



## Alejandro Vera Aguilera (Concepción, 1975)



Trabaja como profesor titular del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Es Doctor en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad Autónoma de Madrid (España) y Licenciado en Educación, Mención Música por la Universidad de Concepción (Chile).

Ha participado en congresos internacionales en diversos países de Europa, Norteamérica y América Latina, y publicados artículos en prestigiosas revistas (*Acta Musicológica*, *Early Music*, *Latin American Music Review* y otras).

Su último libro ha sido publicado en español por Casa de las Américas y Ediciones UC, con el título *El dulce reato de la música. La vida musical en Santiago de Chile durante el período colonial* y en inglés por Oxford University Press como *The Sweet Penance of Music. Musical Life in Colonial Santiago de Chile* (2020). Desde 2013 es director de *Resonancias*, revista de investigación musical ([www.resonancias.uc.cl](http://www.resonancias.uc.cl)).

Entre otras distinciones, ha obtenido el XV Premio de Investigación Musical "Emilio Pujol" de España (2002), el Premio Internacional "Otto Mayer - Serra" de Investigación Musical en México (2008), el Premio de Musicología Casa de las Américas de Cuba (2018), el Premio de Musicología "Lothar Siemens 2020" de la Sociedad Española de Musicología en España (2021, en conjunto con David Andrés Fernández), y el Premio Robert Stevenson de la American Musicological Society (2022).

# De músico de un virrey a sochantre en la Catedral de Lima: Cristóbal de León (fl. 1561-1608) y otros clérigos-músicos de su tiempo<sup>1</sup>

From musician of a viceroy to succentor in the Cathedral of Lima: Cristóbal de León (fl. 1561-1608) and other cleric musicians of his time

Alejandro Vera Aguilera

Pontificia Universidad Católica de Chile

averaa@uc.cl

ORCID: 0000-0003-2329-0680



## Resumen

Pese al incremento en las últimas décadas de nuestro conocimiento de la música virreinal, quedan importantes vacíos en relación con ciertos períodos y lugares. De todos ellos, Lima es quizá el más llamativo porque, pese a tratarse de una sede virreinal, sabemos relativamente poco sobre su vida musical. Este vacío, sin embargo, es aún más marcado con anterioridad a 1612, año en el que se promulgan las constituciones de la capilla de música de la Catedral de Lima. A partir de entonces existe más información, al menos en esta institución, pero para el período anterior solo tenemos datos fragmentarios. Con el objetivo de contribuir a subsanar esta carencia, el presente trabajo estudia a un músico prácticamente desconocido llamado Cristóbal de León. Por medio de fuentes de archivo, se demostrará que este sujeto desarrolló una actividad musical relevante en Lima de 1561 a 1608, que incluyó la composición de chanzonetas y otras obras; además, consiguió entrar al sacerdocio en gran medida gracias a su oficio musical, tal como hicieron otros clérigos-músicos en la época, y pudo estar relacionado con la interesante actividad musical de los monasterios de monjas limeños durante el siglo XVII.

1. Este artículo es resultado del proyecto "Música y liturgia en la catedral de Lima durante el período virreinal" (n°1190737), financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico de Chile (FONDECYT) a través de su concurso regular de investigación. Una versión preliminar y más breve fue presentada como ponencia en el V Congreso ARLAC/IMS, en la Universidad Internacional de Andalucía, Baeza, España, el 21 de abril de 2022 (vía teleconferencia).



**Palabras clave**

Lima en los siglos XVI y XVII; Cristóbal de León; clérigo-músico; catedral; monasterios.

**Abstract**

Despite the increase in recent decades in our knowledge of colonial music, significant gaps remain about specific periods and places. Lima is perhaps the most striking of all of them because, despite being a colonial seat, we know relatively little about its musical life. This gap, however, is even more marked before 1612, when the constitutions of the music chapel of Lima Cathedral were promulgated. Since then, there is more information, at least in this institution, but we only have incomplete data for the previous period. Intending to help to remedy, in part, this lack, this paper studies a virtually unknown musician named Cristóbal de León. Through archival sources, we shall see that this subject developed a relevant musical activity in Lima from 1561 to 1608, which included the composition of chanzonetas and other works. In addition, he managed to enter the priesthood largely thanks to his musical profession, just as other cleric musicians did at the time. And he was probably related to the relevant musical activity of the monasteries of nuns in Lima during the 17th century.

**Keywords**

Lima in the 16th and 17th centuries; Cristóbal de León; cleric musician; cathedral; convents.

Recibido: 28/10/22 Aceptado: 18/11/22

**Introducción**

En los últimos setenta años se ha incrementado sustancialmente el conocimiento sobre la vida musical en la América colonial. No solo existe un número apreciable de transcripciones y grabaciones con repertorio de la época, sino también estudios importantes respecto al papel que la música desempeñaba en las instituciones religiosas, las casas particulares y los espacios públicos, a lo cual se añade la creciente información sobre la circulación de música y músicos en el “mundo atlántico”, que da cuenta de una cultura musical más móvil y diversa de lo que en un comienzo se pensaba. Sin embargo, persisten aún incontables lagunas en relación con ciertos períodos y lugares.<sup>2</sup>

De estos últimos, el caso de Lima es quizá el más sorprendente. Como explica Leonardo Waisman a propósito de su catedral metropolitana,

---

2. Véanse las síntesis de Pérez (2010) y, especialmente, Waisman (2019).

con rentas más que adecuadas, con la cercanía del poder y aparato ceremonial del virrey, con el concurso de seis capellanes reales pagados (y muy bien) directamente por la Caja Real, con los extraordinarios recursos culturales y musicales de una gran ciudad, no pudo lograr una capilla musical acorde a su importancia (2019, pp. 157-158).

El autor añade que esto es válido, especialmente, para el período anterior a 1676, dada la relativa escasez de datos históricos y completa ausencia de fuentes musicales (Ibídem, p. 158).

