

Música en la Catedral de Lima en tiempos del arzobispo Mogrovejo (1581-1606): Gutierre Fernández Hidalgo, la Consueta de 1593, la participación indígena¹

María Gembero-Ustárroz

CSIC, Institución Milá y Fontanals, Barcelona

mgembero@imf.csic.es

Resumen

Aproximación a tres aspectos de la actividad musical religiosa en Lima y su entorno durante el arzobispado de Toribio de Mogrovejo (1581-1606): 1) labor de Gutierre Fernández Hidalgo en Lima, donde fue maestro de capilla de la Catedral y escribió libros de música para esa iglesia y para el monasterio femenino de La Encarnación (ca. 1590-1591); 2) Consueta de 1593, recopilada por iniciativa de Mogrovejo; y 3) participación de indígenas en ceremonias católicas, con particular atención a las actuaciones de ministriles indios en la Catedral de Lima y a misas cantadas fundadas por caciques indígenas en zonas rurales del arzobispado de Lima. El artículo emplea fuentes inéditas conservadas en el Archivo General de Indias de Sevilla y en el Archivo del Cabildo Metropolitano de Lima. Se incluyen cuatro Apéndices: 1) datos biográficos sobre Gutierre Fernández Hidalgo; 2) selección de aspectos musicales en la Consueta de 1593 para la Catedral de Lima; 3) algunas funciones litúrgicas con música en poblaciones indígenas del arzobispado de Lima; y 4) ilustraciones en la *Nueva crónica y buen gobierno* (ca. 1595-1615) de Guaman Poma de Ayala relacionadas con aspectos tratados en el artículo.

Palabras clave: Capilla de Música de la Catedral de Lima (siglos XVI y XVII), arzobispo Toribio de Mogrovejo, Gutierre Fernández Hidalgo (ca. 1545/1547-1623), Consueta (1593), ministriles indios, patronazgo musical indígena.

1. Este trabajo es parte de los resultados del proyecto "Libros de polifonía hispana (1450-1650): catálogo sistemático y contexto histórico-cultural" (HAR2012-33604) y del anterior proyecto "El 'Otro' en fuentes musicales hispanas (siglos XVI-XVIII): extranjeros, mujeres y amerindios" (HAR2009-07706), ambos del Plan Nacional de Investigación español. Mi estancia en la Pontificia Universidad Católica de Chile (2015) como colaboradora internacional del proyecto FONDECYT 1150206, "La circulación de la música y la cultura escrita europeas en Lima virreinal (1773-1821)", dirigido por Alejandro Vera Aguilera, me proporcionó un fructífero intercambio de ideas en torno a la historia musical de la capital peruana. Algunos contenidos de la presente contribución se presentaron en las ponencias: "Libros de música y ceremonial postridentino en la Catedral de Lima: la Consueta (1593) de Toribio de Mogrovejo y la renovación de la librería musical (1613-1617)", Congreso Internacional 'Sones de ida y vuelta: músicas coloniales a debate (1492-1898)', coordinado por Javier Marín López, Universidad Internacional de Andalucía, Baeza (Jaén, España), 3/12/2013; y "Music books and musical practices in Lima Cathedral, Peru, in the 16th and early 17th centuries", *Workshop Sound in the Early Modern City III: The Early Modern American City as the Site of Conversion*, dirigido por Iain Fenlon, King's College, Cambridge (Reino Unido), 28/05/2016.

Music in Lima's Cathedral under Archbishop Mogrovejo (1581-1606): Gutierre Fernández Hidalgo, the 1593 *Consueta*, the Indigenous Participation

Abstract

Study about three aspects of sacred musical activity in Lima and its surroundings under archbishop Toribio de Mogrovejo (1581-1606): 1) activity of Gutierre Fernández Hidalgo in Lima, where he was chapelmaster at the Cathedral and wrote music books for that church and for the nun convent of La Encarnación (ca. 1590-1591); 2) the 1593 *Consueta*, compiled under Mogrovejo's initiative; and 3) indigenous involvement in catholic ceremonies, with particular attention to performances of Indian *ministriles* in Lima Cathedral, and to foundations of sung masses by indigenous *caciques* in rural areas of the Archbishopric of Lima. The article explores unpublished documents preserved at the Archivo General de Indias in Seville and at the Archivo del Cabildo Metropolitano in Lima. Four Appendices are included: 1) biographical information on Gutierre Fernández Hidalgo; 2) selection of musical aspects in the 1593 *Consueta* for Lima Cathedral; 3) some liturgical ceremonies with music in indigenous villages within the Archbishopric of Lima; and 4) illustrations in the *Nueva crónica y buen gobierno* (ca. 1595-1615) by Guaman Poma de Ayala related to some of the article's contents.

Keywords: Music chapel of Lima Cathedral (16th and 17th centuries), archbishop Toribio de Mogrovejo, Gutierre Fernández Hidalgo (ca. 1545/1547-1623), *Consueta* (1593), Indian *ministriles*, indigenous musical patronage.

Introducción

En este artículo propongo una aproximación a tres aspectos de la actividad musical religiosa en Lima y su entorno entre 1581 y 1606, etapa en la que fue segundo arzobispo de la sede limeña el español Toribio de Mogrovejo: 1) la labor del importante compositor Gutierre Fernández Hidalgo en Lima, donde fue maestro de capilla de la Catedral y escribió libros de música para esa iglesia y para el monasterio femenino de La Encarnación (ca. 1590-1591); 2) la *Consueta* de 1593, recopilada por iniciativa de Mogrovejo; y 3) la participación de indígenas en ceremonias litúrgico-musicales de la catedral limense y de iglesias rurales del Perú. El presente trabajo se basa en fuentes inéditas conservadas en el Archivo General de Indias (AGI) de Sevilla y en el Archivo del Cabildo Metropolitano de Lima (ACML), así como en una nueva lectura de publicaciones previas relacionadas con el tema.² Se incluyen cuatro Apéndices con: 1) datos biográficos sobre Gutierre Fernández Hidalgo; 2) selección de aspectos musicales en la *Consueta* de 1593 para la Catedral de Lima; 3) algunas funciones litúrgicas con música en poblaciones indígenas del arzobispado de Lima; y 4) ilustraciones en la *Nueva crónica y buen gobierno* (ca. 1595-1615) de Guaman Poma de Ayala relacionadas con aspectos tratados en el artículo.

2. Debo particular agradecimiento a don Fernando López Sánchez, director del Museo y Archivo del Cabildo Metropolitano de Lima, por las facilidades que me dio en 2012 para realizar mi investigación en dicha institución, y agradezco también su colaboración al personal del Archivo General de Indias.

La etapa abordada es una de las menos conocidas en la historia musical de la Catedral de Lima. Aparte de dos pioneros libros de Robert Stevenson (1959-60 y 1968) sobre la música en Perú que aportan datos sobre la catedral limeña, la contribución más relevante sobre la actividad musical en esa institución es el monumental estudio en tres volúmenes de Andrés Sas (1971, 1972a, 1972b), todavía de obligada consulta.³ El libro de Juan Carlos Estenssoro (2003) sobre el proceso de evangelización de los indios del Perú es fundamental para comprender el contexto ceremonial e histórico en el que se desarrollaban la música y la danza indígenas.⁴ Sin embargo, estas y otras publicaciones ofrecen escasa información sobre la música catedralicia en tiempos del arzobispo Mogrovejo, en la que se centra la presente contribución.⁵

Poco después de la fundación en 1535 de Lima (también llamada Ciudad de Los Reyes) por Francisco Pizarro, se instituyó el obispado (1541) y se erigió la Catedral, inicialmente dependiente del arzobispado de Sevilla. El dominico fray Jerónimo de Loayza (Loaysa), primer obispo de Lima, tuvo pronto rango de arzobispo, al alcanzar en 1547 la sede limeña el título de catedral metropolitana, independiente de Sevilla.⁶ Toribio de Mogrovejo, segundo arzobispo de Lima (1581-1606), también conocido como Santo Toribio de Mogrovejo desde su canonización en 1726, desarrolló una intensa actividad pastoral y legislativa y convocó el Tercer Concilio Provincial Limense (1583), algunas de cuyas normas siguieron vigentes hasta entrado el siglo XIX.⁷ Lima, capital del Virreinato del Perú, se convirtió pronto en una gran ciudad, en la que los españoles eran minoría numérica y convivían con un elevado número de indios y de esclavos negros.⁸

1. Gutierre Fernández Hidalgo y la Capilla de Música de la Catedral de Lima

La Capilla de Música de la Catedral de Lima en el siglo XVI

La primitiva organización musical de la Catedral de Lima quedó reflejada en la bula fundacional de 1541 que, como en otras catedrales hispanoamericanas, instituyó la dignidad de chantre y el oficio de organista. Al chantre se le pedía ser “docto y bien instruido en la música, por lo menos en canto llano, cuyo oficio será cantar en el facistol, enseñar, ordenar, corregir y enmendar lo que toca al canto en el coro y en qualquiera parte por sí mismo y no por otro”.

3. Una versión reducida del material contenido en esos tres volúmenes fue publicada previamente en Sas 1962.

4. Citaré este libro por la reedición digital de 2015, accesible en: <http://books.openedition.org/ifea/4412?lang=es>. Sobre la música y la danza indígenas, véanse particularmente las páginas 101-121.

5. La información aportada por Sas es más rica a partir del arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero (1609 en adelante). Knighton (2011) explora el ceremonial urbano limeño basándose en relaciones de fiestas y otras fuentes mayoritariamente posteriores a Mogrovejo.

6. Loayza siguió en el cargo hasta su muerte en 1575. Grignani (2009, 108) da 1546 como año de erección del arzobispado limeño. Según Lavalle (1892, 2), diversos autores señalaron 1545, 1546 o 1547 como fechas de ese acontecimiento. En la página web del arzobispado de Lima se considera que Lima fue elevada a Archidiócesis el 16/11/1547 (<http://www.arzobispadodelima.org/blog/2010/06/22/resena-historica/>; última consulta: 3/06/2016). La Catedral de Lima fue designada “Primada” del Perú en 1572 y ejerció notable influencia en otros obispados de América del Sur.

7. Una visión de conjunto sobre Toribio de Mogrovejo (Mayorga de Campos, Valladolid, España, 1538-Saña o Zaña, Perú, 1606), así como las fechas y recorridos de sus extensas visitas pastorales, pueden verse en Benito 2006, XI-XLVIII y Grignani 2009, 21-119.

8. Según el jesuita Bernabé Cobo ([1639] 1882, 50), en 1639 Lima tenía aproximadamente 60.000 habitantes: unos 25.000 españoles (incluyendo habitantes temporales), 5.000 indios y 30.000 esclavos negros (la mitad de ellos en el valle alrededor de la ciudad).

