados del siglo XVI por la escuela veneciana de música religiosa, bajo la eminentísima dirección del gran compositor flamenco *Adriano Willaert.* Y debió ser motivo de legítimo orgullo para la escasa población limana, el saber que a los poquísimos años de haberse iniciado (hacia 1555), en San Marcos, de Venecia, los servicios divinos con la participación de dos coros, cada uno con su órgano, celebrábanse, con el mismo aparato musical, las funciones religiosas en su todavía poco lujosa Iglesia Metropolitana.

Los primeros coristas, así como los primeros instrumentistas de la capilla de música catedralicia, fueron, en su mayoría, músicos militares o individuos de tropa, a los que venían a juntarse sacerdotes y, de vez en cuando, algunos paisanos aficionados a la música, obteniendo cada uno una retribución monetaria proporcionada a los servicios que prestaba circunstancialmente. Aparece por primera vez el nombre de los coristas de la Catedral —clérigos en su mayoría— y el salario fijo y anual con que se les tenía contratados, recién en planillas correspondientes a los años de 1612. Huelga decir que su número y su paga variaron constantemente, de acuerdo con la situación financiera de la fábrica metropolitana. Epocas brillantes hubieron en que llegaron los cantores a ser doce, y otras en que no quedaron más que seis, hasta no quedar ninguno.

Las voces que más hicieron falta fueron los tenores y, sobre todo, los tiples. Sin embargo, buenas y celebradas gargantas se dejaron escuchar en la capilla de música de la Catedral de Lima, y fue menester, más de una vez, reprender a algunos cantores, no todos seglares ni laicos, quienes, olvidándose de la naturaleza del recinto en que actuaban, dejaban guiar sus excelentes cualidades vocales por intenciones o por un estilo más a propósito en los salones palaciegos o aristocráticos —donde también se lucían— que no en la Casa de Dios. Pero, seamos tolerantes, como lo fueron tantos prelados y tantos cabildos eclesiásticos, pues, pen-

sándolo bien, hemos de admitir que, a partir de fines del siglo XVII, no había ya tanta diferencia de estilo y de concepto entre los villancicos religiosos y las "chanzonetas" profanas.

Los Instrumentos y sus ejecutantes.

Apenas construida la primera Catedral limana, tocaron en ella instrumentistas peruanos, muchos de ellos de raza india o mestizos primero, luego negros y mulatos. Hubo familias que, a veces durante varias generaciones dieron al ya organizado coro de música de la Primada, músicos de una misma especialidad: así los cantores *Cervantes del Aguila;* los arpistas indios, *Esparza;* los organistas, *Dávalos* y otros.

Para mayor ilustración y comodidad, me referiré en seguida, y por separado, a cada uno de los instrumentos que se escucharon en la Catedral de Lima, así como a algunos de sus mejores ejecutantes.

El órgano.

Siendo este el instrumento músico religioso por excelencia y quien lo toca en el templo el ejecutante principal del que depende el acompañamiento musical de la liturgia católica, y a cuya intervención se encomiendan los oídos no siempre alertas de los señores oficiantes y de las capellanes, era natural que Su Santidad Paulo III mencionara expresasamente a ese músico indispensable entre el personal de oficiales que habían de servir en la futura Catedral de los Reyes. En la bula que expidió con tal oportunidad, en 1541, fija asimismo el Santo Padre el salario del organista: 16 libras de 485 maravedíes cada una.

Antes de haber sido creado el destino de maestro de capilla de la Iglesia Mayor de Lima, era el organista quien tenía a su cargo la dirección del coro de música de la misma, y siendo sus ocupaciones las más numerosas en la capilla de música, es lógico haya sido aquél el músico siempre mejor retribuido. Si bien era censurable costumbre de parte de los señores del cabildo metropolitano —haciendo a menudo caso omiso de lo insinuado por el maestro de capilla— el no ser lo suficientemente exigente para la admisión de instrumentistas y cantores en la capilla de música, no estilaban tal mansa tolerancia (por razones obvias) cuando se trataba de proveer las plazas de organistas, que, en verdad, fueron siempre ocupadas por ejecutantes capaces, y algunas veces, por virtuosos de renombre. El puesto era conferido siempre por oposición, pero eran muy pocos los que se presentaban, lo que harta confirma cuanto exigente era el jurado, en que figuraban siempre, a más de otros miembros, el

chantre y el maestro de capilla de la Catedral, y no pocas veces, el cabildo en pleno. El concurso menos esperado (y más inoportuno, a mi modo de pensar) para la obtención del cargo de organista mayor, tuvo lugar en la Catedral, el 24 de mayo de 1765, cuando se disputaron la primera plaza *Juan Chrisóstomo Dávalos* y su hijo *Manuel,* quien (no solamente por ser presbístero, supongo) salió vencedor.

Ese talento de los instrumentistas mayores de la capilla catedralicia, peruanos en su mayoría, no debió ser poco, pues mucho fueron alabados en papeles eclesiásticos y en crónicas profanas los *Aguilar* y los *Dávalos,* familias de organistas, así como *José Orejón y Aparicio,* excelente compositor, y *Manuel Ericourt,* de ascendencia francesa.

Compañero inseparable del organista en función, era el "fuellero", colaborador menor, pero imprescindible de la capilla de música. Puede decirse que, a partir del siglo XVII, fueron los morenos quienes con exclusividad, gozaron del privilegio (supongo que envidiado) de ser "fuellistas". Y tan reconocida era la importancia de este servicio, que el salario pagado a su encargado jamás sufrió el menor descuento (fue aumentado algunas veces), favor del que no siempre gozaron los maestros y los demás miembros más notables de la capilla. Llegó el fuellero a ganar 80 pesos de a ocho reales, al año. En 1808, ganaba nuestro moreno amigo 6 pesos al mes; ignoro si la República, que tanto anhelaba este colega menor, le habrá sido más favorable.

La chirimía.

Fueron los chirimiistas, trompetas y atabaleros, a más de los pífonos y clarineros, los primeros músicos profesionales en llegar a estos reinos, acompañando a los conquistadores. Con ellos llegaron también la vihuela, la guitarra, el arpa y, luego, el clavecín, que eran los instrumentos "distinguidos". La corneta (la "muda" o el "cornet á bouquin" de los franceses) y el bajón, antepasado del fagot, fueron traídos más tarde.

No tardaron las chirimías en ingresar en la capilla de música de la Catedral de Lima, esto es a los muy primeros años de edificada ésta, permanecieron en ella hasta mediados del siglo XVII, a partir de cuyos años fueron reemplazadas por las dulzainas. Ninguno de los pocos chirimiistas cuyos nombres aparecen en los archivos de la Catedral, está señalado en éstos únicamente en su calidad de tal sino en primer lugar como bajonistas o cornetista. Sin duda eran el bajón y la corneta instrumentos más nobles, pero fuera de esta particularidad, eran muy útiles

las chirimías para "sostener" los coros, y para colaborar en las procesiones, los entierros y otras funciones eclesiásticas fuera del templo, para cuyos eventos solíase contratar especialmente (por cuenta de los organizadores) a cuatro chirimiistas indios de los pueblos de Surco y de la Magdalena, vecinos de Lima, donde, aparece moraban la mayoría de los músicos profesionales, naturales de estas provincias, antes de establecerse en el Cercado.

La dulzaina y el oboe.

Aunque no exenta de defectos, reemplazó ventajosamente la dulzaina a la chirimía a partir de la segunda mitad del siglo XVII, y después de intermitentes apariciones, tomó el oboe, al mediar el siglo XVIII, carta de ciudadanía definitiva en la capilla de la Catedral, donde desplazó poco a poco a su predecesora.

Fue siempre la dulzaina el instrumento profano más considerado en la capilla, y el salario señalado para quien la tocaba, el más elevado. Algó heredó de este prestigio el oboe, cosa que no ha de extrañar sucediera en Lima, pues consta que la familia de los oboes fue predilecta de J. S. Bach y de todos los oídos filarmónicos de esa época. Aun el maestro *Juan Beltrán,* de noble conciencia, pero dotado de un espíritu conservador lleno de prejuicios, propuso en el plan de reforma de la capilla, que presentó por los años de 1804, se retribuyera a los oboístas dos veces más que a los flautistas, y tanto como a los violinistas concertinos. Esta igualdad de salario con los oboístas, representaba de todos modos una ventaja para los violinistas, pues hasta el siglo XIX, fueron los instrumentos con embocadura siempre mejor remunerados que los de cuerdas, a excepción de las arpas.

La flauta.

Bajo habilísimos dedos empezó a sonar la flauta en la capilla de música de la iglesia mayor de Lima, en 1783, y quien ejecutaba en ella obtuvo de inmediato el salario más elevado que se pagaba entonces a los miembros de la orquesta catedralicia, pues ni el primer violín concertino obtenía tanto como el maestro *Juan Daniel Ericourt,* artista de origen francés, que durante más de treinta años tocó en la Primada del Perú y en lugares profanos de categoría, rodeado del respeto de todos, eclesiásticos, público y colegas. Fue *Ericourt* el profesor de no pocos flautistas, y el que más contribuyó a dirigir la atención de los aficiona-

dos a la música hacia un instrumento que, en su forma moderna, era apenas conocido diez años antes de su lucida entrada en la Catedral, y que tanto debía gustar luego a los limeños, hasta bien entrado el siglo XX. Era don *Juan Daniel,* padre del experto organista limeño *Manuel Ericourt.*

El clarinete.