No obstante, las lagunas son aún más marcadas con anterioridad a 1612, año en el que el arzobispo Lobo Guerrero instituyó una capilla de música estable y promulgó sus primeras "Constituciones" (Stevenson, 1959, pp. 73-75; Sas, 1971, pp.67-71; Waisman, 2019, pp.143-146). A partir de ese momento, existe abundante información relativa a la actividad de los músicos de la catedral y la evolución de su capilla musical. Antes, solo datos fragmentarios y dispersos (cf. Marín, 2019). Se sabe, por ejemplo, que un tal Diego Álvarez era maestro de capilla hacia 1552, pues es mencionado como tal en las ceremonias de promulgación del Primer Concilio de Lima (Gembero, 2016). Sin embargo, nada más se conoce sobre este músico, ni tampoco es seguro que la catedral contara ya con una capilla estable en esa época (cf. Andrés Fernández y Vera, 2022). De hecho, la frecuente contratación de ministriles indios para las fiestas más importantes (Sas, 1971; Gembero, 2016) sugiere, justamente, que la institución no tenía instrumentistas entre su plantilla de músicos<sup>3</sup>, o, al menos, que no los tenía en cantidad necesaria para dichas ocasiones. Incluso la documentación de primera mano, cuando aporta algún dato nuevo de interés, suele ser parca en detalles.

Por ejemplo, un documento notarial del 25 de agosto de 1559 informa que Juan de Oliva, cantor de la catedral o "Iglesia mayor", perdonó formalmente al maestro de capilla, Juan Bautista de Vitoria, quien había "arremetido" contra su persona. Pero, si bien esta fuente añade dos nuevos nombres al reducido elenco de músicos documentados en Lima durante siglo XVI, poco o nada nos dice sobre su trayectoria o importancia.<sup>4</sup>

Al menos dos factores pueden explicar este vacío, a primera vista, paradójico. Por un lado, debe admitirse sin eufemismos que los recursos del Arzobispado de Lima eran inferiores a los del Arzobispado de México. Baste comparar el presupuesto anual de 93.483 pesos que la catedral mexicana tenía en 1665 (Pérez Puente, 2001, p. 33), con el de 53.513 pesos que tenía la de Lima a finales del siglo XVII.<sup>5</sup> Esta importante

---

3. La excepción era el puesto de organista, ocupado por Juan Rodríguez Calvo en la segunda parte del siglo XVI (Sas, 1971, p. 136; Sas, 1972, pp. 357-358).

4. Archivo General de la Nación del Perú (en adelante AGNP), Protocolos notariales del siglo XVI, vol. 118, fol. 225.

diferencia implicaba menos dinero para comprar instrumentos y partituras o para financiar una capilla estable, incluso si el costo de vida no era el mismo en ambas ciudades.

Por otro lado, parece razonable pensar que la escasez de datos señalada pueda deberse a que la investigación musicológica sobre la Lima virreinal es aún insuficiente. Esto no implica restar mérito a los trabajos ya clásicos de Robert Stevenson (1959), Andrés Sas (1971; 1972) y Juan Carlos Estenssoro (1989; 1990), pero resulta evidente que una sede virreinal y casi tres siglos de historia no pueden ser cubiertos en su totalidad por un número tan reducido de investigadores. A esto se añade que los trabajos posteriores sobre dicha época, con alguna excepción (Fernández y Vera, 2022), han sido más breves y acotados en su alcance. Sin embargo, este vacío historiográfico puede subsanarse mediante nuevas investigaciones que iluminen sustancialmente áreas de la vida musical limeña aún oscuras y que estudien en profundidad aspectos que hasta ahora solo han sido mencionados tangencialmente.

Con el objetivo de contribuir a ello, el presente artículo estudia a un músico prácticamente desconocido, llamado Cristóbal de León, que tuvo una actividad importante en Lima desde mediados del siglo XVI. Su trayectoria resulta de particular interés, pues se inicia en el ámbito secular, pero vira luego hacia el ámbito religioso y se extiende hasta los primeros años del siglo XVII. En otras palabras, coincide con el período menos conocido de la vida musical limeña y catedralicia. Además, ilumina la figura del clérigo-músico, término que pueden emplearse para designar a aquellos sujetos activos en la época virreinal que conseguían entrar en la carrera eclesiástica a través de su competencia musical, lo que les permitía ascender socialmente y optar a mejores condiciones de vida, como han puesto en evidencia diversos trabajos previos que serán citados a su debido tiempo.

Dado lo poco que se sabe sobre León, este trabajo parte de preguntas empíricas del tipo “¿quién fue?”, “¿cuándo vivió?” y “¿qué hizo?”; preguntas con frecuencia denostadas por cierta musicología postmoderna al uso, pero presentes en cualquier investigación histórica (véase Blau, 2011), y relevantes para toda persona interesada en comprender la cultura musical del pasado. El margen de incertidumbre que conllevan no afecta ni su relevancia ni su pertinencia; de lo contrario, habría que prescindir de buena parte de la investigación científica, incluyendo a disciplinas “duras” como la astronomía.<sup>5</sup> Todo ello no significa negar que la historia es “un proceso continuo de interacción entre el historiador y sus hechos...”, lo que implica que estos son, en parte y solo en parte, contruidos por quien investiga, como ya afirmara Edward Carr hace más de medio siglo (1981 [1961], p. 40).

---

5. Archivo de la Catedral de Lima (en adelante ACL), Serie L, Diversos, n° 23, fol. 4.

### **Cristóbal de León: de músico de un virrey a canónigo y sochantre en la Catedral de Lima**

Además de las lagunas ya señaladas en relación con la vida musical limeña, este trabajo deriva de una incógnita presente en la literatura previa. María Gembero ha documentado el séquito de músicos que pasó al Perú en 1560 junto al virrey Diego López de Zúñiga y Velasco, Conde de Nieva. Dentro del grupo de “menestriles” iba uno llamado Cristóbal de León, vecino del lugar de las Casas de Millán, e hijo de Alonso Márquez y Leonor Riso (Gembero, 2007, p. 49). Andrés Sas, por otra parte, ha documentado a un canónigo de la Catedral de Lima del mismo nombre, que desempeñó labores de sochantre desde 1579 y que a inicios del siglo XVII fue nombrado chantre y arcediano; el autor añade que León fue maestro de los seises de 1604 a 1612 –esto con dudas— y de 1616 a 1620 (1971, pp. 51, 57). Gembero sugiere que podría tratarse del mismo sujeto, pero a falta de más datos sobre él deja el punto sin resolver (2016, p. 16). Las fuentes revisadas en este trabajo confirman que se trata de la misma persona, contribuyen a ampliar lo poco que sabemos sobre la vida musical catedralicia antes de 1612 y arrojan nueva luz sobre la figura ya comentada del clérigo-músico en la época virreinal.