El organista había de tañer “los órganos el día de fiesta y en otros tiempos a juicio del prelado o Cabildo” (Cobo [1639] 1882, 176 y 178).⁹ El primer chantre de la Catedral de Lima fue Francisco de Ávila (o Dávila), procedente de la diócesis de Granada, que ejerció el cargo entre 1543 y 1556 (Cobo [1639] 1882, 200; Sas 1971, 51).¹⁰ En época del arzobispo Mogrovejo fueron chantres de la catedral limeña Esteban Fernández (Hernández) Vozmediano (ca. 1582-1604), Cristóbal de León (chantre sustituto en 1603, titular desde 1604) y Antonio de Molina, que ejercía el cargo en 1606 (Sas 1971, 51, 57 y 180).¹¹ En 1552 había en la Catedral de Lima dos órganos, uno grande y un realejo portátil; el primer organista documentado por Sas fue Juan Rodríguez Calvo hacia 1566, que siguió en el puesto hasta 1595.¹²

Durante el siglo XVI las funciones musicales del chantre pasaron paulatinamente en las catedrales hispanas al sochantre, quedando el chantre como dignidad eclesiástica responsable de la música pero sin cometido musical propiamente dicho (López Calo 2012, 101-105). Ambos se ocupaban fundamentalmente del canto llano, que sonaba constantemente en las celebraciones litúrgicas. Sas (1971, 57) menciona al presbítero Cristóbal de Molina como el primer sochantre de la Catedral de Lima, “nombrado antes de 1540”. Martín Arias era sochantre en las ceremonias de promulgación de las constituciones del Primer Concilio Limense en 1552 (Vargas 1954, 7-8). El ya mencionado canónigo Cristóbal de León fue sochantre desde aproximadamente 1579 y ejerció de chantre desde 1603 (Sas 1971, 51, 57, 180); quizás era el mismo Cristóbal de León, vecino de Las Casas de Millán [Cáceres, España peninsular], que llegó a Perú en 1560 como ministril del virrey Diego López de Zúñiga y Velasco, conde de Nieva, junto con otros diez músicos.¹³

La Catedral de Lima tenía en 1604 21 libros de canto llano en pergamino colocados en el coro para la liturgia diaria, además de otros libros litúrgicos impresos que en algunos casos también contenían probablemente secciones musicales. Todos ellos estaban en ese momento al cuidado del padre Diego Jorge.¹⁴

Se desconoce la fecha exacta de fundación de la Capilla de Música polifónica de la Catedral de Lima. Sas mencionó una función de 1557 con “sermón e música de cantores y otras músicas” pero, según él, los músicos no tuvieron salarios fijos hasta el siglo XVII (Sas 1971, 66, 117). El mismo investigador afirmó que el presbítero, organista y cantor limeño Miguel de Bobadilla fue “el primero en dirigir el incipiente coro de música metropolitano” de la catedral limense a partir de 1595 aproximadamente (Sas 1972a, 45) y que el español Estacio de la Serna fue el primer músico denominado maestro de capilla en la documentación catedralicia limeña a

9. Sobre las funciones del chantre y otros asuntos musicales se insistió en el Segundo y en el Tercer Concilio Provincial Limense, de 1568 y 1583, respectivamente; véase Grignani (2009, 108-109) y Roldán (2010, 272).

10. Desde el 1/11/1556 el nuevo chantre fue el doctor Marquina, natural de Vitoria, a quien en 1567 sucedió Juan de Andueza, según J. M. Bermúdez ([1903] 2001, 16 y 18).

11. Antonio de Molina fue uno de los redactores de la Consueta de 1593; era canónigo en diciembre de 1592, cuando comenzó a prepararse ese documento (ACML, Serie M, nº 18, Consueta, 1593, Fol. 1r).

12. El órgano grande quedó inutilizado en 1606. Véase Sas 1971, 122-123, 133 y 136; y Sas 1972b, 357-358.

13. AGI, Contratación 5537, L. 2, 92v-99v: 96r. Véase la lista de los 11 músicos en Gembero-Ustárrroz 2007, 49-50.

14. ACML, Serie 4. Inventarios, nº 12. Libro de Inventarios desde 1604, Fols. 56v-57v. Algunos impresos litúrgicos fueron comprados después del Concilio de Trento y otros habían sido revisados y autorizados para su uso en Lima, siguiendo las normas conciliares. La colección de libros de canto llano de la Catedral de Lima fue renovada a partir de 1613, en tiempos del arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero, sucesor de Mogrovejo.

partir de 1612.¹⁵ Sin embargo, otros documentos constatan que hubo maestros de capilla en la Catedral de Lima al menos desde los años 50 del siglo XVI, varias décadas antes de lo que había propuesto Andrés Sas.

Diego Álvarez era maestro de capilla durante las ya citadas ceremonias de promulgación de las constituciones del Primer Concilio de Lima (1552) en la catedral limeña (Vargas 1954, 7-8).¹⁶ El importante compositor Gutierre Fernández Hidalgo fue maestro de capilla en ese templo durante algo más de un año hacia 1590-1591, como comentaré después, lo que confirma que el cargo existía en la capital peruana mucho antes de lo que indicaban los documentos manejados por Sas.

Entre los cantores del coro polifónico de la Catedral de Lima en época del arzobispo Mogrovejo estuvo el tenor y organista Miguel de Bobadilla, formado en la propia catedral, donde fue también maestro de capilla.¹⁷ En 1584 el Cabildo aprobó que hubiera seis mozos de coro de cuya educación se había de encargar el chantre Esteban Fernández Vozmediano, además de otros seis “monacillos” (Sas 1971, 167).¹⁸ El conjunto polifónico de la catedral limeña incluía varios instrumentistas, entre ellos Diego Núñez de Luna (ca. 1606-1617) y Juan Sánchez Mudarra (antes de 1603) –ambos llegados al Perú en 1589 con el séquito del virrey García Hurtado de Mendoza– (Sas 1971, 138 y 145; 1972b, 276-279 y 378), además de grupos de ministriles indios contratados para determinadas festividades, de los que trataré después.

Del repertorio polifónico interpretado en Lima en el siglo XVI apenas quedan vestigios. En los primeros inventarios conservados de la Catedral de Lima (del siglo XVII) no encontré menciones a libros de polifonía. En un inventario de 1753 se anotan solo tres libros de polifonía (dos manuscritos y un impreso):

Un quaderno manu escrito de canto de órgano de missas y motetes y passiones echo aquí en Lima, forrado con tablillas y badana colorada.

Un libro de canto de órgano de Vísperas, hymnos y [¿de seña?] con tablillas y baqueta colorada, impreso, pero no se conoce dónde porque le falta el principio y también el fin, con foxas149.

Un quaderno manu escrito de canto de órgano con cubierta de pergamino; contiene Vísperas de la Santísima Virgen con foxas 017.¹⁹

15. Estacio de la Serna había sido organista en el mismo templo antes de 1612. Él y Bobadilla se alternaron en el ejercicio de las funciones de maestro de capilla y organista durante varios años; véase Sas 1971, 108, 113 y 180; 1972a, 44-46; 1972b, 382-385; y Stevenson, 1959-1960, 73 y 79.

16. El maestro de capilla Diego Álvarez fue también mencionado en Stevenson 1968, 286-287.

17. Miguel de Bobadilla Brasco fue mozo de coro al menos desde 1565, cuando se pagó tela de paño morado para hacerle una hopa o ropaje (ACML, Libro de Fábrica 1, Fol. 100v, 10/12/1565); Sas (1972a, 44) afirma que Bobadilla fue bautizado en Lima en 1561, pero esa fecha ha de revisarse, pues parece poco probable que llegara a ser infante de la catedral con tan solo cuatro años. Posteriormente Bobadilla ejerció como maestro de capilla sustituto (1614-1616) y titular (1616-1622, 1623-ca. 1628); falleció en 1626 según Stevenson (1959-1960, 79) y en 1628 según Sas (1971, 136 y 1972a, 46). Otros cantores de la catedral limeña fueron Pedro Guerrero (ca. 1590), Juan Sánchez Mudarra, también instrumentista (ca. 1600-1603) y el alto Juan Martínez (ca. 1603). Véase Sas 1971, 113, 138, 159 y 180; 1972a, 44-46 y 177; 1972b, 246 y 378.

18. Uno de los mozos de coro en época de Mogrovejo fue Joan de Tordesillas, presente el 23/12/1604 cuando se notificó a los dos sacristanes de la Catedral de Lima (Joan Martín y Baltasar González) los bienes que faltaban en el inventario de 1604 respecto a los anotados en el anterior libro viejo de inventarios (ACML, Serie 4, Inventarios, N° 12, Libro de Inventarios desde 1604, Fol. 66r).

19. ACML, Serie 4. Inventarios, n° 15. Libro de Inventarios desde 1752, Fol. 14r.

La descripción de los tres libros de música mencionados se repite casi literalmente en 1787, aunque en esta ocasión se dice que el cuaderno copiado en Lima era de canto llano.²⁰ El impreso citado en los inventarios de 1753 y 1787 corresponde a uno de los dos libros de polifonía conservados actualmente en el Archivo del Cabildo Metropolitano de Lima, el Libro de Polifonía 2, que ha perdido sus hojas iniciales y finales y tiene las que quedan numeradas del folio 1 al 149. Es un ejemplar del *Liber Vesperarum* (Roma, Domenico Bassa, 1584) de Francisco Guerrero con signos de haber sido muy utilizado y con adiciones manuscritas (por ejemplo, textos literarios alternativos bajo la música de algunas piezas). Este volumen pudo ser uno de los empleados en la catedral limense en época de Toribio de Mogrovejo, aunque no hay certeza de que estuviera ya entonces allí.²¹ El otro libro de polifonía conservado en la catedral limense es del siglo XVIII y, por tanto, posterior a la época de Mogrovejo.²² Es probable que en 1598 se comprara un libro de polifonía de Tomás Luis de Victoria.²³ Tan solo dos o tres libros de polifonía inventariados en la catedral limense en el siglo XVIII parece una cifra exigua para un templo de tanta relevancia. Es posible que los libros de polifonía acabaran en manos de los maestros y no en la Catedral, a lo que han de sumarse los efectos del paso del tiempo y otras circunstancias.²⁴

Gutierre Fernández Hidalgo en Lima

La etapa de Gutierre Fernández Hidalgo en Lima es conocida gracias a un extenso expediente del Archivo General de Indias de Sevilla recopilado entre 1597 y 1613, cuando el músico era maestro de capilla de la Catedral de La Plata y solicitó ser promovido a una prebenda o dignidad en Lima, Cuzco o La Plata. No queda constancia en la fuente del resultado de la petición, pero 26 testigos, que declararon unánimemente a favor del músico, aportaron información que permite reconstruir su largo itinerario profesional por diversas iglesias de la España peninsular y del Virreinato del Perú.²⁵ Anteriormente se publicó un resumen de la información proporcionada por el mencionado expediente (Gembero-Ustárrroz 2006, 162-

20. ACML, Serie 4. Inventarios, n° 15. Libro de Inventarios desde 1752. Fols. 170r-170v. No consta número de páginas del cuaderno copiado en Lima en 1753 ni en 1787.

21. El libro fue mencionado en Stevenson 1959-1960, 97-98.

22. ACML, Libro de Polifonía 1, manuscrito en papel, sin fecha; contiene parte de un *Aspersorium per annum* y cinco misas de Giovanni Pierluigi da Palestrina (*Missa Brevis*, misas *Iste confessor*, *Sexti toni*, *Aeterna Christi munera* y *Emmendemus*). Comienza en el folio 3, le falta el inicio del *Aspersorium per annum* y tiene señales de hojas arrancadas antes del folio 3 y después del 119 (último conservado). El volumen es similar a otros libros de polifonía copiados en la primera mitad del siglo XVIII para diversas iglesias hispanas por Casiano López Navarro (ca. 1690-1749), sochantre de la Real Capilla de Madrid. Sobre este copista, véase Ros-Fábreas 2006, 341-342, 368. Robert Stevenson (1970, 110) describió un libro de polifonía de la iglesia de San Francisco de Lima con contenido idéntico al Libro de Polifonía 1 de la catedral limense, aunque con 118 folios, sin mutilaciones y con el título anotado al comienzo del volumen: "Compendium Missarum Quinque Quatuor Vocibus Concinerandum cum Aspersorio per annum Auctore Joanne Petro Aloysio Praenestino Sacro Sanctae Basilicae Vaticanae Cappellae Magister. Lopez scribebat Matriti anno 1729".

23. El doctor Solís, abogado residente en Lima, pagó en 1598 100 pesos de a 9 reales destinados a los representantes en Sevilla de "Tomé de Victoria, capellán de la Majestad de la Emperatriz" (Sas 1971, 183).

24. En 1809 el maestro de capilla Andrés Bolognesi reorganizó el archivo musical de la Catedral de Lima y mandó hacer copias nuevas de muchas obras, lo que ocasionó pérdidas de manuscritos originales (Sas 1971, 183) y quizás también de algunos libros de polifonía que no se utilizaban. Véase el apartado siguiente sobre libros de música entregados a la Catedral de Lima en el siglo XVI por Gutierre Fernández Hidalgo, hoy perdidos.

25. AGI, Charcas 80, n° 12, 1597-1613, 92 fols., expediente de "informaciones de oficio". Declararon 20 testigos en 1597 y otros seis en 1613 (tras reclamar Fernández Hidalgo, que aún no tenía respuesta a su petición).

