



## César Humberto Vega Zavala (Lima, 1977)



Docente de Tiempo Completo en la PUCP. Bachiller y Licenciado en Música con mención en Educación Musical y Dirección Coral por el Conservatorio Nacional de Música, Magíster en Musicología por la PUCP. Ha sido director de la Banda Sinfónica del CNM, director invitado de la OS de Arequipa y director asistente de la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil "Bicentenario". Ha participado en el ensamble Artífex como ejecutante de guitarra barroca. En el 2019 y 2023, como resultado de su investigación sobre las obras de fray Cipriano Aguilar, reestrenó, después de casi 200 años, obras de dicho compositor peruano dirigiendo a la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil "Bicentenario", Coro Nacional de Niños del Perú y Coro Nacional del Perú. En el 2022 participó como investigador y ejecutante de guitarra barroca con el ensamble alemán Los Temperamentos en conciertos en Hamburgo y Bremen. También se ha desempeñado como compositor de música para cine, teatro y televisión.

# Música para el templo del convento de San Agustín de Lima. El maestro de capilla fray Cipriano Aguilar

Music for the temple of Lima's San Agustín convent.  
The Chapelmaster Fray Cipriano Aguilar

César Humberto Vega Zavala



**Pontificia Universidad Católica del Perú**

Lima, Perú

cvegaz@pucp.edu.pe

 <https://orcid.org/0000-0003-2283-5773>

**Recibido: 15 de agosto / Aceptado: 11 de octubre**

## Resumen

Cipriano Aguilar Fernández fue un fraile agustino cuya vida transcurrió durante el paso del Perú virreinal al republicano. En 1837 fue nombrado maestro de capilla del convento agustino de Lima. Algunas obras suyas han sido encontradas, pero ninguna en dicho convento limeño. Estas obras presentan evidencias de que fray Cipriano Aguilar asimiló el estilo musical de Joseph Haydn, pero sujeto a la forma en que dicha estética se implantó en España durante los últimos veinte años del siglo XVIII, en la cual se empleó la orquesta como acompañamiento para la música vocal litúrgica. En este contexto, el espacio conventual se convirtió en un centro para la formación de músicos, cantantes e instrumentistas limeños. Así mismo, se observa el desarrollo estético de una práctica musical que pervivió hasta veinte años después de la Independencia de España lo que permite inferir que hubo una ruptura política con la nación ibérica, pero se buscaba mantener vínculos con la cultura europea.

## Palabras Clave

Estilo Clásico; Joseph Haydn; Ilustración; Liturgia; maestro de capilla

## Abstract

Cipriano Aguilar Fernández was an Augustinian friar whose life took place during the transition from viceregal to republican Peru. In 1837 he was named chapelmaster of the Augustinian convent of Lima. Some of his works have been founded but none of them in said Lima convent. These works present evidence that Cipriano Aguilar assimilated the musical style of Joseph Haydn, but subject to the way in which said aesthetic was implemented in Spain, during the last 20 years of the 18th century, in which the orchestra was used as accompaniment for liturgical vocal music. In this context, the convent space became a center for training of Lima musicians, singers



Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

and instrumentalists. Likewise, the aesthetic development of a musical practice is observed that survived until 20 years after Independence from Spain and allows us to infer that we broke politically with the Iberian nation but, we tried to maintain relationships with European's culture.

### Key words

Classic Style; Joseph Haydn; Illustration; Liturgy; Chapellmaster

### Introducción

En 1869, José Bernardo Alzedo concluyó su libro *Filosofía Elemental de la Música [sic]* afirmando que: “[...] concretándome a nuestro Perú, yo he conocido y tratado con inmediatez [...] a Fray Cipriano Aguilar, compositor y maestro de capilla del convento principal de Agustinos” (p. 212). Asimismo, define al oficio de “maestro de capilla de la siguiente manera: “[...] encargados del orden, dirección y celo de cuanto concierne al ejercicio de su ministerio; inspeccionando con particularidad las palabras y melodías de los cantos, que tan de cerca tocan al culto exterior y la moral de los fieles” (p. 51). Adicionalmente, se transcribe la nota al pie de página sobre esta misma definición:

Por cantos debe entenderse no solamente los que se expresan verbalmente, sino también los anuncios ó insinuaciones que de los mismos cantos teatrales, nacionales, provinciales ó de cualquiera *otra especie mal sonantes*, se hagan en la Orquesta ó en algún otro instrumento. (p. 51)