Las dudas de Gembero pueden deberse a que León figura entre los criados del virrey como “menestril”, término que los diccionarios de la época utilizan para designar a quienes tocaban instrumentos de viento.<sup>7</sup> Sin embargo, queda claro que en este caso equivale a músico o instrumentista en un sentido más amplio, ya que Gonzalo de Mora, otro de los “menestriles” que iban con el virrey (Gembero, 2007, p. 50), figura en una escritura notarial de 1564 como “organista”<sup>8</sup>, misma condición en la que iba a ser contratado por la catedral de Cusco en 1583, según reporta Stevenson (1959, pp. 54, 68). Algo similar puede decirse de Cristóbal de León. El mismo año de 1583, quizá por recomendación del propio Mora, la catedral de Cusco le encargó la reparación de los fuelles de sus dos órganos, lo que obligó a León a trasladarse allí desde Lima, su lugar de residencia habitual (Stevenson, 1959, pp. 68, 101 -nota 17-).<sup>9</sup> Esto podría sugerir que se trataba de un fabricante de órganos, antes que del “menestril” que llegó al Perú junto al virrey, pero los documentos catedralicios demuestran lo contrario.<sup>10</sup>

Cristóbal de León ingresó como canónigo al cabildo de la Catedral de Lima en octubre de 1575 y permaneció allí hasta enero de 1608.<sup>11</sup> Su ausencia en los meses siguientes podría explicarse por su delicado estado de salud o su avanzada edad,

6. Si bien puede argumentarse que la incertidumbre es mayor en la disciplina histórica por ser subjetiva, dado que no puede medirse como en la investigación cuantitativa (Blau, 2011, pp. 360 - 365).

7. Como puede verse en el *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, Sebastián de Covarrubias y Orozco (1611) dice que es “ministro comúnmente de la iglesia”, mientras que Franciosini Florentín (1620) lo define como aquel que toca la flauta o la cornamusa (“le pive”). Francisco Sobrino (1705), por su parte, lo define como el “hombre que toca la chirimía”, y Esteban de Terreros y Pando (1787), como el “flautero”. El *Diccionario de autoridades* coincide, al definir a los “ministriles” como “los instrumentos músicos de boca: como chirimías, bajones y otros semejantes, que se suelen tocar en algunas procesiones y

pues iba a fallecer el miércoles 3 de diciembre de 1608, a las 9 de la mañana. El testimonio de su muerte dado por el secretario de cabildo todavía se refiere a él como canónigo (Figura 1).<sup>12</sup> Por tanto, no es efectivo que alcanzara los puestos de chantre y arcediano, como Sas afirma<sup>13</sup>, aunque sí es cierto que fue miembro del cabildo eclesiástico por muchos años, como señala este mismo autor.

Sin embargo, hay que esperar casi tres décadas, hasta el 16 de marzo de 1604, para que las actas del cabildo señalen explícitamente su condición de músico.<sup>14</sup> Ese día, el deán planteó a los prebendados que, a causa de la reciente muerte del chantre, Esteban Hernández Vozmediano<sup>15</sup>, era necesario nombrar y asignar salario a una “persona que dirigiese el coro” e “hiciese el oficio de sochantre”. Tras discutir el punto, los prebendados acordaron por unanimidad “que atento que el Señor canónigo Cristóbal de León, que presente estaba...”, siempre había acudido a dirigir el coro, incluso antes de fallecer el chantre, y lo había hecho

con grande cuidado y diligencia [sic], procurando no hobiese [sic] falta, se le pedía lo aceptase y se encargase del dicho oficio de sochantre y de regir el dicho coro en el interín que su majestad fuese servido de nombrar propietario en la dicha dignidad, porque encargándose el dicho canónigo de ello su señoría tenía certidumbre de que no había de haber falta en el dicho coro ni oficio sino mucha puntualidad como siempre lo había hecho.<sup>16</sup>

León respondió que su ánimo había sido siempre el de servir a Dios y procurar que en el coro no hubiese falta alguna, para que “las horas y divinos oficios se hiciesen con la mayor solemnidad y puntualidad” que fuese posible. Por tanto, aceptaba el puesto de sochantre, pero “no quería [que] se le diese estipendio ninguno, sino que de su propia voluntad lo haría, y esto todo el tiempo hasta que su majestad fuese servido de nombrar propietario en la dicha dignidad de chantre”.<sup>17</sup>

otras fiestas públicas”. Sin embargo, John Stevens, en su diccionario español-inglés (1706) entiende al ministril simplemente como “un músico” (a musician). Puede consultarse dicha base de datos en <https://apps.rae.es/nttle/SrvItGUILoginNttle> (consulta: 6-10-2022).

8. AGNP, Protocolos notariales del siglo XVI, vol. 124, fols. 1033-1034.

9. El autor apunta que, en la década de 1570, un tal Cristóbal de León reparaba los órganos de los Catedral de Sevilla y sugiere que podría tratarse de la misma persona. Sin embargo, reconoce que en España había al menos dos organistas y organeros del mismo nombre, lo que hace confuso el panorama. Cabría añadir a lo dicho por Stevenson que el organero activo en Sevilla pudo ser el mismo que en las décadas de 1570 y 1580 trabajaba para la Real Capilla (cf. Jambou, 1999, p.686).

10. Además, en febrero de 1585, ya de vuelta en la sede virreinal, León firmó una escritura de obligación a favor de Gonzalo Naranjo y Luis Ramírez de Leguizamo, por conservas que le habían traído desde el Cusco. Véase AGNP, Protocolos notariales del siglo XVI, vol. 76, fols. 723-723v.

11. Véase ACL, Serie A, Acuerdos capitulares, vol. 2, fol. 2v (cabildo de 26 de octubre de 1575), y vol. 4, fol. 30 (cabildo de 19 de enero de 1608).

12. ACL, Serie A, Acuerdos capitulares, vol. 3, fol. 150v.

13. Pese a que su condición de arcediano se menciona en una nota al margen que fue agregada en el libro 4 de cabildo. Véase ACL, Serie A, Acuerdos capitulares, vol. 4, fol. 14v, cabildo de 17 de diciembre de 1604. En esta sesión se asignó al canónigo Gaspar Sánchez de San Juan una capellanía fundada con anterioridad. En dicha nota al margen, al parecer añadida posteriormente, dice que su capellán anterior era el “Señor Arcediano Cristóbal de León...”. Pero se trata de un error, a la vista del “testimonio” ya citado. Además, en todas las sesiones de cabildo en las que León participó durante más de treinta años figura siempre como canónigo.