163 y 175-177; 2007, 25-26 y 52).²⁶ A continuación ampliaré y daré a conocer por primera vez detalles nuevos sobre la etapa de Fernández Hidalgo en Lima y en el Apéndice 1 presentaré una síntesis actualizada de la biografía completa del músico. Cinco de los testigos mencionaron la etapa de Fernández Hidalgo en Lima,²⁷ en la que el propio compositor afirmó que fue durante “más de un año” [ca. 1590-1591] maestro de capilla de la Catedral y maestro de música del Convento femenino de La Encarnación.²⁸

Cuando llegó a la capital peruana, Fernández Hidalgo tenía gran prestigio, había trabajado en importantes iglesias de la España peninsular (Salamanca, Alcalá de Henares, Talavera –en cuya Colegiata fue maestro de capilla–, Burgos, Palencia y Cádiz) y había sido maestro de capilla en las catedrales de Santa Fe de Bogotá, actual Colombia (donde se conserva gran parte de su obra polifónica) y Quito (actual Ecuador). Tras su etapa en Lima, el músico marchó como maestro de capilla a Cuzco (Perú) y La Plata (actual Sucre, Bolivia).

Fernández Hidalgo mejoró sustancialmente el nivel de la Capilla de Música de la Catedral de Lima, escribió libros de canto para esa iglesia y para el convento femenino de La Encarnación²⁹ y tuvo un buen salario, según relató en 1597 Sebastián Martínez Arias, abogado de la Real Audiencia de La Plata, que coincidió durante años con el compositor en su etapa limeña y en otras de su recorrido por Sudamérica:

[...] partió [Gutierre Fernández Hidalgo] para la ciudad de Lima, donde estuvo un año poco más o menos, y este testigo [Sebastián Martínez Arias], dentro de pocos días que dicho maestro entró en la dicha ciudad de Lima, llega a la dicha ciudad e lo vido, trató e comunicó, donde el dicho maestro estava ocupado por maestro de la capilla de la Santa Yglesia Catedral [sic], donde hizo el provecho y aumento que en las demás [iglesias en las que antes había estado], enseñando mucha música y cantores con mucha bigilança e cuidado y escribiendo libros de canto para dexar a la dicha yglessia [Catedral de Lima] y al monesterio [sic] de monxas de La Encarnación de la dicha ciudad, y en la dicha yglesia le davan mucho e muy buen salario y era querido y estimado, así por / su buen exemplo como por su abilidad e provecho que en la dicha yglessia hazía, y dexándola con la música que fue nezesaria, sin tener consideración al salario ni a su pro y utilidad, vido este testigo y se despidió del y se partió para la ciudad del Cuzco donde estuvo cinco años poco más o menos [...].³⁰

26. Las principales etapas profesionales de Fernández Hidalgo fueron mencionadas (sin citar las fuentes) por E. Bermúdez (2000, 20-21); y Stevenson y Bermúdez (2001).

27. La etapa en Lima fue mencionada en 1597 por tres testigos (Gaspar Fernández de Córdoba, Regidor de la Plata y Familiar de la Inquisición; Cristóbal Arias de Silva, presbítero a cargo de la doctrina de indios de San Sebastián en dicha ciudad; y Sebastián Martínez Arias, abogado de la Real Audiencia de La Plata); y en 1613 por otros dos testigos (Miguel de Aguirre, secretario y contador de la Catedral de La Plata; y Bernardino de Albornoz, natural de Talavera de la Reina y vecino de La Plata).

28. AGI, Charcas 80, n° 12, Documento 3, Fol. 3r. Fernández Hidalgo estaba en Lima en 1591, según E. Bermúdez (2000, 21) y Stevenson y Bermúdez (2001, 685), quienes no mencionan las fuentes. Teniendo en cuenta que el compositor fue nombrado maestro de capilla de la Catedral de Cuzco el 13/07/1591 (Stevenson 1980, 5) y que estuvo en Lima (según él mismo relató) algo más de un año, su llegada a esa ciudad debió de producirse en 1590.

29. La Encarnación, fundado en 1560, fue el primer convento femenino de Lima; su organización musical parece haber sido iniciada por una de las fundadoras, la monja mestiza Isabel de Alvarado (Estenssoro 1997, 128).

30. AGI, Charcas 80, n° 12, Documento 3, Fols. 15r-15v. Sebastián Martínez Arias declaró en La Plata el 15/07/1597 que había conocido a Fernández Hidalgo en Santa Fe de Bogotá más de 13 años antes (es decir, ca. 1584) y que había hecho

Se desconoce el paradero de los libros de música que Fernández Hidalgo dejó en Lima que (como es lógico suponer) debieron de incluir composiciones polifónicas suyas y quizás también de otros autores. Aun a falta de evidencias adicionales, parece que la magnífica polifonía de Gutierre Fernández Hidalgo tuvo que sonar en la Catedral de Lima hacia 1590-1591 y en los años siguientes pues, como se menciona en la cita transcrita, el compositor se fue de Lima "dexándola con la música que fue nezesaria".

La polifonía escrita era solo una pequeña proporción de la música polifónica que se cantaba en las iglesias hispanas, ya que era habitual aplicar diversas técnicas de contrapunto improvisado (Fiorentino 2013 y 2015). Uno de los méritos atribuidos a Gutierre Fernández Hidalgo por sus contemporáneos fue precisamente que formó en diversas catedrales hispanoamericanas a muchos cantores y "contrapuntantes", es decir, cantores capaces de improvisar polifonía.³¹ Es muy probable que a su paso por la catedral limeña Fernández Hidalgo enseñara también a sus músicos las técnicas polifónicas improvisadas.

Mateo González, presbítero y sochantre de la Catedral de La Plata, destacó en 1613 que Fernández Hidalgo dejó muchos y buenos discípulos en diversas ciudades, por lo que era "muy codiciado" en todas las catedrales de la América virreinal, "y [en] particular de la del Cuzco y Lima, y así a sido llamado con mucha ynstancia allá, a la que no a acudido por su pobreza y bezes [...]".³² Posiblemente los medios que tenía la Capilla de Música de la Catedral de Lima cuando Fernández Hidalgo fue su maestro resultaran modestos para las expectativas del compositor, lo que podría explicar su breve paso por la capital peruana.

2. La Consueta de 1593 y la regulación de las prácticas litúrgico-musicales en la Catedral de Lima

De particular importancia para fijar la organización musical de la Catedral de Lima fue la Consueta de 1593, cuyo original manuscrito se conserva en el Archivo del Cabildo Metropolitano de Lima con la signatura Serie M, n° 18. Este ejemplar presenta un estado muy deteriorado por la acción de insectos y el efecto corrosivo de la tinta, hasta el punto de que algunos folios de la sección final del documento, casi totalmente destruidos, resultan en gran parte ilegibles.³³ Los contenidos más importantes de interés musical se encuentran en la

un recorrido similar al del músico, con el que coincidió también cuando ambos estaban en Quito, Lima, Cuzco y La Plata. La declaración completa del abogado ocupa los Fols. 14v-16v; hay otras copias de su declaración en el mismo expediente.

31. Francisco Lanchero de Loyola, maestro de ceremonias de la Catedral de La Plata, declaró el 9/07/1597 que había conocido a Fernández Hidalgo 12 años antes como maestro de capilla de Santa Fe de Bogotá, "donde enseñó a cantar y a buena dotrina muchos clérigos, sacerdotes y hordenantes y los seises de la Yglessia [Catedral] y dexó un discípulo muy diestro en el canto ques oy en la Yglessia Catredal [sic] de la dicha ciudad de Santa Fee del Nuevo Reyno [de Granada] maestro de capilla muy ábil e buen compositor [sic], sin otros clérigos e muchachos que dexó contrapuntantes diestros en el canto y que, por ser corto el salario y la tierra corta, dexó aquello e passó al Perú [...]". AGI, Charcas 80, n° 12, Documento 3, Fols. 4v-5r; las cursivas son editoriales.

32. AGI, Charcas 80, n° 12, Documento 4, imágenes digitalizadas 44v-46r, declaración del sochantre Mateo González (La Plata, 6/03/1613); la cita está en la imagen 45r.

33. El documento, de 60 folios, está encuadernado en un volumen con tapas de cuero marrón con adornos dorados. En el momento de mi consulta (2012) estaban seriamente dañados y casi totalmente ilegibles los Fols. 50r-58v. La firma autógrafa del arzobispo Mogrovejo aparece en el Fol. 60v, al final del documento: "Toribius Archiepiscopus Civitatis Regum [signum]" ["Toribio, Arzobispo de la Ciudad de los Reyes"]. En el mismo volumen está encuadernado, antes del Fol. 1r y en caligrafía diferente a la de la Consueta, un "Yndice de los capítulos contenidos en esta Consueta" que,

sección del libro todavía bien conservada. En el Apéndice 2 presento una selección de pasajes de especial interés musical, aunque en general, toda la Consueta aporta información sobre el contexto en el que la música era interpretada. Mario Grignani (2009) publicó una edición crítica del texto íntegro del documento, completando las partes dañadas en el ejemplar original con textos procedentes de copias posteriores.³⁴

Hasta ahora la Consueta de 1593 para la Catedral de Lima había pasado desapercibida para los musicólogos. No fue mencionada por Robert Stevenson ni por Andrés Sas en sus ya citadas publicaciones sobre la catedral de Lima. Grignani destacó sobre todo la vertiente teológica del documento y la importancia en él del silencio.³⁵ La necesidad de guardar silencio durante los oficios litúrgicos era una advertencia habitual en las consuetas y constituciones de casi todas las iglesias de la época, documentos que buscaban favorecer el correcto desarrollo de las funciones religiosas y evitar los abusos. El énfasis en el valor del silencio que Grignani subrayó en la Consueta limeña de 1593 no implica, por tanto, que se pretendiera una ausencia literal de sonidos y música, sino la búsqueda del recogimiento y concentración necesarios precisamente para poder orar y cantar los textos divinos adecuadamente. De hecho, el Capítulo 3, “Del silencio” de la Consueta de 1593 subraya la necesidad de guardar silencio y orden para poder cantar con atención y pide expresamente que los clérigos no estén rezando en el coro en los momentos en que deben cantar:

Ytem no consiente el Presidente que en el Officio haya burlas ni rissas, ni señas, ni otras cossas deshonestas, ni que de un choro a otro se enmbien mensajes unos a otros, ni anden atravesando ni mudando sus lugares, y que ninguno esté rezando en el choro con libro ni sin él, mas que todos canten y estén atentos a lo que se dize quando hay que cantar [...].³⁶

En la Consueta hay capítulos específicos sobre las funciones musicales del chantre, organista, cantores y mozos de coro, e información sobre la práctica del canto llano y la polifonía, el uso de las campanas y la inserción de la música en las celebraciones litúrgicas. El Capítulo 10 precisa cuándo debía decirse el Oficio “cantado” y cuándo “en tono” (especie de tono salmódico también denominado en la época canto “semitonado”). En diversos pasajes se mencionan funciones litúrgicas o secciones de las mismas que debían cantarse en “tono alto” o en “tono bajo”, términos cuya aplicación práctica para el caso limeño está por estudiar.³⁷

como señaló Grignani (2009, 179), es una adición posterior que no refleja exactamente los títulos de capítulos del documento; y, tras el Fol. 60, un impreso con ocho páginas sin numerar, de menor tamaño que el cuerpo principal del libro: *Juramentum et professio fidei a canonicis et dignitatibus hujus Metropolitanae Ecclesiae facienda, in die suae canonicae institutionis, juxta Concilii Tridentini prescriptum* (Lima: Typis Orphanorum a D. Bernardino Ruiz, 1812).

34. Grignani basó su edición (con la ortografía actualizada) en tres copias manuscritas en castellano de la Consueta de Mogrovejo: la original (1593) de la Catedral de Lima, otra de 1669 del Archivo Secreto Vaticano y una tercera copia de 1779 guardada en la Biblioteca Nacional de España en Madrid (BNE), e incluyó también adiciones contenidas en dos copias del documento en latín de 1673 y 1754. En este trabajo mantengo la ortografía original de 1593 (véanse criterios editoriales al comienzo de los Apéndices).

35. Según Grignani (2009) en la Consueta “se afirma con radicalidad el valor del silencio” (131); este autor subrayó “el silencio [...] como columna que sostiene la Consueta” (151) y la “belleza en el silencio” entendido como una vía de aproximación a la oración y a Dios (152, punto 10).