Es natural que el clarinete, que en Europa ingresó con cierto atraso a la orquesta sinfónica, y cuyo mecanismo es asaz complicado, no haya penetrado sino tardíamente en la capilla de música de la Catedral, donde no tuvo éxito. Por otra parte, es evidente que en un conjunto reducido, pero que cuenta con un órgano (o dos), no era urgente la presencia de ese instrumento.

El primer clarinetista nombrado en la capilla lo fue en 1810, pero en calidad de meritorio solamente, y no permaneció mucho tiempo en ella. *Andrés Bolognesi,* para reforzar su pequeña orquesta, con motivo de la consagración del obispo de Cuenca, el 27 de diciembre de 1816, incluyó entre los músicos suplementarios que había contratado al efecto, a dos clarinetistas. Luego obtuvo una plaza en propiedad un último postulante, que tampoco hizo carrera en la orquesta de la Catedral. El porvenir del clarinete brillaba en otra parte: fueron las bandas militares que acogieron ávidamente a ese "su" violín.

El bajón y el fagot.

Introdújose al bajón en la capilla de música de la Catedral, antes del siglo XVII, pues ya en 1602 aparece como gasto ordinario el pago de 8 pesos de a 8 reales, con que retribuía anualmente (y lo hará durante muchos años) la Cofradía de las Animas del Purgatorio *"al baxon y al corneta que tañeron cuando se hizo la fiesta aniversaria".*

Fue el bajón un instrumento siempre muy cotizado por los cabildos metropolitanos, y esto hasta que feneciera la capilla de música, por los años de 1840, pues a menudo se discutirá en las juntas capitulares la conveniencia de "recibir" o no a tal o cual cantor o instrumentista, más nunca se permitirá que la orquesta carezca de sus dos bajones (a veces tres), que obtendrán siempre los salarios más elevados.

Por otra parte, es curioso observar que fueron los indios y los mestizos quienes más e inmediata afición tuvieron para el bajón o el fagot. Entre esos, hubo una familia de "capitanes de naturales" los *Guarido y*

Córdoba, quienes, a partir de 1638, y durante un siglo, dieron a la capilla su mejores bajonistas.

La corneta.

Con el bajón ingresó la corneta en la capilla de la Catedral, a fines del siglo XVI. Aunque ningún documento lo venga a confirmar, es muy probable que las cornetas que se tocaban en la capilla eran los sopranos de la familia, la corneta "recta" o "blanca" (de marfil), cuya sonoridad suave, muy distinta de la de nuestras cornetas actuales, se acomodaba perfectamente con la del bajón. Ese instrumento gustaba mucho, tanto en Europa como en América, y quien lo ejecutaba era a menudo mejor retribuido que los otros instrumentistas. Prueba de esto último, queda consignado en el contrato que celebró el virrey *García Hurtado de Mendoza* con los músicos de la capilla que trajo consigo al Perú, entre los cuales había un cornetista. *Diego Núñez de Luna,* que había de ingresar luego en la pequeña orquesta de la Catedral, y a quien era asignado el sueldo de 400 ducados al año, que venía a ser exactamente el doble de lo que pagaría ese marqués a cada uno de los demás músicos de su capilla.

Desapareció la corneta de la capilla de la Catedral al fenecer el siglo XVII, y fue reemplazada por el violín desde los comienzos de la centuria siguiente. Curioso cambio en la aficiones auditivas.

El sacabuche.

El nombre de este instrumento, antepasado de nuestro trombón de vara, aparece por primera vez en los archivos de la Catedral en junio de 1576, mes en que el ecónomo de la fábrica pagó 7 pesos y 2 tomines a los tromperos, chirimeros y sacabuches que tocaron las danzas el día de Corpus Christi.

Este instrumento no tuvo buena acogida; desapareció de la capilla por los años de 1630, y fue reemplazado (doy el dato a Ripley) por el arpa. Esta substitución, por estrambótica que nos parezca, era bastante normal en aquella época, pues lo que entonces más importaba en la orquestación, era el registro del instrumento y no su timbre.

El serpenton.

Ateniéndome a los archivos consultados, este horrendo instrumento cuyo "timbre esencialmente bárbaro" era más apropiado para "las cere-

monias del culto sangriento de los Druidas que para los de la religión católica", cual dice Berlioz, no se habría asomado más que una sola vez en la orquesta de la Catedral, traído por el maestro de capilla *Andrés Bolognesi,* para integrar el gran conjunto sinfónico que ejecutó el día (27-12-1816) de la consagración del obispo de Cuenca, monseñor Ignacio Cortázar. Pero si el serpentón era por entonces muy empleado en las orquestas eclesiásticas de cierta importancia, donde convenía muy particularmente —siempre según Berlioz— para doblar el terrible canto llano del *Dies Irae,* en las misas de difuntos, no tenía lugar ese instrumento en los conjuntos reducidos, cual era la capilla de música de la Catedral limeña. En fin, más necesitaban las voces inseguras de los señores chantres, sochantres, capellanes y clérigos de instrumentos bien afinados que las guiara, que no de un artefacto tortuoso cuyo invento fue un evidente atropello a la decencia musical.

La trompa.

No apareció ese instrumento en la Catedral antes de principiar el siglo XIX. Esta tardanza en admitir a la trompa en la capilla llama tanto más la atención, cuanto que muchas de las obras (misas, villancicos, etc.) ejecutadas en la Metropolitana, desde mucho antes de 1800, exigían dos partes de ese instrumento. Es probable que esas partes fueran ejecutadas entonces por uno de los órganos o por los bajones, que eran los instrumentos más apropiados para substituir al dúo de trompas.

El clarín.

Este instrumento (al igual que el atabal) que debía participar indefectiblemente en todas las procesiones y otras funciones religiosas callejeras, nunca fonmó parte efectiva de la capilla de música de la Catedral, pues los servicios que prestaban quienes los ejecutaban eran contratados y retribuidos circunstancialmente.

La vihuela.

No he leído el nombre de ningún vihuelista en la lista o en los nombramientos de instrumentistas de la capilla de música. Sin embargo, aparece en un libro de cuentas una planilla establecida el 11 de enero de 1570, en que están apuntados los gastos motivados por la entrada del Virrey *Francisco de Toledo* en Lima, el 30 de noviembre de 1569. Entre los dichos gastos van mencionados los siguientes:

"a los yds. (indios) *que truxerô las vihuelas darco* . . 1 p. (peso)
"de cuerdas para esta Vihuelas . . . . . 1 p. 4 tomines"

Es la única noticia que de esos instrumentos he encontrado en los archivos de la Catedral.

El arpa.

Difícil es determinar con toda exactitud cual era, en la capilla de música de la Catedral, el papel "íntegro" —sí así puedo expresarme— encomendado al arpa, instrumento admitido ininterrumpidamente en la Primada, en lugar del sacabuche, desde los años de 1633 hasta 1832, o sea, durante tres siglos. Las partes (conservadas en el archivo arzobispal) de ese instrumento que intervenía en el acompañamiento musical de las misas, de los villancicos y de cualquier otra música religiosa ejecutada en la Metropolitana, son copias textuales de los bajos del órgano, mas sin cifración alguna, y llevan a menudo la indicación: "acompañamiento", en lugar del nombre del instrumento al que estaban destinadas. Que las arpas (eran siempre dos o tres, hasta principiar el siglo XIX) reforzaban los bajos del conjunto musical, es un hecho, ¿pero que hacía la mano derecha, no guiada ni ligada por precisión armónica alguna? No llegan a convencer —esa parte de bajo continuo no cifrada— que un instrumento capaz de ejecutar acordes diatónicos propios de los modos eclesiásticos —y aun de ciertos modos profanos— no fueran utilizados en la capilla más que para triplicar o cuadriplicar un bajo, ya repetido por los bajones. Desgraciadamente no he encontrado en los archivos religiosos consultados ninguna parte "realizada" de arpa ni de órgano; en cuanto a los cronistas, hablan a veces de las ejecuciones brillantes de los arpistas, pero se quedan mudos respecto a lo que ejecutaban esos virtuosos.

Fue el arpa uno de los instrumentos predilectos de los "naturales" piruleros, quienes monopolizaron prácticamente su ejecución en lo religioso como en lo profano. Algunos arpistas, músicos de la capilla de la Catedral de Lima, fueron afamados, y entre estos muy particularmente los miembros de la familia india *Esparza,* uno de los cuales mereció los honores de ser recordado y alabado en las páginas del "Mercurio Peruano" (del 16-2-1792), aplauso que no es de pocos quilates, tomando en cuenta la importancia histórica y el prestigio de que gozaba esa importante revista limeña.

El violín.

En Lima, al igual que en Europa, mucho trabajo le costó al violín abrirse paso entre las cornetas, los oboes y las flautas, y llegar victoriosa y definitivamente al primer rango de los instrumentos solistas y orquestales; mas aquí como allá, una vez aceptado y consagrado en calidad de instrumento noble, no tardó este benjamín de la familia de los arcos en ascender al trono de los instrumentos músicos. Como lógica consecuencia de los cambios introducidos en la orquestación de las obras religiosas, bajo la influencia del arte musical profano, fue adquiriendo prontamente el violín una creciente importancia en la capilla de música de la Catedral limeña, desde los albores del siglo XVIII. Mas no anduvo este novel prestigio acompañado con un aumento proporcional de los salarios conferidos a las distintas plazas reservadas para ese instrumento. En 1809, no obtendrá el maestro *Andrés Bolognesi* se le asigne al celebrado violinista cuzqueño *Baltazar Gómez de León,* concertino de la orquesta metropolitana y de la del Coliseo, un sueldo aventajado, pues tanto la primera flauta como el primer corno fueron mejor retribuidos que el virtuoso indio, y la renta de éste no era superior a la del primer arpista y de la segunda flauta. Y con todo, fue el leve aumento de su sueldo (conseguido por *Bolognesi*) una mejora notable de esa renta, pues por los años de 1770, ganaba el primer violín menos que el tercer arpista.