Alzedo deja entrever, en una anotación a pie de página, que la música eclesiástica no debía ser teatral, pero, tampoco renunciar al estilo contemporáneo, poniendo de relieve que está podía ser ejecutada por los cantantes, solistas o coros, o por la orquesta, o en algún otro instrumento, como el órgano. Fray Cipriano Aguilar desarrolló las funciones descritas por Alzedo y una revisión de las pocas obras que han sido encontradas de este compositor permitirá saber cómo empleó el lenguaje del estilo clásico para componer música religiosa, entre 1837 y 1841, en la ciudad de Lima que, si bien había roto vínculos políticos con España, mantenía el interés de “estar al día” con lo que musicalmente ocurría en Europa, en el intento de reconocerse como “moderna”, “ilustrada” y “de buen gusto”.

El objetivo de esta investigación es, a través de evidencia documental, mostrar cómo fray Cipriano Aguilar asimiló la estética de Joseph Haydn, la cual se considera, “ilustrada”, sin salir de la ciudad de Lima, durante su proceso de formación como religioso agustino. Una parte de la información aquí vertida ha sido tomada de mi tesis de maestría *La asimilación del “Estilo de Haydn” en la transición del Perú Virreinal a la República: La Vigilia de difuntos N.º 2 de Fray Cipriano Aguilar* en la Pontificia Universidad Católica del Perú, complementada con investigaciones posteriores realizadas en el Archivo de la Provincia Agustina de Nuestra Señora de Gracia.

### Contexto formativo de un fraile y compositor ilustrado

Se desconoce la fecha de nacimiento de fray Cipriano Aguilar Fernández, siendo la de su bautizo el 30 de marzo de 1773, según lo informó en su acta de profesión<sup>1</sup> como religioso agustino. Es probable que haya sido bautizado en la parroquia del Sagrario,

contigua a la catedral de Lima. Sin embargo, la partida de bautizo no se encontró en el archivo de esta parroquia. Quizá recibió el bautismo en la de los Huérfanos, vice parroquia de Lima y adjunta a la del Sagrario. Otra posibilidad es que haya ocurrido en una parroquia fuera de la ciudad. Se cree que al momento de ser bautizado ya tenía 3 años de edad. Sus padres fueron Pasqual [sic] Aguilar y Ventura Fernández. El acta de profesión como religioso agustino está fechada el 22 de mayo de 1788 e inscrita en el folio 47 del *Libro de Profesiones* del convento. Para esta fecha, Aguilar debió contar con 18 años aproximadamente, edad mínima para profesar los votos religiosos. El prior<sup>2</sup> que recibió la profesión religiosa de fray Cipriano Aguilar fue fray Manuel Theron, quien apareció en la lista de suscriptores de *El Mercurio Peruano* en 1791<sup>3</sup> y que en 1803 fue acusado ante el Tribunal de la Santa Inquisición por leer obras vedadas (Urraya, 2013, p. 13).

En la biblioteca del convento de San Agustín de Lima se encontraron libros de Rousseau y de otros filósofos franceses, adquiridos en la segunda mitad del siglo XVIII, al poco tiempo de ser publicados en Francia. Asimismo, varios libros sobre masonería, adquiridos en la misma época. Es posible que el interés por este tema se diese por influencia del monje español Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro (1676–1764)<sup>4</sup> quien redactó textos críticos sobre la masonería y sobre el pensamiento de Rousseau. Pedro Peralta y Barnuevo introdujo en el virreinato del Perú los libros de Feijoo,<sup>5</sup> a quien conoció personalmente y con quien mantuvo correspondencia. Por otro lado, Pablo Macera (1977) afirma que José de Yrigoyen, miembro del Tribunal del Consulado, fue uno de los primeros en importar al Perú libros del padre Feijoo para la venta (p. 288). El virrey Teodoro de Croix, en agosto de 1786, firmó una factura propuesta por el superintendente Jorge Escobedo en la que los libros del padre Feijoo eran exceptuados de revisión por parte de la Inquisición, porque aquellas obras “que cualesquiera sabe, no tienen riego [sic]” (Guibovich, 2013, p. 72). Feijoo fue el principal difusor de la versión católica de la Ilustración, la cual buscaba una religiosidad austera, libre de supersticiones y ajena a la discursividad de la estética barroca. Una de las razones que permitieron la rápida circulación de las ideas del padre Feijoo fue que éste escribía en español y no en latín; además, evitó el uso excesivo de figuras retóricas, logrando un discurso fácil de entender.