36. ACML, Serie M, nº 18, Consueta (1593), Fol. 9v.

37. Por ejemplo, en el Capítulo 15 se precisa que en los días en que se acostumbra decir el oficio de la Virgen, “se ha de cantar todo en tono bajo, excepto [sic] el hymno de *Ave Maris Stella*, que se ha de decir en tono alto”; ACML, Serie M, Nº 18, Consueta (1593), Fol. 20r.

La Consueta de Lima de 1593 se inspiró en regulaciones litúrgicas de diversas instituciones, entre ellas las de las catedrales de Sevilla (de quien Lima fue sufragánea entre 1541 y 1545) y Granada (ciudad en la que Mogrovejo fue Inquisidor antes de trasladarse a Perú) (Grignani 2009, 127).³⁸ Sin embargo, en el terreno musical las coincidencias con esas iglesias no fueron totales, algo normal dadas las amplias atribuciones que cada obispo tuvo para concretar detalles normativos tras el Concilio de Trento (Monson 2002, 19). Por ejemplo, en el Capítulo 22 de la Consueta de 1593 para la Catedral de Lima se atribuyen al chantre tareas todavía propiamente musicales y posiblemente por eso no se contempló la figura del sochantre, aunque esta había sido definida ya para entonces en otras iglesias peninsulares y americanas y, de hecho, hubo sochantres en Lima antes de 1593, como se ha visto previamente.³⁹ Tampoco se menciona en la Consueta limeña el cargo de maestro de capilla, aunque existía previamente en la capital peruana (como ya se ha comentado) y catedrales como las de Granada y México tenían normas anteriores que sí hablaban de él.⁴⁰ La Consueta de 1593 para la Catedral de Lima dobló (al menos en teoría) el número de niños cantores, ya que en su Capítulo 26 estableció que hubiera 12 mozos de coro, la mitad de ellos pagados por el Cabildo y los seis restantes a costa de la Fábrica; todos habían de recibir lecciones de canto y gramática.

Los cantores e instrumentistas legos (es decir, no eclesiásticos) tenían expresamente permitido el acceso al recinto del coro de clérigos de la Catedral de Lima, como queda enunciado en la Consueta de 1593: "Podrán estar en el choro los legos que fueren cantores o ministriles".⁴¹ Esta norma difiere de lo establecido en constituciones coetáneas de catedrales peninsulares como Sevilla y Granada. En Sevilla los legos no podían acceder al coro y los músicos no fueron eximidos de la norma, al menos en el texto de los estatutos.⁴² La Consueta de la Catedral de Granada permitía el acceso al coro de legos que fueran cantores y organistas, sin mencionar

38. El propio Mogrovejo mencionó en una relación enviada al Papa que la Consueta limeña se había basado en la Consueta del Arzobispado de Granada (Grignani 2009, 123). El modelo musical sevillano fue habitual en bulas fundacionales de catedrales americanas erigidas antes de 1545, aunque posteriormente cada iglesia adaptó la normativa a sus circunstancias (Roldán 2010, 269-271). Las constituciones de la Catedral de México siguieron no solo el modelo sevillano, sino además otros como los de Granada y Santiago de Compostela (Marín López 2007, vol. 1, 48-49). La comparación con la normativa sevillana es compleja, ya que en la catedral hispalense hubo numerosas recopilaciones y ediciones de normas, pero al parecer no una síntesis definitiva (Belmonte 2014). Una importante recopilación normativa sevillana anterior a Trento y copiada a mediados del siglo XVI fue estudiada en Ruiz Jiménez 2011.

39. En la Catedral de Granada el cargo de sochantre fue contemplado en la bula fundacional (1492) y en la Consueta, ca. 1520 (López-Calo 1963, vol. 1, 50-54; Roldán 2010, 271). La normativa de la Catedral de Sevilla permitía que el chantre delegara gran parte de sus funciones musicales en el sochantre, como consta en la [Recopilación de los Estatutos de la Catedral de Sevilla del arzobispo Fernando Valdés], ca. 1551, "Officio del Chantre", Fols. 57v-59r; el título dado a la mencionada recopilación es editorial; he consultado un ejemplar manuscrito conservado en la Universidad de Valladolid, accesible en el enlace: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/231>. El sochantre fue definido también en las Constituciones de 1585 del arzobispo Moya Contreras para la Catedral de México (Marín 2007, vol. 1, 48).

40. Una copia manuscrita de la Consueta de la Catedral de Granada [¿ca. 1520?] conservada en BNE menciona las obligaciones del maestro de capilla dentro del Capítulo 31. "De lo que an de hazer los cantores", Fols. 20r-21v de la foliación original, concretamente a partir del Fol. 21r (renumerado modernamente como Fol. 37r); accesible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000012996&page=1> (última consulta: 3/06/2016). Las Constituciones de 1585 del arzobispo Moya Contreras para la Catedral de México incluyen el Capítulo 18. "Del oficio del maestro de capilla y de los cantores" (Marín 2007, vol. 1, 46). En la Catedral de Lima las obligaciones del maestro de capilla fueron detalladas en las Constituciones de 1612 para la Capilla de Música, promulgadas por el arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero, sucesor de Mogrovejo (publicadas en Sas 1971, 67-72).

41. AMCL, Serie M, nº 18, Consueta (1593), Fol. 8v. Esa precisión está al final del Capítulo 2, sobre los horarios de entrada al coro para las Horas litúrgicas y el orden que estas habían de seguir.

42. [Recopilación de los Estatutos de la Catedral de Sevilla del arzobispo Fernando Valdés], ca. 1551, ejemplar de la Universidad de Valladolid, Fol. 148r, "Capítulo XL. Cómo debe aver porteros en los postigos del choro y del altar para que no dexas entrar los legos".

otros instrumentistas.⁴³ Probablemente esa norma se aplicaba con laxitud, ya que en Granada músicos legos (tanto cantores como instrumentistas) actuaban junto a los eclesiásticos cuando faltaban clérigos para completar las capillas de música.⁴⁴ Es significativo, en cualquier caso, que la Consueta de Lima permitiera acceder al coro a los instrumentistas legos, ya que la norma implicaba la posibilidad de admitir en ese espacio sacro a ministriles indios, intérpretes habituales de música instrumental en numerosas fiestas celebradas en la Catedral de Lima, como se verá a continuación.

3. Participación musical de los indígenas en el ceremonial postridentino

Músicos indios en la Catedral de Lima

Al menos desde 1565 pueden documentarse en la Catedral de Lima pagos regulares a conjuntos de ministriles indios contratados por el Cabildo para tañer en festividades relevantes, como el Corpus Christi y su Octava, San Pedro y San Pablo (29 de junio), la fiesta de la Virgen del 15 de agosto, San Bartolomé (24 de agosto) y San Juan Evangelista (27 de diciembre), entre otras. Los músicos indígenas llegaban a Lima desde pueblos cercanos, como Surco (Sulco), Magdalena y otros. Tocaban instrumentos variados (trompetas, chirimías, sacabuches, bajones) y solían actuar en grupos de tres (“terno”), cuatro o seis instrumentistas. Numerosas actuaciones de este tipo quedaron anotadas en el Libro de Fábrica 1 (1565-1584) y en el Libro de Fábrica 2 (1615-1620), pero no hay al parecer un libro de Fábrica correspondiente al período 1585-1614, que incluye casi toda la etapa del arzobispo Mogrovejo. Mencionaré algunas actuaciones de músicos indígenas anteriores y posteriores a él, que probablemente reflejan una práctica habitual también en su tiempo.

El 14 de octubre de 1565 y la víspera, cuatro indios trompetas de Surco tañeron para festejar la colocación de la primera piedra de la nueva catedral limeña, siendo recompensados con seis pesos (Sas 1971, 246). Idéntica cantidad se pagó dos meses después a los trompetas indios que tañeron en la Catedral de Lima durante la fiesta de San Juan Evangelista.⁴⁵ El 25 de marzo de 1566 varios trompetas indios de Surco tañeron en la Catedral de Lima con motivo de la recepción y publicación de un Concilio del que no se precisan más detalles; también se pagó por una lujosa encuadernación del “libro del Conçilio”:

Tronpetas Y[tem] en veinte y çinco de março seys pesos que pagué a los yndios tronpetas de Surço [sic] que tañeron este día que se reçibió y publicó el Conçilio, y de comida otro peso, que son siete pessos.

Guarniçión Y[tem], de guarneçer el libro del Conçilio de terziopelo carmissí [sic] y raso, con la seda y hechura, siete pessos.⁴⁶

43. Consueta de la Catedral de Granada [¿ca. 1520?], copia conservada en BNE, Fol. 17v.

44. En la Catedral de Granada los instrumentistas (frecuentemente legos) se colocaban en una tribuna u otro lugar elevado si tocaban solos, pero junto al facistol y con los restantes músicos de la Capilla cuando acompañaban a los cantores en la polifonía; véase López-Calo 1963, vol. 1, 85, 216-221, 228-230.

45. ACML, Libro de Fábrica 1, Fol. 100v, 27/12/1565.

46. ACML, Libro de Fábrica 1, Fol. 102r.

Es probable que la ceremonia citada fuera la solemne proclamación de las disposiciones del Concilio de Trento (1545-1563), cuyo texto en castellano se leyó en la Catedral de Lima durante varios domingos a partir del 28 de octubre de 1565 (Vargas 1954, 26).⁴⁷ La participación de músicos indios en una celebración de alto contenido simbólico (como la publicación del Concilio) contribuyó sin duda a proyectar externamente el acatamiento de la población indígena a la normativa católica. El 28 de junio de 1566 se pagaron seis pesos a trompeteros indios de Surco que habían actuado en la Catedral de Lima durante la víspera y día de San Pedro, otros dos pesos por tañer en la Octava del Corpus Christi y un peso para comida.⁴⁸ El 16 de agosto de 1568 se hizo el pago a los trompetas por tañer la víspera y día de la Virgen.⁴⁹ Pagos similares se repiten en los años siguientes.

A partir de 1615 se conservan también recibos de indios músicos que cobraban en nombre de cada grupo de ministriles contratados. Cuando los músicos no sabían escribir, firmaba por ellos algún testigo presente en el acto de entrega del dinero. A veces el propio representante de los indios músicos firmaba de su puño y letra, evidenciando su conocimiento de la escritura y, por tanto, su notable posición en la jerarquía social colonial. Un ejemplo es el recibo firmado por el indio músico Cristóbal ¿Luraraqui? (¿o Yuranqui?) en 1615:

Digo yo, Xristóval, yndio músico de chirimías, que es verdad que recibí del señor don Juan de Robles, Mayordomo de la Catredal [sic] de Los Reyes, sesenta y siete p[atacones] de a ocho reales y quatro reales por las chirimías y trompetas que se an tocado en las Vísperas de las fiestas deste año de seyscientos y quinze; los veynte y siete patacones de la fiesta del señor San Pedro de dos ternos de chirimías y trompetas y treze patacones y medio por un terno de chirimías y tronpetas [sic] para la víspera, noche y día del señor San Bartolomé y los veynte y siete pesos restante por la víspera, noche y día de la fiesta del Santísimo San Juan Ebangelista, de dos ternos de chirimías y tronpetas, y por ser verdad lo firmé de mi [¿mano?] en Los Reyes, a veynte y siete de diziembre de mill y seiscientos y quinze años, siendo testigos Gabriel de la Pena y Melchor [Rodríguez] y Pedro de Leyba.

Xristóval [¿Luraraqui? ¿o Yuranqui?] [rúbrica]

Gabriel de la / Pena [rúbrica]

Melchor Rodríguez [rúbrica]

Pedro de Leiba [rúbrica]

Pasada [signum].⁵⁰

El documento transcrito revela diferente solemnidad de las fiestas por el número de instrumentistas contratados. San Pedro y San Juan Evangelista fueron festejados con dos ternos de instrumentistas en cada caso. La fiesta de San Bartolomé, aunque significativa en el mundo indígena andino, solo contó con un terno de ministriles.⁵¹

47. Parece menos probable que el Concilio festejado con la actuación de ministriles indios en marzo de 1566 fuera el Segundo Concilio Limeño, cuya convocatoria fue anunciada solemnemente en la Catedral de Lima en junio de 1566 (Vargas 1954, 29).