Como es sabido, fueron los grandes sonatistas preclásicos italianos y alemanes —entre los cuales habían muchos violinistas— quienes más contribuyeron, al expirar el siglo XVII, a destronar a la viola y colocar al violín a la cabeza de los instrumentos de la orquesta, tanto en España como en Francia. No eran aquellos maestros italianos (los alemanes sí lo eran) desconocidos en Lima, al iniciarse el siglo XVIII, y es probablemente a la gran y militante afición que tuvieron los virreyes Moncloya y Castell-do-Rius por la música, que se deba la venida a Lima de los primeros violinistas italianos, entre quienes descollaba el futuro maestro de capilla de la Catedral, *Roque Ceruti,* antes de atraer el peruano *Juan Marcos López Correlli* la atención del mundo filarmónico limeño de entonces. Lo que sí he tratado de averiguar, pero sin suerte desgraciadamente, es si el segundo apellido de *Juan Marcos* fuera en un principio un apodo con que se honró, o si era el de su madre.

No he encontrado en los archivos de la Catedral huellas de la viola clásica ni de la moderna, ni apareció ese instrumento en ningún momento en la capilla de música. Sin embargo, entre las partituras de misas menos antiguas que posee la biblioteca musical del arzobispado de

Lima, existen exigiendo ese instrumento, algunas obras de distintos compositores; hay entre éstas una misa del peruano *Melchor Tapia,* compuesta en 1796. Por otra parte, y en particular, cómo explicar que este autor, organista de la Catedral, y por consiguiente conocedor de la conformación de la orquesta metropolitana, haya elaborado una orquestación cuya ejecución no podía ser cumplida por la capilla a que pertenecía, cuanto más que la mayoría de sus obras orquestadas fueron escritas expresamente —así lo menciona él mismo sobre algunas de sus partituras— para los servicios religiosos de la misma Catedral. En fin, ha de ser notado igualmente, que tampoco introdujo *Andrés Bolognesi* a la viola en la orquesta reforzada (que incluía a catorce violines) que él organizó para actuar durante la consagración del ya citado obispo de Cuenca, en 1816. ¿No habría violistas en Lima?

El violoncello.

Si bien aparecieron fugazmente, en 1569, algunas vihuelas de arco, nunca obtuvo plaza rentada en la Metropolitana de Lima el tan preciado bajo de viola, ni aun él mismo en su forma actual. Y esto puede llamar la atención, si se recuerda que aún el propio maestro de capilla *Andrés Bolognesi* (nombrado en 1807), quien tocaba ese instrumento, no lo juzgó necesario cuando efectuó la gran y última reforma de la orquesta catedralicia a su cargo. Las poquísimas veces que ingresaron cellistas en la capilla, no dejaron de ser completamente circunstanciales. Aparte de un meritorio, el teniente *José Cantón,* graduado de un "Regimiento de Pardos", que esperó vanamente durante nueve años se le recompensara su larga espera y sus numerosos servicios prestados gratuitamente con algún nombramiento remunerado, y un alumno del propio *Bolognesi, Mariano Guapaya* (competidor de *J. B. Alzedo* en el concurso promovido por San Martín, para la composición de una "Marcha Nacional" peruana), no hubo cellista que insistiera en ingresar en la capilla de música de la Catedral.

El contrabajo.

El violón, padre de nuestro contrabajo, no autorizado en los beaterios limeños por los años de 1702, fue recibido en la capilla de música de la Catedral en 1709; más sus servicios no fueron considerados tan indispensables como para mantener su plaza, después de haber renunciado a ella *Lázaro Patricio Fernández,* quien la desempeñaba en

1720, y fueron las arpas las encargadas de afirmar los bajos continuos que ejecutaban los órganos y los bajones.

Pero con la introducción en la orquesta metropolitana de un mayor número de registros agudos (violines y flautas) fue menester incluir en ella a un instrumento cuyas voces graves fueran más robustas que las del arpa y del bajón. Así fue como al cerrarse el siglo XVIII, volvió a ingresar en la capilla el bajo de los instrumentos de arco, que anduvo substituyendo poco a poco a las cuerdas punteadas. Y mucho debieron venir gustando a los señores capitulares los acentos austeros de aquel cimiento del edificio sonoro, así como luego, y conjuntamente, las empinadas resonancia, pues por los años de 1837, limitaban la tesitura del pequeño conjunto musical (8 cantores y 13 instrumentistas, más todavía, los dos órganos) de la Primada del Perú: tres contrabajos... y un flautín.

Los maestros de capilla.

Habiendo aumentado el prestigio de la capilla de música, conforme iba creciendo en importancia la Catedral de los Reyes, que de iglesia metropolitana —sujetada al arzobispo de Sevilla— había ascendido a Primada del Perú, hízose necesario entregar a una autoridad más competente la dirección técnica de los asuntos musicales del culto, antes al cuidado de un chantre, primeramente músico profesional, luego dignatario eclesiástico.

El primero en dirigir la incipiente capilla metropolitana fue el presbístero *Miguel de Bobadilla,* organista y cantor. Mas habiendo sido aumentado el número de cantores y de músicos, y organizado un conjunto de seises, no pudo ya postergarse el nombraminento de un legítimo maestro de capilla que vigilara el desempeño de la pequeña orquesta y del coro que acompañaba los servicios religiosos. Así lo acordó el cabildo metropolitano en su junta del 20 de marzo de 1612, y fue recibido este mismo día, en calidad de maestro de capilla, el organista y compositor español *Estacio de la Serna,* presbítero, habiéndosele asignado un salario anual de 800 pesos de a 8 reales.

Ya hice notar en otra parte, que no eran pocas las obligaciones del maestro, muy detalladamente señaladas en unas "Constituciones" que con respecto a los asuntos musicales de la Catedral, acordaron el prelado y el cabildo metropolitano el 2 de noviembre de 1612. Se exigía del maestro, conocimientos técnicos generales, mas no someros, ya que debía ser compositor, director de orquesta y de coro, profesor de "canto de órgano y de contrapunto" de los cantores y de los seises, y administrador

financiero del cuerpo a su mando, pues al maestro correspondía repartir, según proporciones establecidas por las dichas "Constituciones", las propinas (no escasas) que pudiese ganar la capilla en actuaciones extraordinarias, dentro y fuera de la Catedral, siempre que fueran éstas debidamente autorizadas por el cabildo eclesiástico.

Como se ha podido notar, el trabajo que habían de satisfacer los maestros de capilla era absorbente y de mucha responsabilidad, y se comprende sin esfuerzo que muchas veces dejaron ellos de cumplir con esmero tantas obligaciones, muy particularmente por cuanto se relacionaba con la enseñanza a los seises, chicuelos (presuntos angelitos de Dios, pero despiadados mataperros en realidad) que se las entendían unánimente para molestar a todos y en todo. Y por lo demás, muy psicólogos y dúctiles habían de ser esos maestros, que por sus cargos se encontraban colocados, muy a menudo, entre las espadas (el arzobispo y el cabildo) y las paredes (los coristas y los instrumentistas).

Uno de los mayores tropiezos con que tenían que lidiar los maestros de capilla, era la falta de cumplimiento en sus obligaciones por parte de los miembros (clérigos y laicos) del personal a su cargo. Son innumerables las amonestaciones que, a solicitud de los maestros, propinaron los cabildos a sus cantores e instrumentistas, mas no estando estas reprimendas respaldadas por sanciones lo suficientemente severas (muchas veces ni siquiera aplicadas) no eran tomadas en cuenta por los culpables.

Las facultades concedidas a los maestros de capilla de la Catedral de Lima les dieron en algunas oportunidades autoridad para intervenir en las capillas de las demás iglesias limeñas, en calidad de inspectores técnicos. Así fue cuando el bien intencionado y tan censurado arzobispo Don *Pedro Antonio de Barroeto,* queriendo reformar los programas musicales, demasiado profanos, que se daban a escuchar en los templos capitalinos, promulgó, en 1754, un Edicto, por medio del cual castigaba con pena *"de excomunión ipso facto inccurenda, á todos los Músicos, é Instrumentarios, que en las Iglesias, en qualesquiera Funciones, que se ofrecan"* tocasen músicas *"del uso de la Tierra"* o *"propias de los Theatros, y festines profanos, y del Siglo"*, quedando encomendado *"al Maestro de Capilla de Nra. Sta. Iglesia el cuydado, de que no se falte á tan recomendable mandato, y que vele sobre ello en todas las Iglesias Parrchiales* (sic) *Regulares, y de Religiosas, y demás Capillas"*. Dudo se haya valido el Maestro *Roque Ceruti* durante mucho tiempo (o aun alguna vez) de la autoridad que le confiara terminantemente el Ilmo. Sr. *de Barroeto,* pues no he vuelto a leer nada sobre el particular.