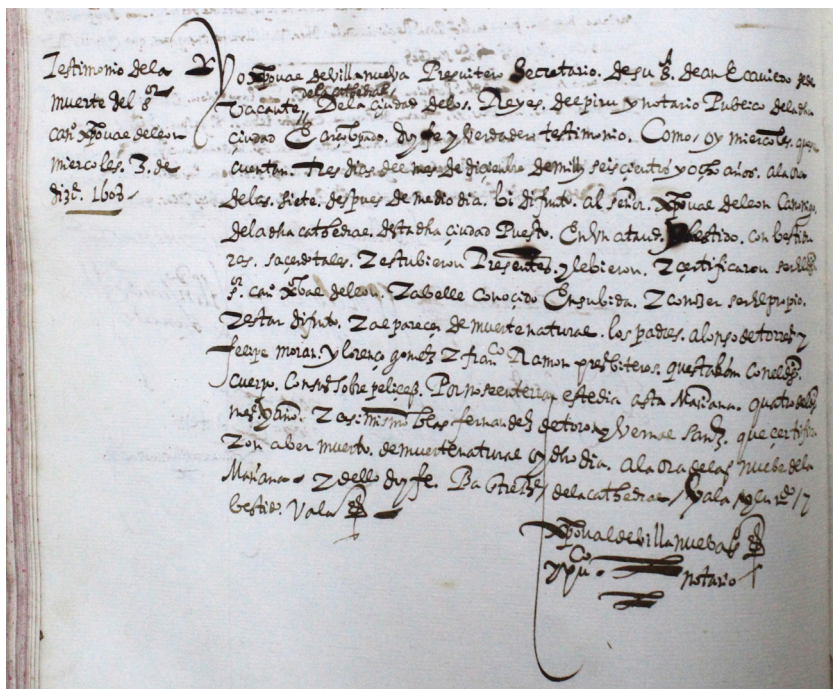


Figura 1. Testimonio de la muerte del Señor Canónigo Cristóbal de León. ACL, Serie A, Acuerdos capitulares, vol. 3, fol. 150v.

Su disposición a desempeñar el cargo, aun sin ser remunerado, debió de impresionar a los presentes, porque solo cuatro días después, con la venia del cabildo eclesiástico, el virrey Luis de Velasco ordenó iniciar el procedimiento para pedir al rey su nombramiento como chantre de la Catedral de Lima. Esto incluía tomar declaración a testigos para certificar sus méritos como músico y clérigo. De modo que, en muy poco tiempo, los prebendados pasaron de encargar a León el oficio menor de sochantre a apoyar su nombramiento en una de las cinco dignidades más altas del cabildo eclesiástico.<sup>14</sup> Desafortunadamente para él, la solicitud no fue acogida, pues en 2 de febrero de 1605 el rey otorgó el puesto al canónigo Antonio de Molina.<sup>15</sup>

Otra acta capitular que alude a la condición de músico de León, esta vez indirectamente, data del 5 de septiembre de 1607. Ese día, la abadesa del monasterio de La Concepción presentó al cabildo una petición a nombre de doña Inés Montecinos, niña de 12 años que quería ingresar como monja de velo negro

14. Sas (1971, 265) cita una referencia anterior que no he podido localizar. Según él, en 1 de junio de 1582 el cabildo ordenó pagar a León 100 pesos "para los cantores el día de Corpus Christi", así como 8 ps., 4 tomines y 6 granos para la comida de los mismos..."

15. La fe de muerte del chantre, fallecido solo cuatro días antes, consta en ACL, Serie A, Acuerdos capitulares, vol. 4, fol. 9.



sin pagar dote, a cambio de lo cual se comprometía a servir como cantora en el coro.<sup>20</sup> La abadesa señaló la mucha necesidad que había de una voz como la suya y el hecho de que la tía de la muchacha, doña Beatriz Montesinos, había trabajado mucho tiempo como organista de la institución. La petición fue rechazada, pero volvió a presentarse cinco días más tarde. Esta vez, por mayoría, el cabildo acordó encomendar a León que examinara a la candidata para comprobar si tenía “la habilidad” que la abadesa señalaba, tras lo cual se accedería a su petición sin inconvenientes.<sup>21</sup> El testimonio demuestra la confianza que el cabildo tenía en sus conocimientos musicales y sugiere que efectivamente desempeñaba el puesto de sochantre, tal y como había ofrecido hacer en marzo de 1604.

### Su relación de méritos

Pese a que la petición de nombrar a León como chantre de la catedral no fue acogida, como ya hemos visto, la “Información” de sus méritos que se elaboró para sustentarla arroja datos de mucho interés, tanto sobre su trayectoria en cuanto músico como sobre la cultura musical en Lima en torno a 1600. Si bien resulta imposible citar aquí todos los testimonios reunidos, uno de los más importantes desde el punto de vista biográfico pertenece al padre Juan Martín, presbítero, quien afirma conocer a León por más de cuarenta años, tiempo en el cual le ha tratado tanto en Lima como en la ciudad de Panamá.<sup>22</sup> Esto encaja bien con el documento citado por Gembero, ya que habían transcurrido 44 años desde que el virrey Conde de Nieva zarpara rumbo al Perú. Además, el viaje tuvo lugar por el istmo de Panamá, donde el grupo se vio obligado a detenerse durante medio año, lo que retrasó su llegada a Lima hasta 1561, debido a que el virrey enfermó “gravemente de calentura y con malos accidentes”, y al “no se haber podido aprestar antes los navíos en que el visorrey y oidores de ambas audiencias y los comisarios de la perpetuación habíamos de venir...” (Levillier, 1921, pp. 369, 373). Con toda probabilidad, fue allí donde Juan Martín y Cristóbal de León tomaron contacto por vez primera. En cualquier caso, el dato confirma que el músico del virrey y el sochantre de la catedral de Lima eran la misma persona.

Respecto a los méritos musicales de León, los testimonios coinciden en señalar su dominio del canto llano y de órgano, y afirman que es uno de los músicos más diestros y entendidos del reino. Cabe señalar que al menos dos de los testigos eran también músicos. El primero no era uno cualquiera, sino el bachiller Miguel

16. ACL, Serie A, Acuerdos capitulares, vol. 4, fol. 9.

17. ACL, Serie A, Acuerdos capitulares, vol. 4, fol. 9v.

18. Archivo General de Indias (en adelante AGI), Lima, Legajo 216, expediente 5, “Información del canónigo Cristóbal de León” (1604), fols. 2-3. Disponible en formato digital en el Portal de Archivos Españoles. Véase <https://pares.culturaydeporte.gob.es/inicio.html> (consulta: 14-04-2022).