48. ACML, Libro de Fábrica 1, Fol. 103v.

49. ACML, Libro de Fábrica 1, Fol. 117v; en este caso no se precisa que los trompetas fueran indios.

50. ACML, Libro de Fábrica 2, recibo sin foliar.

51. La supuesta presencia de Santo Tomás y San Bartolomé en tierras americanas fue vinculada durante el siglo XVI con la mítica figura andina de Tunupa en algunas narrativas cristianas de la zona del lago Titicaca (Costilla 2010, 40).

La intervención de ministriles indígenas en la Catedral de Lima adquirió carácter consuetudinario en determinadas fiestas, como refleja su repetición año tras año en los libros y recibos de cuentas. Las fuentes consultadas no concretan las funciones litúrgicas y lugares exactos en los que tañían los músicos indios, pero cabe suponer que lo hacían no solo en procesiones y fiestas por las calles, sino también desde el coro catedralicio, puesto que la Consueta de 1593 permitía el acceso a él de instrumentistas legos. Los músicos indígenas tenían, por tanto, una presencia sonora habitual en los cultos catedralicios y probablemente acceso a un lugar tan destacado como el coro, lo que les daba una posición preeminente ante el resto de la población indígena.⁵²

Patronazgo musical indígena en áreas rurales

El arzobispo Mogrovejo, poseedor de un carisma reconocido por los indios (Estenssoro [2003] 2015, 347) y considerado “gran defensor de los indígenas” (Grignani 2009, 27), dedicó a ellos buena parte de sus afanes pastorales. Una relevante fuente para conocer la situación de las poblaciones indígenas del Perú a finales del siglo XVI es el denominado Libro de Visitas de Toribio de Mogrovejo, que documenta la segunda y tercera visitas del prelado a su extensa diócesis de Lima, desarrolladas entre 1593 y 1605.⁵³ El volumen incluye escasos pero significativos datos sobre ceremonias religiosas con música en pequeñas localidades, como San Sebastián de Huaraz, San Martín de Reque de los Llanos de Trujillo, Callanca, Monzebú (Monsefú) y otro pueblo de nombre no identificado (ver Apéndice 3). En Santiago del Valle de Lunagua el Libro de Visitas menciona que había “treyn ta y tres yndios reservados [exentos de tributo] que son cantores, caciques, sacristanes y fiscales”.⁵⁴

Dos misas cantadas mencionadas en el Libro de Visitas de Toribio de Mogrovejo fueron fundadas por caciques indígenas: Fernando de Torres Guamán instituyó una misa cantada en San Sebastián de Huaraz y probablemente Diego Chimoy otra en San Martín de Reque. La cofradía existente en San Sebastián de Huaraz y la del pueblo cuyo nombre no consta estaban dedicadas a la Virgen de Copacabana, devoción desarrollada en Perú desde 1582, muy arraigada entre los indígenas.⁵⁵ El propio arzobispo Mogrovejo trasladó en 1591 una imagen india de la Virgen de Copacabana a la Catedral de Lima, donde fundó una cofradía dedicada a ella (Estenssoro [2003] 2015, 340). No es de extrañar, por tanto, que los caciques indígenas vieran en la fundación de misas cantadas vinculadas con el culto a la Virgen de Copacabana una útil herramienta para ser reconocidos tanto ante las autoridades españolas como ante la población autóctona. La actividad litúrgico-musical documentada en esas pequeñas iglesias

52. Cuestión diferente (que no puede abordarse en este trabajo) es si los músicos indios eran aceptados en la catedral limeña sin discriminación racial, como afirmó Sas (1971, 120-121) o en cambio la sufrieron, como interpreta Illari (2001, vol. 1, 119).

53. ACML, Libro de Visitas de Toribio de Mogrovejo, 348 Fols., volumen encuadernado en cuero marrón con adornos negros en los bordes laterales. En la portada interior pone: “Libro de Vissitas Antiguo”; y en el lomo: “Visitas/ del Señor/ Santo Toribio”. Esta fuente aporta información sobre aspectos religiosos, demográficos, lingüísticos y económicos de las poblaciones indígenas de la diócesis (que abarcaba buena parte del Perú actual), e incluye informes sobre miles de confirmaciones administradas a los indios por el arzobispo Mogrovejo como indicio del avance de su conversión al catolicismo. Hay edición completa en Benito 2006.

54. ACML, Libro de Visitas de Toribio de Mogrovejo, Fol. 189r.

55. La devoción a la Virgen de Copacabana surgió en un lugar con fuerte simbolismo indígena a orillas del lago Titicaca y fue alentada por supuestos milagros que favorecían a los indios; véase Ramos 2005 y Costilla 2010, entre otras aportaciones sobre el tema.

rurales sugiere que probablemente hubo en ellas al menos libros de canto llano, aunque no hayan llegado hasta nuestros días.

Las misas cantadas fundadas por indígenas mencionadas en el Libro de Visitas de Toribio de Mogrovejo son solo una pequeña muestra que confirma la relevancia que los caciques locales daban a la música para subrayar su papel de intermediarios entre las autoridades españolas y el resto de la población indígena. La omnipresencia de la música y su importancia entre los dirigentes indígenas es patente en la *Nueva crónica y buen gobierno* del indio Guaman Poma de Ayala, escrita en el Virreinato del Perú hacia 1595-1615.⁵⁶ De las diversas categorías de caciques o indios "principales" en el Perú que describe ese cronista, al menos tres tenían entre sus obligaciones, además de ser buenos cristianos, las de saber leer y escribir, contar y cantar:

1. Los caciques de segundo nivel jerárquico ("segundas personas de los mayores [principales]"), denominados en lengua indígena "Apo Qvicia Villca Hanan Yauyo Opa Yauyo", habían de ser tratados "como español en el conversar y comer, dormir y uagilla y mesa y sea buen cristiano que aprienda latín, leer, escriuir, contar, cantar [...]" (Poma de Ayala [ca. 1595-1615] 1987, vol. B, 798).
2. El "Mandón Mayor" o "Pisca Pachaca Camacchicoc", con 500 indios a su cargo, había de ser "buen cristiano y sepa leer, esscriuir, contar y cantar ellos como sus mugeres e hijos e hijas en este rreyno" (Poma de Ayala [ca. 1595-1615] 1987, vol. B, 802).
3. El "Mandoncillo de diez indios" o "Chunga Camachicoc", con 10 indios a su cargo, tenía entre sus deberes ser "buen cristiano y que sepa lengua de español y leer, escriuir, contar, cantar" (Poma de Ayala [ca. 1595-1615] 1987, vol. B, 808).

En los dibujos con los que Poma de Ayala ilustra esos y otros tipos de caciques, todos llevan un rosario entre sus manos, signo externo de su conversión a la fe católica (Apéndices 4a, 4b y 4c). Es posible que saber cantar fuera una de las obligaciones habituales de todos los caciques (y no únicamente de los tres tipos mencionados), aunque en otras categorías de dirigentes indígenas Poma de Ayala solo menciona que habían de saber "leer, escribir y contar", sin añadir "cantar".

En las áreas rurales del Perú se buscaba que la educación musical, vinculada a la alfabetización y el adoctrinamiento religioso, fuera universal y sin distinción de sexo, como señaló Poma de Ayala al pedir que cada pueblo, independientemente de su tamaño, tuviera una escuela para enseñar a niños y niñas a leer, escribir e interpretar "canto de órgano" (polifonía):

Que en este rreyno en los pueblos chicos o grandes ayga escuela y sepan leer, escriuir, cantar canto de órgano los dichos niños y niñas todos. Porque acá conbiene para el seruicio de Dios y de su Magestad y buena pulicia y cristiandad [...]" (Poma de Ayala [ca. 1595-1615] 1987, vol. B, 722).

56. Cronología de la crónica según Adorno 1987, XLI. El título original era *Nueva coronica y buen gouierno*; utilizaré la versión normalizada del título adoptada en la edición que he manejado (Poma de Ayala [ca. 1595-1615] 1987). Sobre los músicos y maestros de música indígenas como grupos de poder e intermediarios espirituales entre los curas y la población india en el Perú de Poma de Ayala, véase Véliz 2008, 82-91 (particularmente p. 87).

La ilustración que aportó Poma de Ayala de un maestro indio de música llamado Francisco de Palacios Luna Guanica lo muestra en clase castigando a golpe de látigo a uno de los alumnos junto a un facistol en el que hay un libro de música abierto (Apéndice 4d); la violencia transmitida por la imagen sirve para denunciar a los maestros indígenas que no cumplían adecuadamente su oficio, duramente criticados en el texto de Poma de Ayala, al igual que los curas que transigían con las corruptelas o las apoyaban.⁵⁷

Otra de las conocidas imágenes de Poma de Ayala muestra un grupo de cinco indios músicos con instrumentos de viento, cuatro de ellos tañendo y el quinto en primer término, dirigiendo y cantando mientras señala el facistol, sobre el que hay un libro con el comienzo del texto de la *Salve Regina* (Apéndice 4e; Poma de Ayala [ca. 1595-1615] 1987, vol. B, 717). La escena no es casual. La Consueta de Toribio de Mogrovejo había establecido en 1593 (haciéndose eco a su vez de una norma aprobada por el Tercer Concilio Limense) que la *Salve* había de cantarse cada sábado en todas las iglesias del arzobispado de Lima, incluyendo las áreas rurales. El dibujo de Poma de Ayala, por tanto, refleja una práctica entonces habitual para los indígenas del Perú.

Conclusiones

Los aspectos tratados en este trabajo invitan a reevaluar la importancia musical de la Catedral de Lima a finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII, coincidiendo con el arzobispado de Toribio de Mogrovejo. La presencia durante algo más de un año, hacia 1590-1591, del importante polifonista Gutierre Fernández Hidalgo como maestro de capilla de la Catedral de Lima, tras haber trabajado en otras iglesias de la España peninsular y en catedrales americanas como las de Santa Fe de Bogotá y Quito, revela que había una Capilla polifónica de cierta entidad en Lima en fechas anteriores a las hasta ahora conocidas. La constatación de que Gutierre Fernández Hidalgo escribió libros de música para la Catedral y el monasterio femenino de La Encarnación en Lima es paralela a la frustración de no conocer el paradero de ese repertorio. Aun así, es relevante la asociación de la catedral limeña con Fernández Hidalgo, “sin lugar a dudas el más importante compositor de América del Sur en el siglo XVI”, según Stevenson (1962, 155).

Es posible que la Capilla de Música de la Catedral de Lima no estuviera aún suficientemente consolidada cuando Fernández Hidalgo fue su maestro, lo que explicaría que el compositor abandonara pronto la capital del Virreinato del Perú y que poco después de su partida el cargo de maestro de capilla no fuera mencionado en la Consueta de 1593 para la Catedral de Lima, redactada por iniciativa del arzobispo Mogrovejo. Este documento, un hito en la ordenación y consolidación del ritual litúrgico-musical en el Virreinato del Perú, presenta singularidades que merecen ser estudiadas con más detenimiento para poder analizar además su influencia en otras iglesias del continente sur americano.

57. Poma de Ayala denunció que un indio Changa llamado Damián, del pueblo de Santiago de Uyanay, fue contratado por un año como maestro en Santiago de Queros para enseñar “a los muchachos leer, escriuir, cantar por ochenta pesos y de comer” pero que, aunque recibió el salario, en todo el año no enseñó ni sabía la doctrina y en cambio: “Todos los días estaua borracho, perdido y uellaqueando y ganando salario por el gusto del padre a costa de los yndios” (Poma de Ayala [ca. 1595-1615] 1987, vol. B, 722). Este pasaje de Poma de Ayala fue también citado (a partir de otra edición de la crónica) en Véliz 2008, 88-89.