Quiso el maestro *Juan Beltrán,* se reafirmara, por los años de 1804, ese derecho de intervención, pretendiendo (en un informe que le fuera pedido) que sería ésta la medida más apropiada para vigilar las actuaciones de los conjuntos musicales eclesiásticos, para impedir la ejecución de obras indebidas, y *"purificar el Cuerpo Músico de una porción de miembro asquerosos que lo infestan, con su ignorancia, y sus vicios".* Al leer tan atrevidas cuán enérgicas y muy probablemente justificadas) filípicas, debieron quadarse atemorizados los señores capitulares, y se comprende no hayan permitido se llevara a cabo semejante cruzada. *Andrés Bolognesi,* usando palabras más ponderadas, y con la venia y el apoyo del chantre don *José Silva,* solicitó los mismos poderes, en 1809, mas no los obtuvo.

La decisiva importancia del papel desempeñado en Lima por algunos maestros de capilla de la Catedral, no solamente fue manifiesta en el ejercicio de sus funciones en esta iglesia, sino también principalísima por su intervención directa en la vida musical profana de la Capital. Huelga decir que me refiero sobre todo a la actuación de los maestros laicos (a partir de *Tomás de Torrejón y Velasco*), pues es obvio que el campo de acción de sus colegas eclesiásticos —músicos a menudo tan capacitados como ellos— era mucho más limitado. Sin embargo, no significa, en modo alguno, que el aporte de esos clérigos en el desarrollo de la cultura musical del público limeño fuera nula o de poca importancia. Consta que más de una vez, bajo la dirección de mastros presbísteros o laicos, fueron las funciones religiosas pretextos para la organización de verdaderos conciertos espirituales y aun (con menoscabo de las ordenanzas prohibitorias promulgadas por los prelados) de apreciados certámenes musicales, durante los cuales (no disponiendo de otras ni de más propicias oportunidades) daban los maestros a conocer obras suyas, cuyas intenciones podían ser espirituales y religiosas (misas, pasiones, villancicos, etc.) pero cuyo estilo —a veces no obstante la condición de sacerdote del autor— no era distinto del profano propio de la época. Y, por qué no confesarlo, es precisamente por no haber habido diferencia específica y esencial entre la música religiosa y la profana durante la segunda mitad del virreinato que los clérigos muy bien se avinieron con el arte mundano, y que los autores de música para las comedias acertaron (a su modo y de acuerdo con el gusto de los oyentes) en la composición de salmos y de motetes. Y no están Mozart, Beethoven, Berlioz y Strawinsky en condiciones de demostrarnos lo contrario, ni tampoco Lorenzo Perosi.

Por otra parte, podían los maestros de capilla, presbíteros o legos, al

dirigir obras profanas o pseudorreligiosas durante los servicios religiosos, cometer un acto de lesa santidad, pero al mismo tiempo contribuían ampliamente a la educación musical de los feligreses, que más preciaban los minuetos de Lulli, las sonatas de Corelli y los villancicos del presbítero español Antonio Ripa, que el canto-llano o la música calificada de 'sagrada" pésimamente entonada por los oficiantes, y practicamente ignorada por los coristas y los músicos.

En fin, fuera de sus actividades en la Catedral, cumplían los maestros de capilla civiles, desde el palacio de los virreyes y los salones de las familias pudientes, hasta el Coliseo, un gran trabajo de divulgación musical, sea en calidad de ejecutantes, directores o instrumentistas, o como compositores pues consta que hasta la Emancipación, siempre contrató la Metropolitana, para dirigir su capilla de música, a los más prestigiosos instrumentistas españoles o criollos, residentes en Lima, y aun fuera de la Capital. A *Tomas de Torrejón y Velasco* débese la revelación, en Lima, del estilo lírico francés creado por Lully; a Roque Ceruti ha de agradecerse las primeras ejecuciones, en los Reyes, de la obras de los grandes maestros italianos de la primera mitad del siglo XVIII, a Andrés Bolognesi corresponde el mérito de haber organizado y desarrollado sistemáticamente las actividades líricas que dominaron la vida musical limeña hasta los albores de nuestra centuria. Y a todos los maestros de capilla de la Primada del Perú (y, sin duda, también a los de otras iglesias capitalinas) ha de haber quedado agradecida la Lima virreynal, por todo cuanto hicieron esos artistas —en una época en que la gente era generalmente más culta que ahora, si bien menos ilustrada— para dar a sus habitantes una educación musical, que en aquel entonces, era muy elogiosamente pregonada por los viajeros, muchos de los cuales dejaron apuntada expresamente su circunstanciada opinión en textos conocidos.

El repertorio de la capilla de música.

La lectura del escaso número de documentos que al respecto cúpome la suerte conocer, me autoriza a conjeturar, sin embargo, y con viso de seguridad, que la biblioteca musical de la Catedral limana debió poseer, hasta principio del siglo XIX, las obras religiosas más diversas y más preciadas en España, amén de las composiciones originales con que, por obligación específica, habían los maestros de capilla de la metropolitana de proveer su coro de música.

Primer y valiosísimo testimonio en pro de lo que acabo de señalar, puede inferirse de un caso singular. En marzo de 1598, recibió el insigne

maestro castellano *Tomás Luis de Victoria,* cien pesos de a nueve reales, que le fueron obsequiados (vía "*Juan López de Mendoza, que vino en la flota que ha llegado de las Indias*") por uno de sus admiradores, el Dr. *Solís,* abogado residente en Lima. Ultimo indicio de aquello, no menos convincente, es la transcripción que mandó hacer el maestro de capilla *Andrés Bolognesi,* en 1809, de todos los "*papeles inservibles*" (gastado por lo mucho que habían sido utilizados; por el hambre insaciable de la polilla; y por otros factores) que formaban la casi totalidad del repertorio de música de la capilla a sus órdenes, entre los dichos papeles habían obras de los más prestigiosos autores de composiciones religiosas de la Madre Patria. Es obvio que la medida tomada por *Bolognesi* fue irreprochablemente oportuna, pero ella arrastró consigo una desgracia: la pérdida de los manuscritos originales, pues los papeles inservibles no fueron conservados.

Por otra parte, justo es advertir que ninguna de las obras maestras italianas, germanas y francesas figuran en los varios inventarios de la biblioteca de música de la Catedral.

A partir de 1612, fue obligación reglamentaria para el coro de voces cantar regularmente durante las misas y otras funciones religiosas, obras a 3, 4, 5 y seis voces[1], en "canto de órgano" o "en contrapunto", con o sin acompañamiento, lo que exigía para la capilla un repertorio considerable que no podían abastecer solamente los compositores residentes en la Capital.

Con el último tercio del siglo XVII, empezó el rito a rezarse al son de un arte religioso-profano cuyas palabras —latinas o castellanas— invocaban al Señor y a su Familia, a los santos y a los bienaventurados, pero cuya música recordaba las tonadas oídas en reuniones palaciegas o de menor cuantía. Ya hablé en otra parte de los esfuerzos que hicieron la mayoría de los prelados para vedar esas prácticas. Pero he de agregar aquí que no todos los directores espirituales de la diócesis creyeron oportuno mantener rígidamente las restricciones ordenadas por sus predecesores, y esto es en circunstancias menos esperadas. Así, *Echave y Assú,* testigo presencial, en la Catedral de Lima, de las esplendorosas ceremonias celebradas con motivo de la beatificación de Santo Toribio, en 1680, más que de la música sagrada, nos habla largo y con delicias de las "*regaladas voces, ayrosa composición de Villancicos, suaves con-*

[1]Compositores como *Tomás de Torrejón* y *José de Orejón,* escribieron para varios coros, los que necesitaban en su conjunto más de diez, y hasta más de veinte voces distintas.

sonancias, y acordes armonías, que parecía competirse el concento de las esferas". Y años más tarde, nos cuenta el no menos culterano, pero humanista, *Pedro de Peralta,* refiriéndose a una ceremonia religiosa celebrada en la Catedral, en 1739, que "*se reconoció el ayre nuevo de las composiciones*", y que "*jamás se admiró tan noblemente unida la Religiosa seriedad de la Música eclesiástica con el florido agrado de la dramática*". Tal vale decir: la eufórica concordia, en el templo, entre lo espiritual y lo temporal. O sea, una forma apetecible del ideal. ¿Por qué no?

A las composiciones profanas de *Arcangelo Corelli,* de *Juan Bautista Bononcini* (el rival de *Haendel,* en Londres), de *Nicolás Fago* y de *Leonardo Leo,* vinieron a juntarse (no obstante las categóricas amenazas del arzobispo *Barroeto*) las de *Buranello Galuppi* y de *Juan José de Mondonville,* lo que demuestra que el culto e ilustrado maestro *Roque Ceruti* había conservado durante su estada en la Catedral de Lima (1728-1760) útiles contactos con los ambientes profesionales europeos, y mantenía a los filarmónicos de Lima al corriente de la producción musical contemporánea.

Aunque no relacionado directamente con los programas musicales que se ejecutaban en la iglesia metropolitana de Lima, creo oportuno reproducir aquí un "Comunicado" publicado el domingo, 10 de abril de 1814, en "*El Investigador del Perú*". Este sueltecito, explícito en cuanto se refiere a los asuntos que nos ocupan, dice así:

"*Señor editor. Tengo noticia que en la Iglesia de recoletos Beletmitas se van á cantar varias guaraguas por un músico que fué discípulo del insigne Cecilio*[1]*; mas por ser estas indignas de que se canten en un lugar tan respetable como el templo, estimaré á U. como católico, me ponga en su periódico el artículo que le comuniqué sobre el particular, con solo el objeto de atacar, impedir, y abolir tan horrenda profanación. Es de U. su mas atento y seguro servidor. Q. S. M. B. (firmado:) J. L. A.*".