19. ACL, Serie A, Acuerdos capitulares, vol. 4, fol. 24. Molina se presentó ante el cabildo a comienzos del año siguiente para hacer efectivo su nombramiento, del cual solo pudo disfrutar unos meses, pues falleció en 7 de diciembre de 1606 (ibidem, vol. 26v).

20. Como es sabido, las peticiones de exención de la dote mediante un oficio musical eran frecuentes en los conventos de monjas tanto españoles (Baade, 2001, pp. 122, 131-132) como hispanoamericanos (Estenssoro, 1990, pp. 435 - 436; Baker, 2008, pp. 111, 122, 123; Vera, 2020, pp. 171, 173).

de Bobadilla, quien, como es sabido, ocupó los puestos de organista y maestro de capilla de la Catedral de Lima en diversos períodos a finales del siglo XVI y comienzos del XVII (Sas, 1972, pp. 44-46). Según su testimonio, León había cumplido siempre con todo lo que se le había encargado y especialmente:

de acudir al regimiento del coro, que es oficio del chantre, lo cual, aunque le había, hacía el dicho canónigo León por ser una de las personas más diestras y que mejor entienden el canto que hay en este reino, y como tal, juntamente con su canonjía, ha sido maestro de capilla a la continua muchos años, y por haber muerto el chantre de la catedral de esta ciudad hace el dicho oficio...<sup>23</sup>

El otro, hasta ahora desconocido, era el ya mencionado presbítero Juan Martín, cuya condición de músico no se indica en la "Información" de 1604, pero sí en su testamento otorgado el 30 de abril de 1611. Allí afirma que se le debe su "salario de cantor de la dicha Iglesia Mayor desde diez del mes de agosto del año de mil y seiscientos y nueve hasta agora, y lo que fuere corriendo adelante a razón de trescientos pesos cada un año...". En concordancia con ello, su listado de bienes incluye algunos libros litúrgicos que, en mayor o menor medida, debieron contener canto llano: "un misal romano del nuevo rezado; un breviario; dos diurnos, uno grande y otro pequeño; un oficio de la Semana Santa". Además, consta en el mismo documento que había desempeñado antes el puesto de sacristán y que era natural de "las Gran Canarias".<sup>24</sup> Respecto a León, el testimonio del padre Martín confirma que acudía siempre a sus obligaciones "y particularmente al oficio de sochantre y régimen del coro, con tanto cuidado e puntualidad que en el tiempo que ha sido tal prebendado no ha habido falta..." (Figura 2).<sup>25</sup>

El testimonio ya citado de Bobadilla tiene el interés añadido de afirmar que León se ha desempeñado como maestro de capilla, lo que implica que en algún momento sus obligaciones excedieron las de un sochantre para vincularse con la ejecución de música polifónica. Esto se ve confirmado por algunos de los demás testigos. El maestrescuela, doctor Mateo González de Paz, afirma conocer a León desde hace diez años y haber visto

que en todos ellos se ha ocupado en lo que toca al canto y régimen de ambos facistolos de canto llano y órgano, en que es persona muy hábil, siendo de las personas de mayor estima que ha habido en estos reinos en la música...<sup>26</sup>

En otras palabras, León estaba encargado no solo de la música monódica, como correspondía al sochantre, sino también de la música polifónica o "canto de órgano". Más expresivo y rico es el testimonio del canónigo Cristóbal Sánchez de Renedo, quien afirma conocer a León desde hace treinta y cuatro años, de los cuales lleva veintiocho como canónigo de la catedral:

21. Véase ACL, Serie A, Acuerdos capitulares, vol. 3, fols. 83v-84v.

22. AGI, Lima, Legajo 216, expediente 5, fol. 6v.

En todo este tiempo ha sido maestro de capilla en esta catedral [sic] en ambos facistores de canto llano y de órgano, porque en la música es uno de los hombres más peritos y diestros que ha habido ni [sic] hay en este reino de cincuenta años a esta parte, y como a tal le reconocen y han reconocido todos los músicos y cantores que ha habido y hay en esta ciudad; porque allende de ser tan gran cantor y músico, compone muchos villancicos y motetes y chanzonetas para las fiestas principales de esta iglesia, y su composición se estima mucho. Y así mismo sabe este testigo y ha visto del dicho tiempo a esta parte que el dicho canónigo ha sido maestro de música para los monesterios [sic] de monjas de esta ciudad, en los cuales con muy buen ejemplo de su vida y costumbres ha plantado la música que en ellos hay, que puede ser muy buena y de mucha destreza, [como] en cualquier monesterio de monjas de los graves de España.<sup>27</sup>

Este testimonio añade a las cualidades de León su condición de compositor y ofrece uno de los poquísimos datos sobre la interpretación de villancicos y chanzonetas en la catedral metropolitana anteriores hacia 1612.<sup>28</sup> Además, vincula su persona con la instauración de la música en los monasterios de monjas, afirmación repetida en otros términos por el doctor Juan de la Roca, “cura beneficiado de la Santa Iglesia Catedral”, quien señala que León “ha sido causa para que en los monesterios de monjas [...] se haya entendido la música...”<sup>29</sup>

Desde luego, informes como éste merecen ciertas reservas por las exageraciones que suelen contener. Sin embargo, algunas de sus afirmaciones encuentran confirmación en fuentes anteriores: León, efectivamente, desempeñó el puesto de sochantre de facto durante varios años, aun habiendo un chantre en funciones; también es efectivo que fue examinador de clérigos, como afirman varios de los testigos, pues el 22 de diciembre de 1579 el cabildo le encomendó tomar examen a los candidatos a cura de las doctrinas vacantes;<sup>30</sup> y, como ya hemos visto, el presbítero y cantor Juan Martín afirma haberlo tratado durante más de cuarenta años en las ciudades de Panamá y Lima, algo que encaja bien con los datos que tenemos sobre su llegada al Nuevo Mundo. Por tanto, estamos ante testimonios relativamente fiables, que pueden contener imprecisiones o exageraciones, pero que, en su conjunto, dan cuenta de alguien que desarrolló una importante carrera musical en Lima entre 1561 y 1608, y que alcanzó reconocimiento por parte de sus pares.

### **Cristóbal de León, ¿músico o clérigo?**

En cualquier trabajo histórico como el presente, las preguntas empíricas conducen inevitablemente a otras de índole conceptual. Así, junto con ampliar la escasa información disponible sobre la vida musical en Lima y su catedral antes de 1612,

23. Véase ACL, Serie A, Acuerdos capitulares, vol. 3, fols. 83v-84v.

24. AGNP, Protocolos notariales del siglo XVII, vol. 1972, “Testamento de Juan Martín, clérigo presbítero, morador en esta ciudad”, fols. 1227-1227v, 1128v.