El arzobispo Mogrovejo heredó una tradición musical que incluía numerosas actuaciones de instrumentistas indígenas en fiestas litúrgicas de la Catedral de Lima a lo largo de todo el año. En sus visitas pastorales a pequeñas poblaciones rurales del Perú el prelado tuvo ocasión de constatar la existencia de misas cantadas, algunas fundadas por caciques indígenas. En la misma época los dirigentes indios jugaban un papel relevante en la enseñanza e interpretación musical, actividades asociadas al adoctrinamiento en la fe católica, como describió el cronista indígena Guaman Poma de Ayala en su *Nueva crónica y buen gobierno* (ca. 1595-1615). La omnipresencia de músicos indios y la naturaleza de algunas de sus actuaciones ha de entenderse en un complejo marco de relaciones entre la administración española y las autoridades indígenas, interesadas en colaborar en el proceso colonizador para mantener sus prerrogativas ante el resto de la población india, como han subrayado algunos estudios recientes.⁵⁸ Los caciques indígenas que fundaban misas cantadas parecen haber colaborado voluntariamente en dar esplendor al culto católico postridentino en tierras peruanas, actuando como intermediarios entre la administración eclesiástica española y la población indígena; los instrumentistas indios que tañían en los cultos catedralicios limeños, por su parte, contribuían a la solemnidad de los oficios y obtenían beneficios económicos por esta labor, además de distinguirse visual y acústicamente ante los demás indígenas y ante los españoles peninsulares. Explorar con mayor profundidad los mecanismos de interacción entre el modelo musical catedralicio hispano y la todavía no bien conocida presencia musical indígena en la Lima de los siglos XVI y XVII es una tarea pendiente.

Apéndices

Criterios editoriales: en la transcripción de textos literales he mantenido la ortografía original, actualizando puntuación, acentuación y uso de mayúsculas, desarrollando abreviaturas y suprimiendo las dobles consonantes a principio de palabra. Las adiciones editoriales van entre corchetes; los pasajes omitidos se indican con puntos suspensivos entre corchetes.

Apéndice 1. Principales datos biográficos de Gutierre Fernández Hidalgo (ca. 1545/1547-1623)

Fuente: AGI, Charcas 80, n° 12, 1597-1613, 92 Fols., expediente de "informaciones de oficio".

Presento a continuación una síntesis de datos proporcionados en el expediente por el propio compositor y por los 26 testigos que declararon sobre él. Las hojas del expediente carecen de foliación continua y hay coincidencias de contenido en declaraciones de diversos testigos, por lo que no indico las páginas ni los informantes concretos que proporcionan cada dato. Las fechas son aproximadas por la imprecisión de las declaraciones de testigos en aspectos cronológicos. Los datos procedentes de otras fuentes se indican en notas a pie de página.

58. El activo papel de las poblaciones indígenas dio lugar a procesos de "negociación" con los colonizadores, como han destacado para el caso del Perú, desde diversos enfoques, Estenssoro ([2003] 2015), Baker (2008) y Ramos (2016), entre otros.

1. Etapa española (ca. 1545/1547- ca. 1583/1584)

¿Talavera de la Reina (Toledo)?: nació ca. 1545/1547.⁵⁹

Salamanca: estudió en la Universidad y trabajó como músico en iglesias de la ciudad, en compañía del maestro de capilla [Juan] Navarro, que le elogió por su gran habilidad musical.

Talavera de la Reina (Toledo): maestro de capilla en su Colegiata y en otras iglesias.

Burgos: maestro de capilla [no se especifica iglesia].

Palencia: maestro de capilla [no se especifica iglesia].

Cádiz: dirigió en una ocasión el coro de la Catedral en presencia, entre otros, de los maestros de capilla [Diego de] Alarcón y Diego de Lara, y de Juan de Rueda (entonces sochantre en Jerez de la Frontera, Cádiz).

2. Etapa americana (ca. 1582-1584/1623)⁶⁰

Santa Fe de Bogotá (mayo 1584-enero 1587): maestro de capilla de la Catedral durante tres años y Rector del Colegio de la ciudad (Seminario de San Luis). Fue muy estimado por el obispo fray Luis Zapata de Cárdenas. Enseñó música y doctrina cristiana a los seises y a muchos clérigos y sacerdotes. Dejó numerosos discípulos expertos en canto y contrapunto, entre ellos el siguiente maestro de capilla de la Catedral de Bogotá, Alonso Garzón de Tahuste.⁶¹

Quito [1587-ca. 1590/1591]: maestro de capilla de la Catedral de San Francisco durante cuatro o cinco años. Enseñó doctrina cristiana a los indígenas y música a muchas personas, incluyendo a Hernando de la Parra Cisneros (que le sucedió como maestro de capilla en Quito) y a otro músico apellidado Peralta.

Lima [ca. 1590-1591]: maestro de capilla de la Catedral durante algo más de un año, según declaración del propio compositor. Escribió libros de canto para la Catedral y para el convento de monjas de La Encarnación en la misma ciudad, en el que también trabajó como maestro de música.⁶²

59. E. Bermúdez (2000, 20-21) mencionó el nacimiento de Gutierre Fernández Hidalgo en Talavera de la Reina ca. 1545 y su fallecimiento en La Plata en 1623. Stevenson y Bermúdez (2001, 685) situaron el nacimiento en Talavera de la Reina ca. 1547, presentándolo solo como posible (indicado con interrogante). Varios testigos en el expediente AGI, Charcas 80, n° 12 declararon en julio de 1597 que Fernández Hidalgo parecía tener unos 50 años, lo que situaría su nacimiento ca. 1547.

60. El viaje a América tuvo lugar a finales de 1583, según Stevenson y Bermúdez (2001, 685). Podría situarse entre 1582 y 1584 por deducción de referencias cronológicas aproximadas facilitadas por varios testigos en el expediente AGI, Charcas 80, n° 12.

61. Las fechas de estancia de Fernández Hidalgo en Bogotá constan en Stevenson (1962, 155, nota 9) y E. Bermúdez (1996, 45); a partir de ellas es posible calcular la cronología aproximada de las dos etapas siguientes (Quito y Lima), de las que los testigos en el expediente AGI, Charcas 80, n° 12 proporcionaron solo duración aproximada, pero no fechas concretas.

62. Sobre la cronología de Fernández Hidalgo en Lima, véase nota 28.

Cuzco (13 julio 1591-1595/1597):⁶³ maestro de capilla de la Catedral durante cinco años, coincidiendo con el obispo fray Gregorio Montalvo, según consta en el expediente del AGI. Tuvo también a su cargo las doctrinas de San Cristóbal y San Blas, en las que contribuyó a la conversión de los indios. Educó musicalmente a muchos discípulos en Cuzco, entre los que destacaron los cantores Vitorián Rubio y Buitrago, tan diestros que podían ser maestros de capilla en catedrales. En esa época, el maestro de capilla de Toledo [¿Alonso Lobo?] elogió a Fernández Hidalgo, de cuyas obras dijo que serían muy apreciadas en España.

La Plata [= Chuquisaca = Los Charcas = actual Sucre, Bolivia] (ca. 1595/1597-1623): maestro de capilla de la Catedral.⁶⁴ Compuso muchas "chansonetas", salmos y otras piezas religiosas y escribió y/o copió libros de música para la Catedral de La Plata y para otras iglesias por las que había pasado anteriormente. En 1597, además de maestro de capilla de la Catedral, era presbítero y cura de la parroquia de San Lázaro, y solicitó ser promocionado a una dignidad o canongía en La Plata o Cuzco, pero en 1613 aún no había recibido contestación a su petición, que reiteró. En 1608 recibió una ventajosa oferta para volver a ocupar el magisterio de la Catedral de Cuzco.⁶⁵ Por su alto nivel musical fue comparado con los maestros de capilla de Toledo, Sevilla o la Capilla Papal de Roma. Murió en La Plata el 11/06/1623.⁶⁶

Apéndice 2. Algunos aspectos de interés musical en la Consueta (1593) de Toribio de Mogrovejo para la Catedral de Lima (selección)

ACML, Serie M, n° 18, Consueta (1593).⁶⁷

Fols. *Capítulo 1. De las campanas y cómo se han de tañer y a qué hora.*

2v-7r [Detallada regulación sobre el uso de las campanas y las ceremonias en que habían de tañerse].

Fol. 7r *Capítulo 2. De cuándo se entra en el choro a las Horas y el orden que han de tener.*
[...] [8v] Podrán estar en el choro los legos que fueren cantores o ministriles.

Fol. 8v *Capítulo 3. Del Silencio.*

[...] [9v] Ytem no consiente el Presidente que en el Officio haya burlas ni rissas, ni

63. Fechas de estancia en Cuzco tomadas de Stevenson (1980, 5-8), quien precisa que el compositor viajó a La Plata en 1596 y fue nombrado maestro de capilla de su Catedral el 6/05/1597. Sobre la posible llegada a La Plata en 1595, véase nota siguiente.

64. Miguel de Aguirre, Secretario y Contador de la Catedral de La Plata, declaró el 4/01/1613 que Fernández Hidalgo llegó a La Plata por primera vez en 1595, una de las pocas fechas concretas facilitadas por los testigos del expediente (AGI, Charcas 80, n° 12, Documento 4, imagen digitalizada 34r). Sin embargo, según Stevenson y Bermúdez (2001, 685), la etapa en La Plata se inició en 1597 y terminó en 1623.

65. Según E. Bermúdez (2000, 21), la segunda etapa de Fernández Hidalgo en Cuzco transcurrió entre aproximadamente 1608 y 1612, y el compositor regresó después a La Plata hasta su muerte en 1623.

66. Fecha de fallecimiento según E. Bermúdez (2000, 20-21) y Stevenson y Bermúdez (2001, 685).

67. Las transcripciones que presento siguen el texto original de la Consueta de 1593; las cursivas en los títulos de capítulos son editoriales y los subrayados originales. Véase edición completa de la Consueta, con ortografía actualizada y adiciones de copias posteriores, en Grignani 2009, 179-274.

señas, ni otras cossas deshonestas, ni que de un choro a otro se enmbien mensajes unos a otros, ni anden atravesando ni mudando sus lugares, y que ninguno esté rezando en el choro con libro ni sin él, mas que todos canten y estén atentos a lo que se dize quando hay que cantar, y tiene el Presidente cuydado que todos estén allí como deven y, si no fuere obedescido, será penado el que desobedeciese en una hora e más si mayor la meresciere la calidad del delicto.

Fol. 9v *Capítulo 4. Quándo han de estar en pie.*

[...] [10r] A de estar el Prelado en pie quando se dixere y a la Preciossa y quando las antíphonas y quando se cantan estas en pie [...] y generalmente todas las vezes que cantan cum nota, que es por puncto [...].

Fol. 10v *Capítulo 5. Quándo están sentados.*

[...]

E asimismo están asentados quando dizen las Lectiones en Maytines y los responsos y versos de lo que se dize en tono, e a los versos de los Responsos cantados [...] y casi a todos los officios de difunctos y al cancticum, grado e a la Epístola e a las prophecías [...].

Fol. 13r *Capítulo 10. De quándo se dize el Officio cantado y quándo en tono.*

Durante los Maytines y Laudes, todos cantados, las Pasquas de Navidad, Resurrección y Pentecostés y Corpus Xristi, pero en la Octava de Corpus Xristi y Asención [sic] y Navidad de Nuestra Señora y día de San Joan Evangelista y Sant Pedro y la Assumpción de Nuestra Señora cantarán solamente el invitatorio, himno, lectiones y Te Deum Laudamus y la capítula y Benedictus y oración.

E assí mismo se ha de dezir Prima cantada, Tercia y missa mayor, Vísperas y Completas, y en tono el officio de Nuestra Señora y de / [13v] finados y psalmos penitenciales y graduales a sus tiempos conforme a las reglas del Breviario quando se ubieren de dezir, de manera que en los días doble y semidobles se diga por la mañana Prima cantada y antes de missa mayor, Tercia cantada; después de missa mayor se diga Sexta en tono. E a las tardes, antes de Vísperas, la Nona en tono y Vísperas y Completas cantadas.

En las fiestas simples se diga missa cantada y Tercia en tono y antes de la missa mayor Sexta cantada y después de la missa, Nona en tono y a la tarde Vísperas y completas cantadas; en todo tiempo en los días de Vigilia, Quaresma y Adviento, se diga Prima cantada y Tercia y Sexta rezada, esto se entiende en el officio ferial y antes de missa mayor Nona cantada. Y en la Quaresma se digan Vísperas antes de medio día [tachado: “y a”] cantadas y a la tarde las Completas cantadas y los domingos y fiestas se digan como arriba está dicho.