No he dado con el artículo a que alude J. L. A. (que tampoco he podido personalizar); es una lástima, pues nos habría ilustrado mayormente, si esto fuera necesario, sobre la clase de música que se toleraba

[1]*Andrés Cecilio.* Entró a cantar en la Catedral en 1783. No tengo más datos sobre la procedencia y el talento de ese cantor.

en las iglesias limeñas (y en las de otras partes seguramente) durante el virreynato.

Por los años de 1809 o 10, compuso *Andrés Bolognesi* una *"Nómina de los Papeles de Música servibles que tiene esta Santa Yglesia Metropolitana de Lima"*. En este inventario figuran los apellidos de los compositores siguientes, con el número de su obras (misas, pasiones, motetes, villancicos, etc.) que existían entonces en la biblioteca musical de la Catedral. He agregado, cada vez que me ha sido posible hacerlo, los años de nacimiento y de muerte, o la época en que vivieron esos autores.

FABIÁN GARCÍA PACHECO (1725? - 1808?); español; 9 obras.
GIUSEPPE NIC(C)OLINI (1763 - 1842); italiano; 1 obra.
GIOVANNI-BATISTA PERGOLESI (1710 - 1736); italiano; 1 obra.
CASTEL ??? (siglo XVIII); español; 3 obras.
JOSÉ DE OREGÓN Y APARICIO (169? - 1765); peruano; 37 obras.
MELCHOR TAPIA Y ZEGARRA (2ª mitad del XVIII - 1818/19); peruano; 27 obras.
ANTONIO RIPA (1720? - 1795); español; 69 obras.
ESTEBAN ZAPATA Y ESPINA (2ª mitad del XVII - 1740?); peruano (?); 4 obras.
MANUEL DÁVALOS (2ª mitad del XVIII - 1811); peruano; 2 obras.
TORIBIO DEL CAMPO Y PANDO (174? - 1818); peruano; 1 obra.
PEDRO DE MONTES DE OCA Y GRIMALDO (2ª mitad del XVII - 1726); español; 1 obra.
LUSTRINI (o ILUSTRINI; siglo XVIII); italiano (?); 1 obra.
FRANCISCO DELGADO (siglo XVIII); español (?); 3 obras.
OCHANDO ??? (siglo XVIII); español (?); 1 obra.
ECHAVARRÍA ??? (siglo XVIII); español (?); 1 obra.
PEDRO DURÁN (siglo XVIII); español (?); 5 obras. ¿Sería el mismo o pariente de José Durán, el celebrado compositor catalán de música religiosa?
FRANCISCO JAVIER GARCÍA ("il Spagnoletto"; 1731 - 1809); español; 4 obras.
JERÓNIMO ROMERO DE AVILA (siglo XVIII); español; 1 obra.
JOSÉ SAN JUAN (1ª mitad del XVIII); español; 2 obras.
JOAQUÍN DE AMPUERO (siglo XVIII); peruano; 1 obra.
MANUEL GAYTÁN Y ARTEAGA (siglo XVIII); español; 17 obras.
MANUEL DE MORALES PEDROSO (siglo XVIII; español; 1 obra.
FRANCISCO BARRIOS (siglo XVIII); español; 2 obras.
SALADO ??? (siglo XVIII); español (?); 1 obra.

ROQUE CERUTI (169? - 1760); italiano; 22 obras.
4 obras sin nombre de autor.

Lo que forma el respetable total de 221 obras "servibles".

Y conste además que en este inventario no aparecen los nombres de los autores italianos célebres a quienes he aludido anteriormente, ni podían figurar en él, pues la gran mayoría de esas obras (sobre todo las para instrumentos solamente, que no compraba el cabildo metropolitano) eran prestadas por los maestros de capilla o por uno u otro músico de su orquesta; muchas también desaparecieron por causas o conductos desconocidos[1].

Los compositores miembros de la capilla de música de la Catedral.

Ya dije en otra parte que de acuerdo con lo mandado por las "Constituciones" de la capilla de música de la Catedral de Lima, promulgadas en 1612 por el arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero, era obligación de los maestros de capilla componer cada año un cierto número de obras nuevas destinadas a los servicios religiosos de su iglesia. Esta obligación fue generalmente cumplida por todos los maestros, en concordancia con el talento y la buena voluntad de cada uno de ellos.

A más del director, hubo en el personal de la capilla catedralicia algunos músicos cultos, también compositores a sus horas, parte de cuyas obras existen todavía en el archivo de música del arzobispado. De otros miembros de la capilla se sabe que compusieron para ella solamente por la mención que se hace de sus nombres y apellidos en los Libros de Cuentas, por haber recibido alguna subvención por trabajos de composición que les habían sido pedidos.

Si se ha de dar crédito a los numerosos relatos de fiestas religiosas que tuvieron por escenario la Primada del Perú, narraciones escritas por cronistas que presenciaron los hechos que describen, y alaban unánimemente las intervenciones en aquellas fiestas de la capilla metropolitana, tanto *"por lo bien que tocó"*, como por la excelencia de la música escrita especialmente para aquellos eventos, hemos de admitir que

[1]La mayoría de las obras citadas en el inventario de Bolognesi transcrito más arriba, pueden ser consultadas todavía en el archivo del arzobispado de Lima.

muchos de los compositores que nos ocupan tuvieron un innegable talento. Pero a partir de las últimas décadas del siglo XVIII, mucho disminuyen las habilidades de los autores de música religiosa que prestan sus servicios en la capilla de la Catedral; les hace falta una inspiración pulida (fuese ésta de origen religioso o profano) y conocimientos técnicos más seguros. Es que desde hace algún tiempo, cual lo hará notar uno de ellos, no tenían ya los compositores peruanos más maestros que sus buenas intenciones, y, en verdad, bastante bien se desempeñaron todavía algunos de ellos, bajo tan laudables aunque poco eruditos auspicios.

*

* *

He aquí a continuación una lista cronológica de los compositores que, en plazas diversas, formaron parte de la capilla de música de la Catedral de Lima durante el virreynato. En esta lista podría haber incluido a todos los maestros que dirigieron la capilla, pues todos, por obligación de su cargo, debieron de componer algunas obras de carácter o intencionalmente religioso, para su ejecución en la Catedral. Sin embargo me he limitado a mencionar solamente a aquellos autores cuyas obras pueden ser consultadas todavía en los archivos del arzobispado de Lima, y a algunos otros principales de quienes hablan los cronistas del virreynato, o cuyas obras se nombran en los libros del cabildo metropolitano, pero cuyas composiciones (si todavía existen) no han sido encontradas aún.

JUAN BENÍTEZ (principio del siglo XVI - 157?); español.

Fray PEDRO JIMÉNEZ O. S. M. (España; principio del siglo XVII - Lima; 1674); español.

TOMÁS DE TORREJÓN Y VELASCO (España; 1644 - Lima; 1728); español.

Presbítero PEDRO DE MONTES DE OCA Y GRIMALDO (España; 2ª mitad del siglo XVII - Lima; 1726); español.

Presbítero ESTEBAN ZAPATA Y ESPINA (fines del siglo XVII - Lima; 1736?); español.

ROQUE CERUTI (Milán; 168? - Lima; 1760); italiano.

Presbítero José de Orejón y Aparicio (Huacho; 169? - Lima; 1765); peruano.

Joaquín de Ampuero (siglo xviii); peruano (?).

Presbítero Manuel Dávalos (174? - Lima; 1811); peruano.

Toribio del Campo y Pando (Lima; 174? - Lima; 1818); peruano.

Presbítero Melchor Tapia y Zegarra (176? - Lima; 1818/19); peruano.

Juan Beltrán (segunda mitad del siglo xviii - Lima; 1807); peruano.

Bonifacio Llaque (Lima (?); fines del siglo xviii - Lima; 1845); peruano.

Bartolomé Filomeno Cueva (Lima; 1784 - Lima; 185?); peruano.

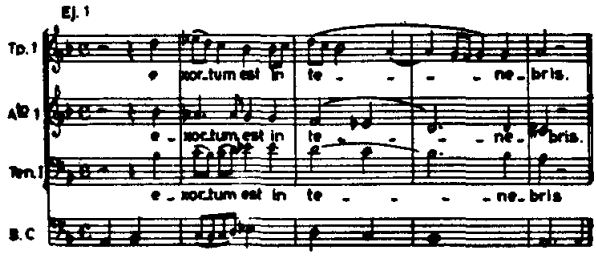
José María Filomeno (Lima; fines del siglo xviii - Lima; 185?); peruano.

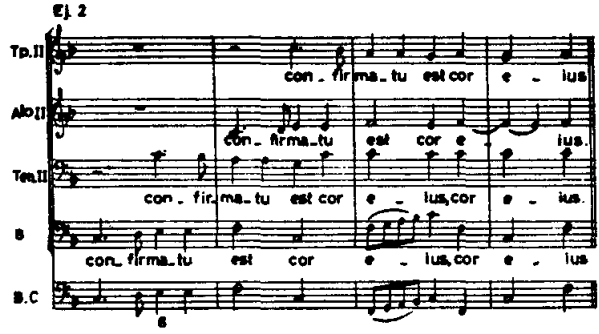
A modo de ilustraciones, doy a continuación unos pocos compases tomados de obras escritas por algunos de los compositores que acabo de mencionar.