25. AGI, Lima, Legajo 216, expediente 5, fols. 6v-7.

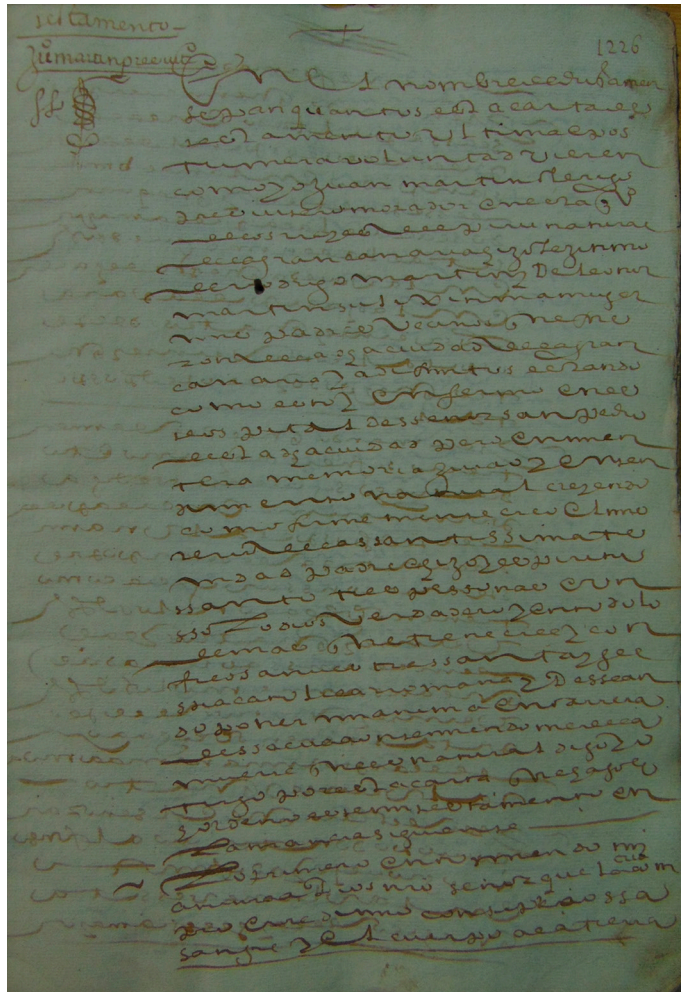


Figura 2. Testamento de Juan Martín. AGNP, Protocolos notariales del siglo XVII, vol. 1972, fol. 1226.

el caso de León aporta nuevas luces y nos lleva a interrogarnos sobre un tipo de músico que ha llamado la atención de quienes estudian el período colonial: me refiero al clérigo-músico, es decir, alguien que conseguía entrar en la carrera eclesiástica principalmente por sus méritos musicales pero que, a la postre, lograba ascender en el sacerdocio y mejorar por esta vía sus condiciones de vida (véase Baker, 2008, pp. 108-110; Ramos-Kittrell, 2016, pp. 76, 83; Vera, 2020, pp. 605-620).

Esto tuvo su origen en plena conquista de América. Como explica Estenssoro (1990, pp. 212-213), en sus primeros años las catedrales del Perú no contaban con recursos

suficientes para sustentar un ritual adecuado. Por esta razón, solían asignar a clérigos músicos los curatos de su entorno urbano, a fin de instruir a los indios de las doctrinas en un oficio musical, para que luego pudieran servir a la institución sin que esto implicara costo alguno. Estudios más recientes han puesto en evidencia que lo mismo se hacía a finales del siglo XVI en otras ciudades de la Hispanoamérica colonial (Vera, 2020, pp. 61-63).

Lo anterior condujo a que la música constituyera una herramienta para entrar en la carrera eclesiástica y ascender socialmente, y esto fue exactamente lo que hizo León. Así lo demuestra el testimonio del deán de la Catedral de Lima, don Pedro Muñiz, quien relata la relación cercana que existía entre el músico y el difunto arzobispo Jerónimo de Loaiza, quien, “por su recogimiento y afición a las cosas de la iglesia, y curiosidad y destreza en el canto [...], le ordenó de todas las órdenes” sacerdotales. En otras palabras, León consiguió entrar al sacerdocio, en gran medida, por su destreza musical.<sup>31</sup>

Así, su caso resulta similar al de otros músicos del siglo XVI y comienzos del XVII como Juan Hernández, contemporáneo suyo pero activo en México. Según Javier Marín, fue su excelente voz de tiple la que llevó a Hernández a ejercer primero como cantor y luego como capellán de la catedral mexicana, hasta alcanzar el puesto de maestro de capilla en 1586 (Marín, 2007, pp. 318-320).

Con cierta frecuencia, estos sujetos se dedicaban prioritariamente a la carrera eclesiástica una vez ordenados y solo en menor medida a la música, lo que ha despertado dudas respecto a considerarles como músicos en sentido estricto. Tal y como señala Jesús Ramos-Kittrell, los sujetos que tenían una vocación clerical “veían el coro catedralicio como un incentivo para matricularse en la universidad y ordenarse” (mi traducción); además, su condición de clérigos les daba ciertas prerrogativas que no tenían los músicos laicos que integraban la capilla (2016, p. 83). Sin embargo, otros casos demuestran que ambas vocaciones, la musical y la clerical, eran perfectamente compatibles, y que una mayor inclinación por los asuntos eclesiásticos en algún momento de la vida no implicaba, necesariamente, un abandono de lo musical. Por ejemplo, el clérigo Tomás Vásquez Poyancos, quien vivió en Santiago de Chile en torno a 1736-1753, ocupó no solo el puesto de sochantre, sino también los de apuntador del coro y secretario de cabildo; además, perteneció a diversas hermandades y fundó en su testamento dos capellanías, lo que sugiere que tenía un patrimonio nada despreciable. Sin embargo, su testamento incluye

---

26. AGI, Lima, Legajo 216, expediente 5, fols. 3v-4.

27. AGI, Lima, Legajo 216, expediente 5, fols. 4v-5v.

28. El otro, relativo a Gutiérrez Fernández Hidalgo, puede verse en el trabajo ya citado de Gembero (2016). Un par de testimonios algo anteriores sobre la interpretación de chanzonetas en contextos ceremoniales específicos ha sido aportado por Tess Knighton (2011).