Fol. 14r *Capítulo 11. A qué hora han de yr los ministros que sirven al altar mayor a la missa y de las ceremonias que se han de guardar.*

[...] [15r] El órgano nunca comience los Chyries, los quales an de ser siempre cantados y, aviendo órgano, diga sinco [sic] el choro y quatro el órgano. La Gloria, aviendo órgano, se dirá a versos, y nunca la empiece el órgano a cantar, sino el choro. Y, aviendo canto de órgano, no la tañen el órgano ni tome el órgano el Deo Gracias del Benedicamus Domino, ni Ite missa est. El Credo nunca le tañan el órgano.

Fol. 26r *Capítulo 19. De los curas.*

[...] Mientras se dize el Officio en el coro no entierren a ninguno ni hagan officio cantado ninguno en que se perturbe el choro. [...]

Fols. *Capítulo 22. Del officio del chantre.*

28r- [28r] El chantre está al principio de las Horas siempre / [28v] antes que se comience
28v el officio en el choro, entona en todas las Horas mayores y menores y a los Maytines y Vísperas, en los dobles mayores entona con los caperos quando los caperos no son diestros y quando los Maytines fueren cantados, provea lo que se ha de cantar a ellos; acabadas las Completas e así mismo acabada la Prima, procura lo que se ha de cantar a missa mayor y dicha Nona. Provea lo que se ha de cantar a Vísperas, haciendo traer a los moços del choro los libros necesarios para ello, y esto antes que se comience el officio, porque se derrama mucho el choro quando se traen los libros mientras el officio. Tiene mucho cuydado que todos canten y que los moços de choro estén siempre cantando delante el libro con mucho silencio y sin bonetes y que ninguna persona entre en el choro con guantes o sombrero, los quales guantes o sombrero se los podrá tomar y aplicar como les pareciere. Encomiende las antífonas y lectiones y todo lo demás que se ha de cantar a las personas que le pareciere y viere [escrito "vieren" con la n tachada] que tienen habilidad. Si alguno de los moços del choro u otro qualquier / [29r] ministro del chorole fuere desobedesciente [*sic*], dízelo al Presidente para que lo haga penar y castigar y en el choro no se ha de castigar moço del con palabras ni recpciones [*sic*]. El chantre lleve el compás en todo lo que se canta conforme a las fiestas y solemnidades della, todo lo que han de entonar en medio del choro lo entone y en ninguna manera desde su silla ni ensima [*sic*] de la peana de la silla de Su Señoría Ilustrísima. Ninguno del choro le ha de mudar el compás excepto [*sic*] el Presidente, que le puede decir cuándo va aprissa o despacio, y si alguno del choro le pareciere que se debe mudar el compás, podrá se lo decir al chantre en silencio. Quando sale del choro, encomiende su officio al que ve que tiene para ello abilidad y más zelo que el que haga bien su officio y sale lo menos que puede y por cossas muy necesarias, porque todo el bien y concierto del choro está en el chantre y por esso travajará de estar siempre en él el chantre. Tiene quenta con todos los libros del canto que pertenescen al choro y él tiene cargo de los corregir y enmendar si lo sabe hacer y, si no, con la persona que el Cabildo señalare.

Fols. *Capítulo 24. Del officio de los cantores.*

29v- [29v] Los cantores de la Sancta Yglesia tienen obligación de asistir y cantar canto
30r de órgano todos los días de fiestas de guardar a primeras / [30r] Vísperas, Tercia y Missa Mayor y en las Pascuas y fiestas, dominicas, sábados y días principales de Nuestra Señora, San Juan Baptista, San Pedro y San Pablo, San Joan Evangelista; así mismo a segundas Vísperas, Maytines de Navidad y Resurreccion y en los días de Quaresma quando ay sermón conforme a lo que con los dichos cantores está capitulado y ordenado.
Y así mismo tienen obligasión [*sic*] quando se hiciere el entierro y honrras del Perlado [*sic*] y qualquiera de los prebendados hallarse presentes y cantar con todo el órgano sin que por ello lleben ni se les dé cossa alguna.
Y en la Yglesia no pueden cantar ni canten canto de órgano en obsequias [*sic*] algunas ni yr a entierro, si no es haciendo las tales exequias y entierro el Cabildo desta Sancta Yglesia, ni vayan a cantar canto de órgano a otra yglesia sin que primero ayan pedido licencia y se la aya dado el Cabildo.

- Fols. *Capítulo 25. Del officio del organista.*
 30r- [30v] El que tiene el órgano lo ha de tañer todos los días dobles, semidobles y
 30v simples, guardando la costumbre que en esta Sancta Yglesia se tiene, y nunca
 empieçe el órgano los hymnos, Magnificat y Nunc dimitis [sic], Benedictus Dominus
 Deus Isrrael, Tantus [sic] ergo sacramentum ni Crus ave spes unica ni Gloria Patri ni
 los chyries, porque todo esto ha de començar el choro. Ni taña el Deo gracias del Ite
 missa est ni Benedicamus Domino, sino que el choro responda cantando Deo gracias
 [sic]. La Gloria y Credo no toque el órgano, pero podráse cantar y tañer a versos,
 comencándole [sic] el choro a cantar.
- Fols. *Capítulo 26. De los moços de choro.*
 30v- [30v] En esta Sancta Yglesia a de aver de ordinario doze moços del coro, los seys
 31v dellos que ponga el Cabildo a su costa y los otros seys dellas [sic] a costa de la Fábrica
 de la Yglessia, a los quales se les ha de dar liçión de canto y gramática, y lo demás que
 convenga. Son obligados a residir en la Yglessia todo el tiempo que en ella se haçen
 / [31r] officios y an de venir a la Yglessia los primeros de todos para que con tiempo
 se exerciten en sus officios. Están siempre, quando están en el choro, delante del atril
 em [sic] pie, quitados los bonetes y bajadas las mangas de las sobrepellizes, sin tener
 guantes ni sombrero en las manos. Sean muy obedientes al Presidente y a todos los
 prebendados y oficiales; an de ser muy corteses y bien criados, hablen con mucha
 cortesía a los prebendados, descubiertas las cabeças y quitadas las mangas. Quando
 algún prebendado les manda algo, háganlo de buena gana. Los dichos moços ayuden
 a las missa pribadas con mucha devoción. Van todos a servir do quiera que va el
 Cabildo y mientras se dize el Officio no van a ningún mortuorio ni obsequias [sic]
 sin especial licençia del Cabildo. Y si van y dexan de haçer sus officios, sean penados
 a parecer del Presidente. Han de ser ordenados para que cada uno pueda servir y
 exercitarse en su ministerio y aprender / [31v] gramática y canto el tiempo que
 pueden, antes de las Horas o depués dellas. Y el que los enseña a de tener cuydado
 que continúen las lectiones y quando no lo hicieren, decirlo al Cabildo para que los
 compelan y penen si no quieren continuarlas.
- Fols. *Capítulo 28. Del officio de los sacristanes de la Yglessia.*
 32v- [...] [35r] Tenga cuydado con las campanas de suerte que las lenguas y sogas están
 35v [sic] bien puestas y que los muchachos no suban al campanario [...].
- Fols. *Capítulo 45. Del Concilio Provinçial del año de 83 en el Capítulo 27, Acçión 3ª. De los*
 58v- *Maytines. Que [los cléri]gos [acudan a los Maytines] y Salve Regina, sacado del Concilio*
 59r *Provincial, el qual es del tenor siguiente.*⁶⁸
 [58v] Los Maytines no se comiencen en las catredales [sic] antes de tañerse el Ave
 María, y a todas las horas del Officio Divino se haga señal primero con la campana, y
 todos / [59r] los sáb[ados] en [las catedr]ales y parrochiales se cante la Salve Regina,
 a la qual se hallen los prebendados y los demás clérigos, aunque sean de corona,
 todos con sus [sobre] pellizes, y faltando sean penados al parecer del ordinario.

68. En el original de la Consueta de 1593 falta parte del texto de este capítulo porque la tinta ha quemado el papel; las palabras entre corchetes se toman de la edición de Grignani (2009), que reconstruyó las partes dañadas gracias a ejemplares posteriores de la Consueta.

Apéndice 3. Algunas funciones litúrgicas con música en poblaciones indígenas del arzobispado de Lima (1593-1605)

ACML, Libro de Visitas de Toribio de Mogrovejo.⁶⁹

Localidad	Habitantes	Funciones / datos música	Cura	Año/Fol.
San Sebastián de Huaraz	3392 personas ("ánimas chicas y grandes"). 2100 almas de confesión. 666 indios tributarios. 181 indios reservados.	En la iglesia hay una Cofradía de Nuestra Señora del Rosario y Copacabana y una fundación instituida por el indio Fernando de Torres Guamán, con obligación de celebrar 6 misas rezadas y una misa cantada cada año, para lo que dejó 71 cabezas de ganado.	Licenciado Leonardo Cortez, vicario de la provincia de Huaylas. Conoce bien la lengua indígena.	1593 / 19v-20r
San Martín de Reque de los Llanos de Trujillo	1326 personas ("ánimas chicas y grandes"). ⁷⁰ 976 almas de confesión. 326 indios tributarios. 116 indios reservados. ⁷¹	Hay una Cofradía de Santa Lucía y en la iglesia una misa cantada cada sábado, fundación instituida por el cacique [¿Diego Chimoy en 1584?]. ⁷²	Fray Francisco Guisado. Sabe muy bien la lengua yunga, hablada por los indios de esa doctrina.	[ca. 1594-1598] / 50v-52r
Doctrina de los pueblos de Callanca y Monzebú [Monsefú]	2443 almas. 1153 mujeres. 555 muchachos. 624 indios tributarios. 11 indios reservados. ⁷³	Pueblo de Callanca	Alonso Cuevas, presbítero. Sabe la lengua yunga, hablada en esos pueblos.	[ca. 1594-1598] / 52r-54v
		Hay una Cofradía de Nuestra Señora. Se dice cada sábado una misa y en las festividades de la Virgen otra misa cantada con sus Vísperas. Al "cabo del año" se dice otra misa de Requiem cantada con Vigilia; el arzobispo la mandó trasladar a otro día en que no esté el cura obligado a decir misa por los indios (54r).		
		Pueblo de Monzebú [Monsefú] Cada sábado se dice una misa de cofradía y en las festividades de la Virgen otra misa cantada con sus Vísperas. Al "cabo del año" se dice otra misa de Requiem cantada con Vigilia; el arzobispo la mandó trasladar a otro día en que no esté el cura obligado a decir misa por los indios (54v).		

69. Véase edición completa de esta fuente en Benito 2006.

70. 1320 según Benito 2006, 44.

71. Los datos mencionados en la tabla fueron proporcionados por los padrones del cura (50v). El recuento hecho por el Conde de Villar proporcionó cifras diferentes: 536 indios tributarios, 1110 indios reservados, 578 mozos de menos de 18 años y 1282 mujeres de todas las edades y estados (51r).

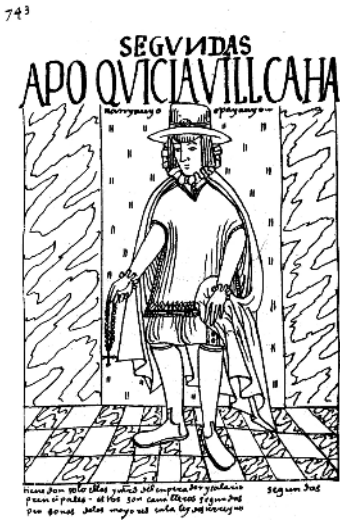
72. "Así mesmo tiene la yglesia del dicho pueblo una memoria de misas que mandó dezir el cacique cada sábado una misa cantada, da limosna en cada un año cien fanegas de trigo" (51r). A continuación, se transcribe el documento de fundación de una misa con responso cada sábado instituida por el cacique Diego Chimoy en 1584, aunque en este documento no se especifica que la misa fuera cantada.