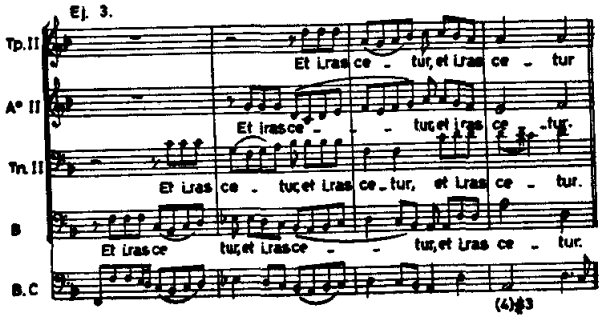
Pedro de Montes de Oca y Grimaldo.

Es el autor más antiguo del archivo de música del arzobispado de Lima, que no posee de él más que una sola obra, un *"Beatus Vir"*, para siete voces repartidas en dos coros (Tiple i, Alto i, Tenor i = Tiple ii, Alto ii, Tenor ii y Bajo) y el Bajo Continuo. No he hallado la parte del Bajo (que, me temo, debe haber desaparecido definitivamente), pero, ayudado por el B. C. y el contexto, fue fácil reconstituir la parte de dicha voz. Creo que la versión que propongo, y que agrego en los ejemplos 2 y 3 siguientes, muy poco debe diferir del original de Montes de Oca.

Es una verdadera lástima que no existan en la biblioteca arzobispal más obras de este excelente autor, pues la única que podemos consultar (ese Beatus Vir), distingue de inmediato al fino armonista, prerromántico a veces (ej. 1), y al hábil polifonista que maneja los artificios del contrapunto de un modo casi descriptivo, cual lo confirma el ejemplo 2 (imitación por movimiento contrario), intenso y convincente, y el ejemplo 3 (imitaciones sucesivas —"rosalias"— a la quinta), vehemente, como puede serlo una imprecación.





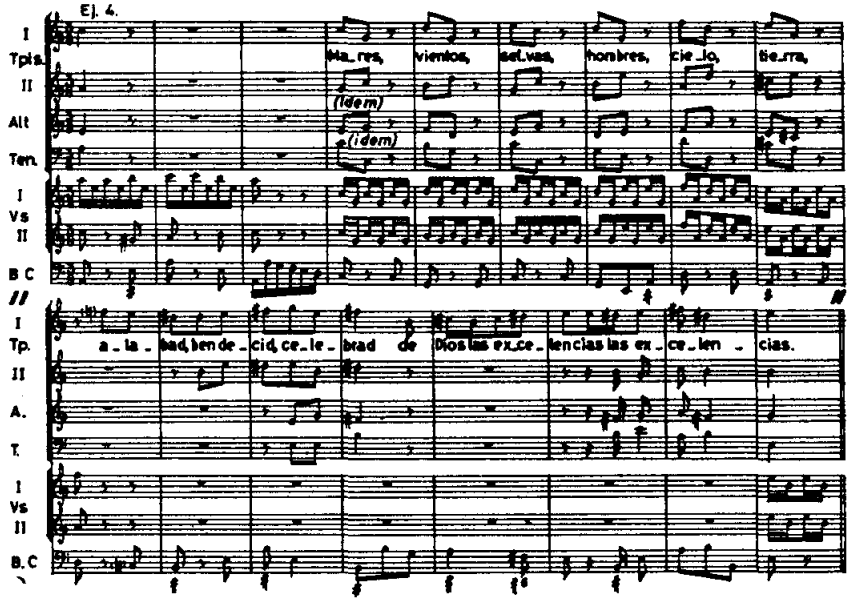


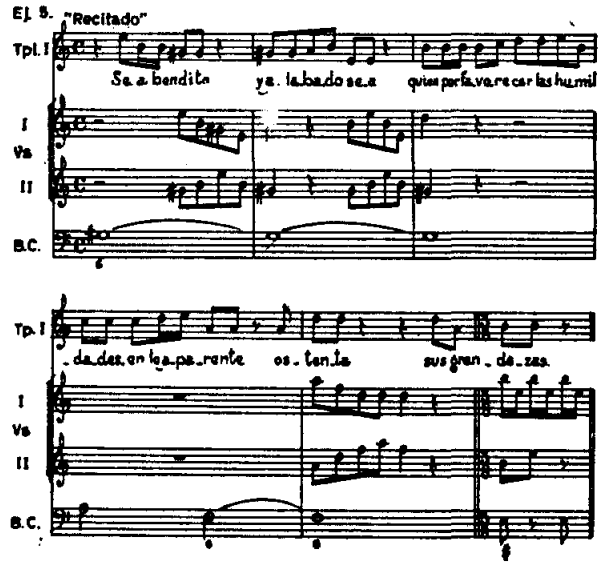
ROQUE CERUTI.

A la venida de ese maestro italiano, en el séquito del virrey *Castell-dos-Rius,* debióse seguramente el cambio radical que experimentaron en sus tendencias estéticas los conciertos —eclsiásticos y profanos—

y la afición de los filarmónicos limeños, a poco de haber nacido el siglo XVIII. La influencia decisiva de ese ilustrado músico no se manifestó solamente en la elaboración de los programas, en que prevalecerían las obras italianas, pero, por lo mismo, en una ruptura definitiva del ambiente y de los compositores criollos con el arte español postrrenacentista. A eso ha de agregarse el afianzamiento terminante del violín, y, para los compositores, la adopción de formas y de fórmulas melódicas cuyo origen ha de buscarse en Nápoles, más que en Roma o en Florencia. Ceruti, celebrado más allá de las fronteras peruanas, escribió una gran cantidad de música religiosa, y muy probablemente algunas obras profanas. Pero lo curioso, y tal vez sintomático, es que no compusiera ni misas ni pasiones (por de pronto, no he encontrado huellas de unas ni de otras en el archivo arzobispal, ni en otras referencias).

Don Roque sabría mucho de música, pero su inspiración fue superficial, "violinística", pero sin la vena de Corelli, con quien le comparó un atrevido culterano limeño. Sus partituras de música religiosa, que no ostentan complicación alguna, dan casi siempre la impresión de que el autor (por decencia seguramente, ya que no por olvido) omitió la parte de pandereta (ej. 4). Fue Ceruti el primer compositor en practicar, en Lima, el "recitativo accompagnato" (ej. 5).





JOSÉ DE OREJÓN Y APARICIO.

Fue el primer gran músico peruano, tan alabado como compositor de gran talento, como por sus excepcionales habilidades de organista. Respecto a esto último, habla de él en términos algo zalameros quien fue su alumno, Toribio del Campo.

Escribió éste de su profesor que era *"el huachano Nebra, trasladado en el Licenciado D. José Orejón de Aparicio, bajo cuyos dedos era animado el órgano; al que prestaba articulación en el séquito de la salmodia, y en el que con la variación de sus registros hacia por sus órdenes la imitación de instrumentos, animales y elementos"*. Es de suponer que no solamente por esos ingenios circenses fue tan ponderado el virtuosismo instrumental de Orejón.

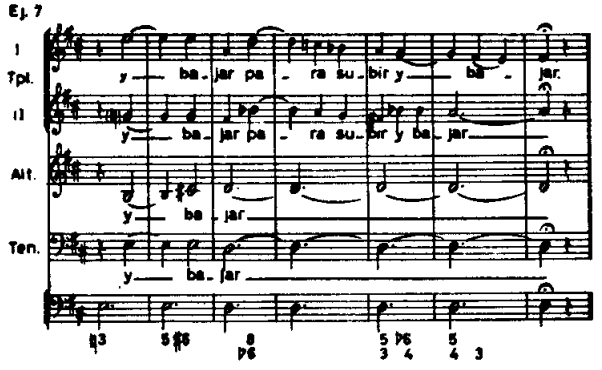
Fue don José un alumno "modernizado" de Torrejón y Velasco, de quien conservó, sin embargo, algunos rasgos característicos. Consagró Orejón toda su vida de músico a la Catedral de Lima, y escribió para ella una enorme cantidad de obras de todos los géneros religiosos, algunas de las cuales (después del fallecimiento del autor) fueron transcritas, o mejor dicho: reducidas por su sucesor en el órgano de la metropolitana, el compositor *Melchor Tapia*, su probable discípulo. Las com-

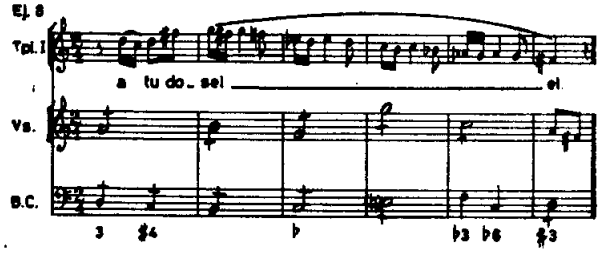
posiciones de Orejón fueron creadas bajo los signos de dos grandes cualidades: una serena y distinguida inspiración, ingeniosa a menudo, servida por una esmerada técnica, y del maridaje de esa espiritualidad con este saber nacieron obras de innegable valor.

Una de las particularidades de Orejón, es su gran afición al cromatismo y, consecuentemente, a las modulaciones aceleradas. Doy a continuación algunos ejemplos de la manera del compositor huachano: los numerados con 6 y 7 pertenecen a una cantata para tiple solo, acompañado por dos violines y el bajo continuo; se notará (ej. 6) que el autor no desprecia el bel canto. El ejemplo 8, más aún, afirma la inclinación de Orejón hacia los cromatismos, dándonos aquí un anticipo de una de las coplas que un Escamillo francés cantará en la ópera *Carmen,* de Bizet, siglo y medio más tarde.