29. AGI, Lima, Legajo 216, expediente 5, fols. 7v-8.

dos indicios que delatan un especial interés por la música, ambos extremadamente raros en los documentos santiaguinos: en una de las cláusulas, deja cinco pesos a la vicaria de coro del monasterio de agustinas para que los reparta “entre las señoras cantoras” que oficien una misa cantada el día de la Santísima Trinidad; y en otra, deja dos pesos a sus hermanas para que los entreguen al mayordomo de La Caridad o al cura rector de la catedral a fin de que el sochantre “cante en canto llano un nocturno por vigilia” y oficie una misa cantada por los pobres del cementerio (Vera, 2020, pp. 605-606).

En el caso de León, los testimonios presentados son suficientes para afirmar que continuó activo musicalmente hasta sus últimos años de vida, pero puede ser interesante considerar un indicio complementario de ello: me refiero a la presencia de otros clérigos-músicos en su red de contactos –los ya mencionados Miguel de Bobadilla y Juan Martín, que apoyaron su postulación a la chantría en 1604–. Esto podría relacionarse indirectamente con un suceso ocho años anterior. En julio de 1596, León fue uno de los miembros del cabildo presentes en la sesión destinada a revisar la petición de Bobadilla para que se aumentara su salario de “organista y cantor”. León no solo votó a favor, sino que apoyó junto a otros prebendados un aumento de 200 pesos en lugar de los 100 que había propuesto el deán. La moción fue aceptada y Bobadilla quedó a cargo del magisterio de capilla de la catedral.<sup>32</sup>

Si el dato anterior puede indicar un apoyo mutuo entre personas que compartían un mismo oficio, las relaciones con otros músicos –no todos clérigos, pero sí la mayoría– resultan aún más claras en el caso de Juan Martín. En su testamento ya citado declara deber

a Martín Andrés, músico de la Iglesia Mayor de esta ciudad, el alquiler de un aposento de seis meses poco más o menos lo que él dijere [ilegible] cada mes mando se le pague, y así mesmo [sic] le debo cinco meses de corrido a razón de tres reales cada día que por haber estado yo enfermo muchos días se lo dejo en su conciencia lo que fuere...<sup>33</sup>

Sin duda, el músico aludido era el bajonista Martín Andrés de Ortuño, quien, según Sas (1972, pp. 301-302), era natural de Alicante y se desempeñó en la catedral desde 1608 hasta 1644, año de su fallecimiento. Además, entre los testigos que avalaron su testamento figura Diego de Vargas, cantor contrato de la Catedral a comienzos del siglo XVII (Sas, 1972, p. 422). Finalmente, en su codicilo otorgado el 2 de mayo de 1611, pocos días después de su testamento, se menciona entre los testigos a Antonio Maldonado,<sup>34</sup> tenor de la catedral entre 1611 y 1616 aproximadamente (Sas, 1972, p. 238). Tanto Vargas como Maldonado eran clérigos, además de cantores.

30. Esto junto al canónigo Juan de Balboa. Véase ACL, Serie A, Acuerdos capitulares, vol. 2, fol. 85. Además, en 31 de julio de 1579, por tener noticia de que los bienes de la sacristía no siempre se trataban como era debido, el cabildo comisionó a León para visitar el lugar y cerciorarse del estado en que se hallaban sus ornamentos. Véase ACL, Serie A, Acuerdos capitulares, vol. 2, fol. 72.

## Conclusiones

Desafortunadamente, los villancicos, motetes y chanzonetas que Cristóbal de León compuso en Lima no han llegado hasta nosotros, como por lo demás ocurre con casi toda la música escrita en la ciudad antes del siglo XVIII.<sup>35</sup> Sin embargo, el estudio de su figura resulta relevante desde varios puntos de vista. Primero, el testimonio del canónigo Sánchez de Renedo relativo a su labor compositiva constituye uno de los pocos datos anteriores a 1612 sobre la composición de villancicos y chanzonetas en la catedral metropolitana.<sup>36</sup> Esto es relevante porque las Constituciones de la capilla promulgadas en dicho año establecieron oficialmente 1). su ejecución en diversas celebraciones –los maitines de Navidad y Resurrección, por ejemplo– y 2). la obligación del maestro de capilla de componerlas cada año (Sas, 1971; Waisman, 2019). El testimonio citado sugiere que ambas disposiciones reflejaban una práctica ya vigente anteriormente, dado que León ocupó el magisterio de capilla en algún momento antes de 1608 y efectivamente compuso chanzonetas.

Segundo, el caso de León constituye un claro ejemplo de un hecho ya estudiado en trabajos previos, pero aún necesitado de nuevas aproximaciones que contribuyan a comprenderlo más ampliamente: la función de la música como medio para ascender socialmente, tanto en la esfera secular como clerical. En efecto, se ha escrito bastante acerca de músicos que utilizaron su oficio para ingresar en la carrera eclesiástica, algunos de los cuales, con el tiempo, comenzaron a prestar cada vez mayor atención a las tareas propias del clero. Y se ha dicho o insinuado que la música pudo ser para ellos un medio antes que un fin (Baker, 2008, pp. 108-110; Ramos-Kittrell, 2016, p. 83). Sin embargo, la trayectoria de León sugiere que ambas funciones eran compatibles; en otras palabras, muestra que, para una misma persona, la música podía ser simultáneamente un medio y un fin. León fue primero músico y luego clérigo, pero, una vez ordenado, llevó adelante ambas obligaciones de manera armónica, sin dejar nunca de lado su oficio primigenio.

Tercero, la literatura previa ha citado con frecuencia los testimonios de Calancha y otros cronistas en relación con la rica actividad musical que había en los monasterios de monjas limeños del siglo XVII (Stevenson, 1959, pp. 56-58; Estenssoro, 1990, pp. 398-442). Esto ha sido presentado como parte del paisaje sonoro de la ciudad y como reflejo casi natural de su rica vida musical. Sin embargo, los testimonios de Sánchez de Renedo y el doctor Juan de la Roca sobre la actividad de León en los monasterios de monjas plantean la posibilidad de que dicha actividad tuviera un precursor concreto en la persona de nuestro músico. Esto puede resultar poco convincente para quien continúe buscando únicamente explicaciones

---

31. AGI, Lima, Legajo 216, expediente 5, fols. 12v-14.

“estructurales” a los procesos culturales e históricos, como hizo durante muchas décadas la –así llamada– “nueva historia”. Sin embargo, dado el énfasis en el sujeto-actor individual que ha vuelto a emerger en la historia cultural de las últimas décadas (cf. entre otros Burke, 1993, pp. 32-36 ; Aróstegui, 2001, p. 161), la explicación señalada tampoco debería descartarse a priori, al menos como hipótesis de trabajo para una futura investigación.