73 Datos obtenidos en una visita del corregidor Juan de Monroy. Según el padrón del cura, había 1050 almas, 831 de confesión y 250 indios tributarios; y según otro corregidor (cuyo nombre no se especifica), había 358 indios tributarios repartidos entre ambos pueblos.

Santiago del Valle de Lunagua (dentro de la doctrina de Santiago y Pablo)	474 personas. ⁷⁴ 386 almas de confesión. 107 muchachos y muchachas. 95 indios tributarios que colaboran en el pueblo. 9 indios tributarios solteros. 35 indios ausentes. 33 indios reservados. 9 indios forasteros. 60 indias viudas viejas y solteras.	En el pueblo de Santiago hay 33 indios reservados “que son cantores, caciques, sacristanes y fiscales”.	No consta.	1598 / 189r
Pueblo no identificado	3069 personas. 632 indios tributarios. 148 viejos reservados. 1388 viudas, solteras y casadas. 291 muchachos de doctrina. 325 muchachas de doctrina. 285 de menos de 3 años.	Hay una Cofradía de Nuestra Señora de Copacabana; a cargo de ella dicen los [dos] curas, alternándose, una misa cantada cada sábado, recibiendo por cada misa su gratificación.	No consta.	[1605] ⁷⁵ /293r

Apéndice 4. Ilustraciones

Fuente: Biblioteca Real de Dinamarca (Copenhague), manuscrito autógrafo de Guaman Poma de Ayala, *Nueva crónica y buen gobierno*, que he manejado en la edición: Poma de Ayala [ca. 1595-1615] 1987, vol. B, de la que tomo las ilustraciones que siguen.



Apéndice 4a. Cacique de la categoría “Segundas personas de los mayores [principales]” o “Apo Qvicia Villca Hanan Yauyo Opa Yauyo”.

Reproducción tomada de Poma de Ayala [ca. 1595-1615] 1987, vol. B, 799.

74. Se dice que “ay por todos” 474, pero la población de las diversas categorías no suma ese total.

75. Falta en el original el fragmento del papel correspondiente a la fecha y lugar. En las páginas anteriores y posteriores se mencionan hechos acaecidos en 1605.



Apéndice 4b. "Mandón Mayor" o "Pisca Pachaca Camacchicoc".

Reproducción tomada de Poma de Ayala [ca. 1595-1615] 1987, vol. B, 802.



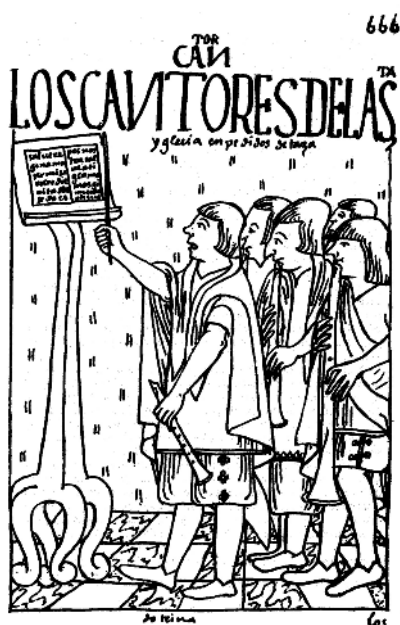
Apéndice 4c. "Mandoncillo de diez indios" o "Chunga Camachicoc".

Reproducción tomada de Poma de Ayala [ca. 1595-1615] 1987, vol. B, 808.



Apéndice 4d. El maestro de coro y de escuela Francisco de Palacios de Luna Guanca durante una clase.

Reproducción tomada de Poma de Ayala [ca. 1595-1615] 1987, vol. B, 721.



Apéndice 4e. Músicos indígenas interpretando una Salve Regina.

Reproducción tomada de Poma de Ayala [ca. 1595-1615] 1987, vol. B, 717.

Bibliografía

- Adorno, Rolena. 1987. "Waman Puma: el autor y su obra". En Poma de Ayala, Felipe Guaman. [ca. 1595-1615], ed. 1987. *Nueva crónica y buen gobierno*, 3 vols. Edición de John V. Murra, Rolena Adorno y Jorge L. Urioste, Tomo A, XVII-XLVII. México: Siglo XXI / Madrid: Historia 16.
- Baker, Geoffrey. 2008. *Imposing Harmony. Music and Society in Colonial Cuzco*. Durham / Londres: Duke University Press.
- Belmonte Fernández, Diego. 2014. "Borradores, originales, copias y recopilaciones: los Libros de Estatutos del cabildo catedralicio sevillano". *Historia. Instituciones. Documentos* 41: 45-74.
- Benito, José Antonio. 2006. *Libro de Visitas de Santo Toribio Mogrovejo (1593-1605)*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Bermúdez, Egberto. 1996. "Organización musical y repertorio en la catedral de Bogotá hacia mediados del siglo XVI". *Ensayos. Historia y Teoría del Arte* 3 (3): 41-54.
- Bermúdez, Egberto, con la participación de Ellie Anne Duque. 2000. *Historia de la música en Santafé y Bogotá, 1538-1938*. Santa Fe de Bogotá, Colombia: Fundación De Musica.
- Bermúdez, José Manuel. [1903] 2001. *Anales de la Catedral de Lima, 1534 a 1824*. [Lima: Imprenta del Estado] Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Cobo, Bernabé. [1639] 1882. *Historia de la fundación de Lima*. Edición de M. González de la Rosa. Lima: Imprenta Liberal.
- Costilla, Julia. 2010. "El milagro en la construcción del culto a Nuestra Señora de Copacabana (Virreinato del Perú, 1582-1651)". *Estudios Atacameños. Arqueología y Antropología Surandinas* 39: 35-56.
- Estenssoro Fuchs, Juan Carlos. 1997. "Música y fiestas en los monasterios de monjas limeñas. Siglos XVII y XVIII". *Revista Musical de Venezuela* 16 (34): 127-135.
- _____. 2003. *Del paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo (1532-1750)*. Traducción del francés de Gabriela Ramos. Lima: Institut Française d'Études Andines (IFEA) / Universidad Católica del Perú. Nueva edición (en línea), 2015. Lima: Institut Français d'Études Andines (IFEA). Acceso: 12 de junio de 2016. <http://books.openedition.org/ifea/4412?lang=es>
- Fiorentino, Giuseppe. 2013. "Cantar 'por uso' y cantar 'por razón': tradiciones orales de polifonía en la España del Renacimiento". En *Musicología global, musicología local*, editado por Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente y Pilar Ramos López, 1849-1866. Madrid: Sociedad Española de Musicología.

- _____. 2015. "Con ayuda de Nuestro Señor: Teaching Improvised Counterpoint in Sixteenth-Century Spain". En *New Perspectives on Early Music in Spain*, editado por Tess Knighton y Emilio Ros-Fábregas, 356-379. Kassel: Reichenberger.
- Gembero-Ustárroz, María. 2006. "Circulación de libros de música entre España y América (1492-1650): notas para su estudio". En *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*, editado por Iain Fenlon y Tess Knighton, 147-179. Kassel: Reichenberger.
- _____. 2007. "Migraciones de músicos entre España y América (siglos XVI-XVIII): estudio preliminar". En *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, editado por María Gembero-Ustárroz y Emilio Ros-Fábregas, 17-58. Granada: Universidad de Granada.
- Grignani, Mario. 2009. *La regla consuetud de Santo Toribio de Mogrovejo y la primera organización de la Iglesia americana*. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile.
- Knighton, Tess. 2011. "Music and Ritual in Urban Spaces. The Case of Lima, c. 1600". En *Music and Urban Society in Colonial Latin America*, editado por Geoffrey Baker y Tess Knighton, 21-42 y 284-289. Cambridge: Cambridge University Press.
- Illari, Bernardo Enzo. 2001. "Polychoral Culture: Cathedral Music in La Plata (Bolivia), 1680-1730", 2 vols. Tesis de Doctorado, The University of Chicago.
- Lavalle, J. A. 1892. *Galería de retratos de los arzobispos de Lima*, publicada por Domingo de Vivero, con láminas de Carlos Fabbri. Lima: Imprenta y Litografía de la Librería Clásica y Científica.
- López-Calo, José. 1963. *La música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*, 2 vols. Granada: Fundación Rodríguez Acosta.
- _____. 2012. *La música en las catedrales españolas*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Marín López, Javier. 2007. "Música y músicos entre dos mundos: la Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)", 3 vols. Tesis de Doctorado, Universidad de Granada.
- Monson, Craig. 2002. "The Council of Trent Revisited". *Journal of the American Musicological Society* 55 (1): 1-37.
- Poma de Ayala, Felipe Guaman. [ca. 1595-1615] 1987. *Nueva crónica y buen gobierno*, 3 vols., editado por John V. Murra, Rolena Adorno y Jorge L. Urioste. México: Siglo XXI / Madrid: Historia 16.
- Ramos, Gabriela. 2005. "Nuestra Señora de Copacabana, ¿devoción india o intermediaria cultural?". En *Passeurs, mediadores culturales y agentes de la primera globalización en el mundo ibérico*, editado por S. Gruzinski et al., 163-179. Lima: Institut Français d'Études Andines / Pontificia Universidad Católica del Perú.

_____. 2016. "Pastoral Visitations: Spaces of Negotiation in Andean Indigenous Parishes". *The Americas: a Quarterly Review of Latin American History* 73 (1): 39-57.

Roldán Herencia, Gonzalo. 2010. "La música en los documentos fundacionales de la Iglesia en el Nuevo Mundo: los modelos andaluces de las catedrales de Sevilla y Granada". En *La música de las catedrales andaluzas y su proyección en América*, coordinado por Antonio García Abásolo, 259-278. Córdoba: Universidad de Córdoba / Cajasur.

Ros-Fábregas, Emilio. 2006. "Libros de polifonía en la Catedral de Pamplona". *Príncipe de Viana* 67 (238): 335-388, monográfico *Estudios sobre música y músicos de Navarra*, editado por María Gembero-Ustárrroz.

Ruiz Jiménez, Juan. 2011. "The *Libro de la Regla Vieja* of the Cathedral of Seville as a Musicological Source". En *Cathedral, City and Cloister: Essays on Manuscripts, Music and Art in Old and New Worlds*, editado por Kathleen Nelson, 245-273. Ottawa, Canadá: The Institute of Mediaeval Music.

Sas Orchassal, Andrés. 1962. "La vida musical en la Catedral de Lima durante la Colonia". *Revista Musical Chilena* 16 (81-82): 8-53.

_____. 1971. *La música en la Catedral de Lima durante el Virreinato [1]. Primera parte. Historia general*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos / Casa de la Cultura del Perú.

_____. 1972a. *La música en la Catedral de Lima durante el Virreinato [2]. Segunda parte. Tomo 1. Diccionario biográfico de los músicos que actuaron en su Capilla de Música A-LL*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos / Instituto Nacional de Cultura.

_____. 1972b. *La música en la Catedral de Lima durante el Virreinato [3]. Segunda parte. Tomo 2. Diccionario biográfico de los músicos que actuaron en su Capilla de Música M-Z*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos / Instituto Nacional de Cultura.

Stevenson, Robert. 1959-1960. *The Music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epochs*. Washington D.C.: Pan American Union, General Secretariat of the Organization of American States.

_____. 1962. "La música colonial en Colombia". *Revista Musical Chilena* 16 (81-82): 153-171.

_____. 1968. *Music in Aztec & Inca Territory*. Berkeley / Los Angeles: University of California Press.

_____. 1970. *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. Washington D.C.: Organization of American States.

_____. 1980. "Cuzco Cathedral: 1546-1750". *Inter-American Music Review* 2 (2): 1-25.

Stevenson, Robert y Egberto Bermúdez. 2001. "Fernández (Hidalgo), Gutierre". En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*, 29 vols., editado por Stanley Sadie

y John Tyrrell, vol. 8, 685-686. Oxford / New York: Oxford University Press / Grove y Macmillan.

Vargas Ugarte, Rubén. 1954. *Concilios limenses (1551-1572). Tomo III. Historia*. Lima: Arzobispado de Lima.

Véliz Cartagena, Mauricio. 2008. "Un lugar en el mundo: palabra, saberes musicales e identidad en el Perú del siglo XVII". *Histórica* 32 (1): 77-113.

R