De su ciencia escolástica y de su ingenua originalidad, da buena prueba Orejón en su *"Contra punto á 4º a lá Consepcion de ñra Sª"* (ej. 9); obra no exclusivamente académica, con que regala don José a la Virgen, y hace recordar a Gesualdo. Ha de ser notado, en toda la obra, que si bien respeta el compositor la pureza del hexacordo de

Ej. 6. "Aria moderato"

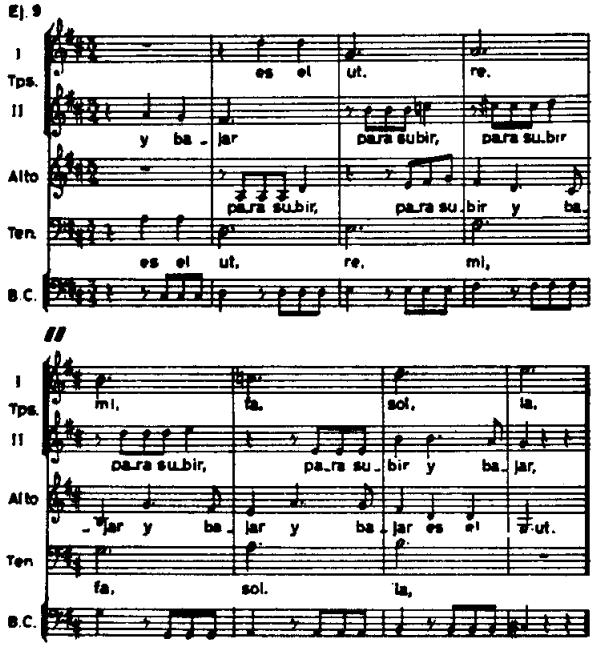




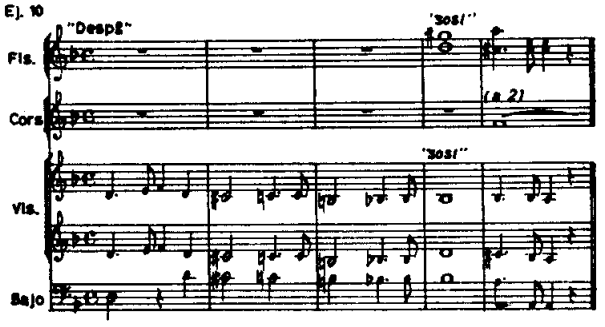
Guido de Arezzo, cuando está entonado por las voces, se deja vencer por el "diabolus in musica" cuando hace avanzar el bajo continuo.

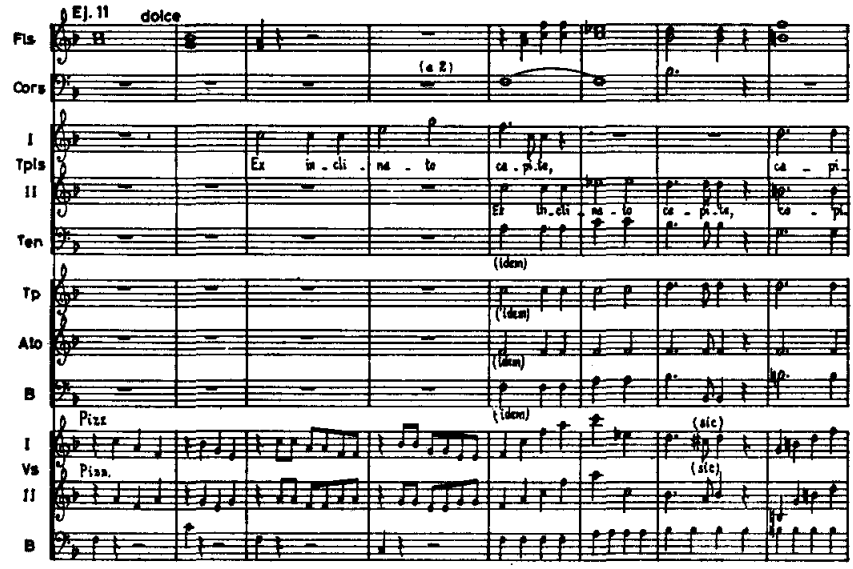
JUAN BELTRÁN.

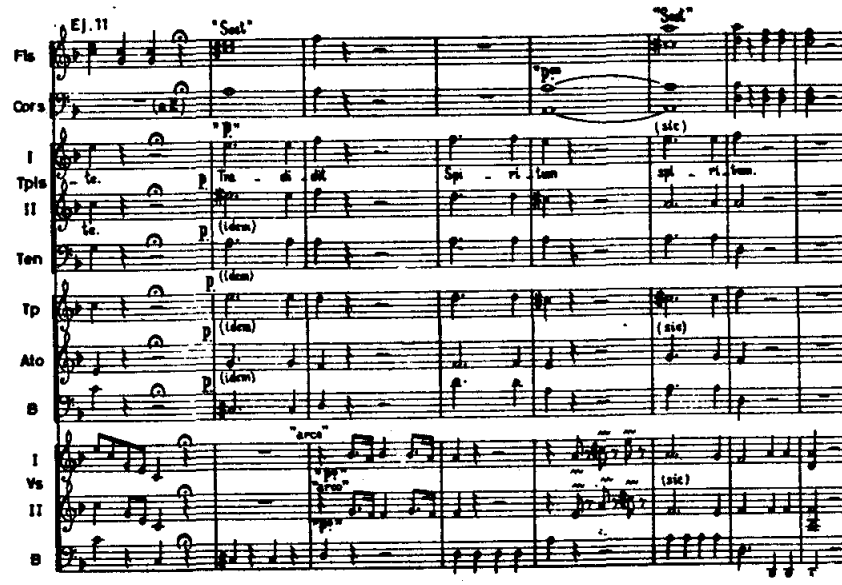
La concepción y la realización de las obras que de ese compositor quedan en el archivo arzobispal de Lima, restan todo carácter de absoluto al aforismo galo que pretende que "le style c'est l'homme". Ya hice notar en otra parte del presente compendio lo violento que había sido Beltrán en la redacción de sus informes enviados al cabildo catedralicio, cuando fue preguntado respecto a la proyectada reforma de la capilla de música que dirigía. Pues nada de esa impetuosidad se ha traslucido en su música, bastante apacible y sin la menor gana de perturbar la quietud de la feligresía; arte que se satisface con la "nota contra nota"



y con giros melódicos nacidos de acordes arpegiados. Y sin embargo, no deja este estilo afable de ser expresivo, no obstante su ingenua sencillez, o, tal vez, merced a ésta. Doy, a propósito, dos trozos tomados de su *"Passion para el Viernes Sto. / á Tres y á Seis, con Violines, / Flautas, Tromp.ª y Bajo"*. El primero (ej. 10) es la introducción orquestal de dicha Pasión; entrada pomposa que anuncia el "levé du rideau", que Beltrán (probablemente asustado por su osadía) no volverá a repetir. El otro ejemplo (11) muestra los últimos compases de la obra; lo poco




Ej. 11
dolce
Fls
Cors
(a 2)
I
Tpts
II
Ten
Ex in - cli - na - to
ca - pi - te,
(idem)
Tp
Alto
B
Pizz
Vs
Pizz.
(sic)


Ej. 11
"Sost"
Fls
Cors
"p"
I
Tpts
II
Ten
Tra - di - dit
Spi - ri - tum
(idem)
Tp
Alto
B
(sic)
"arco"
Vs

de substancia musical que sostienen esas pocas notas es tan desmenuzado, que al escucharla se tiene la impresión de oír una música de fondo, que no debe violentar las postreras y lastimeras palabras de un relato trágico. Y, tal vez, haya logrado Beltrán lo oportuno.

MELCHOR TAPIA Y ZEGARRA.

Este presbítero artista, organista y compositor muy preciado en su tiempo, fue un músico de incontestable talento. Débese a él la conservación de algunas obras de *Orejón y Aparicio* (su maestro probablemente), a las que agregó o quitó voces, y amplió la orquestación, para "modernizarla". Las obras originales de Tapia, escritas en el estilo profano propio de la época en que vivía, muestran aciertos evidentes, rodeados por trivialidades e impericias. Trabajador incansable, su obra copiosa lo atestigua —y sus dilatadas ocupaciones de organista de la Catedral lo afirman—, Melchor Tapia es un exponente patente de las generaciones de compositores y de ejecutantes peruanos que vivieron y actuaron en Lima, desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta nacido el XX, quienes, cual lo dice acertadamente *Toribio del Campo* en su ya citada "Carta sobre la Música": *"sin el auxilio de los maestros, y sin él de los colegios de Milán, Nápoles, etc., sin la continuación de oír los excelentes virtuosos en las grandes óperas, producen unas ideas agradables, capaces de discernir el músico por naturaleza, y arreglo por el arte"*. Mutatis mutandis, don Toribio está en lo cierto. Transcribo en seguida (ej. 12) los primeros compases de un motete que escribió Tapia en 1807.

BONIFACIO LLAQUE.