Finalmente, este artículo amplía la información ya abundante acerca del fluido tránsito de música y músicos en la época virreinal, tanto en el “Mundo atlántico” como en el propio Virreinato del Perú. León no solo se desplazó del Viejo al Nuevo mundo, sino que, una vez arribado a su destino, fue capaz de moverse de manera flexible entre el ámbito cortesano y el clerical, así como entre la música sacra y secular. Y es que estas esferas, en apariencia dicotómicas, estaban mucho más cercanas entre sí de lo que solemos pensar hoy en día. Pero esto, desde luego, es materia para otro trabajo.

---

32. ACL, Serie A, Acuerdos capitulares, vol. 2, fols. 143-144v.

33. AGNP, Protocolos notariales del siglo XVI, vol. 1972, fol. 1228v.

34. AGNP, Protocolos notariales del siglo XVI, vol. 1972, fol. 1233.

35. Como es sabido, las numerosas obras que Tomás de Torrejón y Velasco compuso en su período como maestro de capilla (1676-1728) no se han conservado en los archivos limeños, sino en otros centros, como el Cusco y Guatemala (Quezada Macchiavello 2004; Morales Abril 2005). Sin embargo, se conserva en el Archivo Arzobispal de Lima (Música, 22:1) un *Beatus vir* de Pedro Montes de Oca, quien, según Sas (1972, pp. 271-272), entró como tenor en la capilla limeña en 1675. Además, se han conservado en la catedral de Bogotá tres piezas de Cristóbal de Belzayaga (cf. Waisman, 2019, pp. 157-158), quien fuera maestro de capilla de la catedral de Lima entre 1619 y 1633. Su nombramiento en el cargo, cuya fecha difiere de lo indicado por Sas (1971, p. 136 ; 1972, pp. 38-41), consta en ACL, Serie G, Carpetas de cuentas, fols. 268-272.

36. El otro, relativo a Gutierre Fernández Hidalgo, puede verse en el trabajo ya citado de Gembero (2016, p.30). Un par de testimonios algo anteriores sobre su interpretación en contextos ceremoniales específicos han sido aportados por Tess Knighton (2011, pp.26-27, 40-41).



## Referencias

Andrés Fernández, D. y Vera, A. (2022). *Los cantorales de la Catedral de Lima: estudio, reconstrucción y catálogo*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.

Aróstegui, J. (2001). *La investigación histórica: teoría y método*. Barcelona: Crítica (edición original de 1995).

Baade, C. R. (2001). *Music and Music-Making in Female Monasteries in Seventeenth-Century Castile (Spain)* (Tesis doctoral). Duke University.

Baker, G. (2008). *Imposing Harmony. Music and Society in Colonial Cuzco*. Durham and London: Duke University Press.

Blau, A. (2011). Uncertainty and the History of Ideas. *History and Theory*, 50, 358-372.

Burke, P. (1993). Obertura: la nueva historia, su pasado y su futuro. En Peter Burke (ed.). *Formas de hacer historia* (pp. 11-37). Madrid: Alianza Editorial (ed. original en inglés de 1991).

Carr, E. H. (1981). *¿Qué es la historia?* Barcelona: Ariel S. A. (edición original en inglés de 1961).

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

Estenssoro, J. C. (1990). *Música, discurso y poder en el régimen colonial (Tesis de maestría)*. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Gembero Ustárroz, M. (2007). Migraciones de músicos entre España y América (siglos XVI-XVIII): estudio preliminar. En M. Gembero Ustárroz y E. Ros-Fábregas (eds.). *La música y el Atlántico: relaciones musicales entre España y Latinoamérica* (pp. 17-58). Granada: Universidad de Granada.

Gembero Ustárroz, M. (2016). Música en la Catedral de Lima en tiempos del arzobispo Mogrovejo (1581-1606): Gutierre Fernández Hidalgo, la Consueta de 1593, la participación indígena. *Resonancias* 20 (39), 13-41.

Jambou, L. (1999). Gómez (I). 2. Cristóbal de León. En E. Casares (ed.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 5 (p. 686). Madrid: SGAE.

Knighton, T. (2011). Music and Ritual in Urban Spaces: The Case of Lima, c. 1600. En G. Baker y T. Knighton (eds.). *Music and Urban Society in Colonial Latin America*

(pp. 21- 42). Cambridge: Cambridge University Press.

Levillier, R. (1921). *Gobernantes del Perú. Cartas y papeles. Siglo XVI. Documentos del Archivo de Indias*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.

Marín López, J. (2019). The Sonic Construction of a New Capital: Urban Soundscapes and Acoustic Communities in 16th-Century Lima. En Emily A. Engel (ed.). *A Companion to Early Modern Lima* (pp. 442-469). Leiden y Boston: Brill.

Morales Abril, O. (2005). *Villancicos de Tomás de Torrejón y Velasco*. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala, Fundación Tomás Pascual, Centro de Estudios Folklóricos.

Pérez González, J. (2010). *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Pérez Puente, L. (2001). Dos periodos de conflicto en torno a la administración del diezmo en el arzobispado de México: 1653-1663 y 1664-1680. *Estudios de Historia Novohispana*, 25, 15-57.

Quezada Macchiavello, J. (2004). *El legado musical del Cusco barroco*. Lima: Congreso del Perú.

Ramos-Kittrell, J. A. (2016). *Playing in the Cathedral. Music, Race, and Status in New Spain*. Nueva York: Oxford University Press.

Sas, A. (1971). *La música en la Catedral de Lima. Primera parte: Historia general*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Casa de la Cultura del Perú.

Sas, A. (1972). *La música en la Catedral de Lima. Segunda parte: Diccionario biográfico de los músicos que actuaron en su capilla de música*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Instituto Nacional de Cultura.

Stevenson, R. (1959). *The Music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epochs*. Washington: Pan American Union, OEA.

Vera, A. (2020). *El dulce reato de la música. La vida musical en Santiago de Chile durante el período colonial*. La Habana, Santiago de Chile: Casa de las Américas, Ediciones UC.

Waisman, L. (2019). *Una historia de la música colonial hispanoamericana*. Buenos Aires: Gourmet Musical.