Debe haber sido este músico uno de los compositores más jocosos que hayan actuado en la capilla de la Catedral, donde sirvió en calidad de contralto y de organista. Las obras religiosas que compuso (en su mayoría villancicos, cantatas en una sola parte, y coplas) son prototipos vergonzosos, pero divertidos, del repertorio religioso de la época, y corolarios de la culpable tolerancia de las autoridades capitulares de la época, quienes tuvieron sobre la conciencia el paulatino y, finalmente, total desmoronamiento del prestigio musical de su otrora celebrado coro de música. Pero, por otra parte, mirando las cosas con menos rigidez de conceptos, reflexionando y haciendo muestra de tolerancia —a su vez— tendrá el purista que admitir que los gustos estéticos de

Ej. 12.

Tpl. Alto Ten. Bajo B.C.

Ad - ju - va - nos De - us sa - lu - ta - ris nos - ter.

Tpl Alto Ten Bajo B.C.

- nos De - us sa - lu - ta - ris nos - ter.

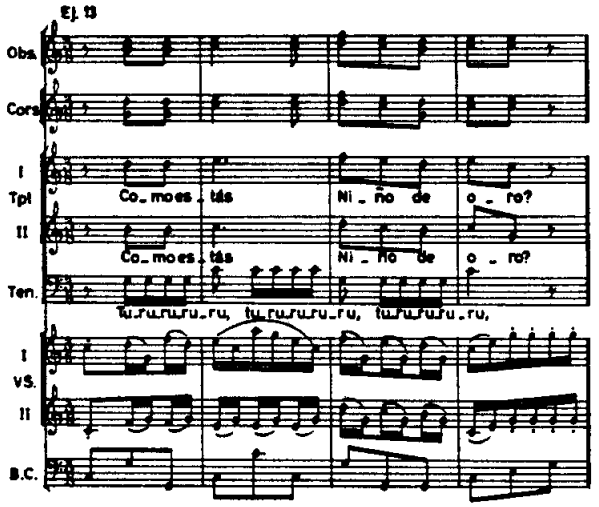
- ta - ris, sa - lu - ta - ris nos - ter

sa - lu - ta - ris, sa - lu - ta - ris nos - ter.

Ad - ju - va - nos De - us sa - lu - ta - ris nos - ter.

los propios capitulares y prebendados debían inevitablemente haber sufrido también los estragos causados por las nuevas tendencias musicales de la Capital limeña, donde la caprichosa y colérica Perricholi, apoyada del brazo del virrey Amat, se burlaba de la "sociedad" capitalina, y donde petimetres piroperos enamoraban, sin romanticismo, a las guapas cupletistas del Coliseo, y se las disputaban con el dinero paterno, las armas o las epigramas y otros papeles mandados a los periódicos, para que los publiquen en lugar reservado y siempre muy nutrido. Sea lo que fuera, pero lo cierto es que Bonifacio Llaque tuvo mucho éxito con su musiquita "religiosa". Y no podía ser de otro modo, ya que los feligreses escuchaban por la mañana el mismo tipo de música que habían saboreado la noche anterior en el teatro, y que iban a ejecutar o volver a oír, por la tarde, en su propia casa.

Dos muestras italianísimas de ese arte ofrezco a continuación. El ejemplo 13 es tomado de un *"Villancico â 3 voces / con Orquesta / El Papagallo"*, que, habiendo bajado de la sierra, canta su adoración al Niño Jesús. Los cuatro compases que transcribo son muy ilustrativos del estilo popular que prevalecía en aquella época. En cuanto al ejem-



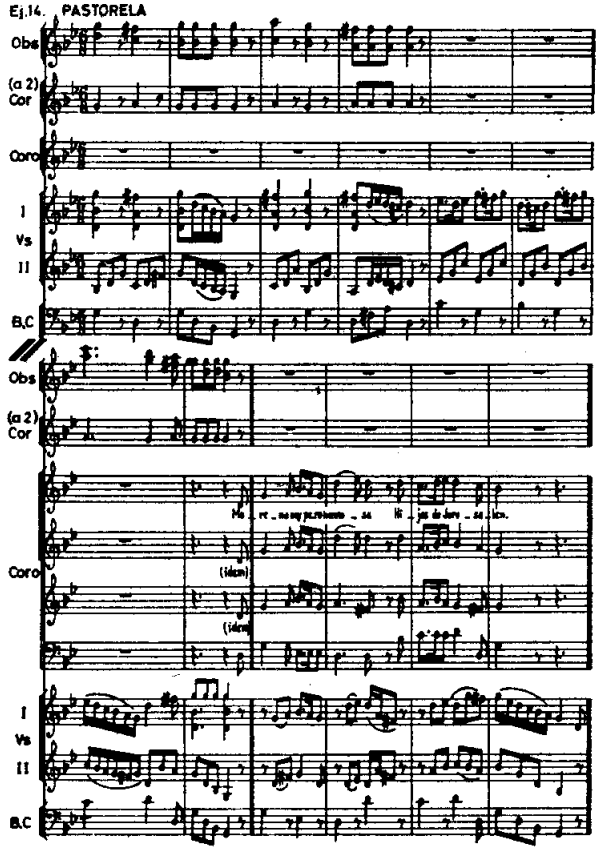
plo 14, es una especie de "tirana", muy bien venida, inspirada por las palabras de las Santas Escrituras: "nigra sum, sed formosa filia Jerusalem". ¿Qué opinar de esa música, sino reprocharle la falta —muy disculpable, en vista de las circunstancias— de una percusión adecuada?

*
* *

No he encontrado en los archivos de la Catedral ni en los del arzobispado documento alguno que se refiriese a Andrés Bolognesi, el último maestro de capilla de la metropolitana de Lima, en calidad de compositor, ni he sabido que se haya tocado alguna vez una obra suya. En realidad, fue Andrés Bolognesi, sobre todo, un magnífico empresario y organizador de funciones religiosas y profanas. Por otra parte, a él debe el archivo arzobispal de poseer todavía una muy importante biblioteca musical, con numerosas obras del pasado virreinal.

Un musicógrafo en la capilla de música de la Catedral de Lima.

Tuvo la capilla de música metropolitana a coristas e instrumentistas de singular cultura. Entre éstos merece ser recordado una vez más el ya conocido *Toribio del Campo y Pando,* experto organero y organista,



compositor y flautista, pedagogo y musicógrafo. No he sabido esto último más que por la polémica que sostuvo con *Sicramio* (seudónimo de no se sabe quien hasta ahora) en el *"Mercurio Peruano"* (ediciones de los 22-12-1791, y 12 y 16-2-1792), respecto a la naturaleza y estructura del "Yaraví" (canción de amor peruana). Habiendo del Campo rubricado su "carta" a los *"Señores Amantes del País"* (los directores de la revista con solamente las iniciales de sus nombres y apellidos (T. J(osé?). C. y P.), se seguía ignorando hasta hace poco, quien era el opositor de Sicramio. Mas la bendita suerte que anhelan todos los investigadores, me colmó aquel día en que me fue dado topar inesperadamente con una solicitud firmada por don Toribio (pretendía la dirección vacante de la capilla de música de la Catedral) en la que men-

cionando sus méritos, alude asimismo a su *"rasgo sobre la Música, contra Cicramio"*. Con ese encuentro casual despejóse una incógnita que venía inquietando a quienes se interesen por la Historia de la Música en el Perú.

Entre los demás escritos de Toribio del Campo, de los que da cuenta él mismo en aquella solicitud, pero de los que no he visto ningún ejemplar, cabe mencionar un *"Tratado de Acompañamiento, de que se valen muchos maestros"*; una *"Explicación teórica-práctica de los caracteres Músicos"*, y un *"Compendio de Canto Llano"*. Ha escrito además algunas composiciones religiosas de modestísimo valor.

Coda.

Resistió la capilla de música de la Catedral de Lima hasta todavía mediados del siglo XIX; luego desapareció prácticamente, vencida por las circunstancias, plural que bien podría resumirse en una sola, sencilla, pero rotunda sentencia: no había dinero... para ella! Y en un lamentable y estirado diminuendo, apenas perturbado por el piteo de un flautín, fue esfumándose la celebrada capilla limana, cuya destreza era conocida más allá de los límites del virreinato peruano, y cuya fama había llegado hasta las capillas de música de la Madre Patria.

Testifica aquello una carta fechada en León, el 2 de agosto de 1807, y escrita por el excelente compositor tortosano *Juan Bros y Bertomeu* (1777-1852), maestro de capilla de la Catedral de León, y más tarde de Málaga. En esa carta dirigida al *"arzobispo, dean, y cabildo de la Sta. Yglesia Catedral de Lima"* (a quienes pedía ser discreto), solicitaba el firmante, de 30 años de edad, se le concediesen las plazas de maestro de capilla y de organista principal de la Primada peruana, las que eran vacantes según se le había noticiado. Mal noticiado, pues no había tales vacantes, pero esto carece de importancia para el caso. Lo principal es que en los años postreros de la era colonial, en que la capilla de música de la Catedral de Lima estaba en quiebra, había en España un gran maestro que todavía creía en ella.

REFERENCIAS: Los archivos de la Catedral y del arzobispado de Lima. Las crónicas y otros documentos referentes al Perú, publicados durante la era colonial.

Para quienes quisieran saber algo más de la vida musical religiosa y profana en el Perú virreinal, recomiendo la lectura del muy documentado estudio escrito por *Robert Stevenson: "The Music of Peru"* (Peer International Corporation; New York: 1959).

NOTA: El presente compendio es un resumen muy reducido de los 3 tomos inéditos de mi *Historia de la Música en la Catedral de Lima, durante la Colonia* (1944/50).