1. Según la RAE, la profesión religiosa es: “Acto por el que una persona libremente se consagra a Dios asumiendo los consejos evangélicos de pobreza, castidad y obediencia, emitiendo un voto público conforme a las normas del instituto aprobado por la Iglesia y bajo la autoridad del superior que lo recibe”.

2. Superior o prelado del convento.

3. Esta publicación se repartía dos veces por semana y fue un medio que permitió la circulación de ideas ilustradas en la sociedad limeña. Esto tuvo un correlato en el alto clero eclesiástico, tanto en el diocesano como el regular. Debemos entender *El Mercurio Peruano* en el contexto de la influencia que la Ilustración –y específicamente la Ilustración española– tuvo en la élite intelectual peruana. [...] La preocupación de los eclesiásticos que en el Perú se vincularon a la denominada Ilustración cristiana, a partir de la década de 1780, estuvo fundamentalmente centrada en las cuestiones educativas, entendiéndolo las ideas ilustradas como medio para el logro de sus propósitos (De la Puente, 2008, pp. 137 - 140).

4. “En ese sentido, la obra de Benito Jerónimo Feijoo aborda creencias y prácticas religiosas con una versión crítica y una posición, visiblemente, contraria a la superstición, que considerada como una característica de *antiprogreso* no debía tener cabida en una sociedad ilustrada” (Gonzales Torres, 2009, p. 2).

5. A Feijoo y Peralta, además del mutuo reconocimiento, los unía, precisamente, el tiempo en el que escribieron, las ideas y avances científicos que conocieron y asimilaron, así como los acontecimientos políticos, marcados por el cambio de dinastía y los nuevos límites territoriales del imperio, que obligaron, en las primeras décadas del siglo XVIII, a un reajuste de la política interior y exterior de la monarquía, fuese en las tensas relaciones que la dinastía borbónica tuvo durante las primeras décadas del siglo con el papado, fuese de la necesidad de articular una estrategia cultural que sostuviera una imagen digna de la nación ante los embates externos a los que se sentía sometida (Gil, 2021, p. 384).

La música no fue ajena al pensamiento de Feijoo, quien reflexionó sobre la música de su tiempo en el primer tomo de su *Teatro crítico universal*, Discurso XIV, publicado en 1726 y donde afirma lo siguiente:

Las cantadas que ahora se oyen en las Iglesias, son, no quanto a la forma, las mismas que resuenan en las tablas. Todas se componen de Menuetes [*sic*], Recitados, Arietas, Alegros, y a lo último se pone aquello que llaman Grave; pero de eso es muy poco, porque no fastidie ¿Qué es esto? ¿En el Templo no debiera ser toda la Música grave? ¿No debiera ser toda la composición apropiada para infundir gravedad, devoción y modestia? Lo mismo sucede en los instrumentos. Ese aire de canarios, tan dominante en el gusto de los modernos, y extendido en tantas Gigas, que apenas hay sonata que no tenga alguna, ¿qué hará en los ánimos, sino excitar en la imaginación pastoriles tripudios? El que oye en el órgano el mismo menuet que oyó en el sarao, ¿qué ha de hacer, sino acordarse de la dama con quién danzó la noche antecedente? De esta suerte, la Música, que había de arrebatarse el espíritu del asistente desde el Templo terreno al Celestial, le traslada de la Iglesia al festín. Y si el que oye, o por temperamento, o por hábito, está mal dispuesto, no parará ahí la imaginación. (Feijoo, 1726, pp. 2-3)

En 1749 se publicó la encíclica *Annus qui hunc* del papa Benedicto XIV para reformar la música litúrgica que se practicaba en ese tiempo, influida por la música teatral. En muchos párrafos de esta encíclica se citan textualmente las afirmaciones presentadas por el padre Feijoo. La encíclica se enfoca en tres puntos: 1) Integridad de los textos, 2) Intelligibilidad de las palabras, 3) Diferenciación de los estilos musicales que debían acompañar cada momento litúrgico, sin entrar en el repertorio, ni en la presencia de los instrumentos, para los que las normas no pasaban de ser un conjunto de consejos eruditos (Garbini, 2009, p. 271). Al respecto, José González Valle (2000) afirma:

La encíclica “Annus Qui” no es de ningún modo, como a veces se ha llegado a afirmar, un escrito conservador y cerrado, sino abierto y conciliador, con innumerables tintes ilustrados. Está determinada por el pensamiento de la época, puesto que favorecía y reglamentaba la música eclesiástica instrumental y la relación entre música y texto, de ahí que llegara a ser, como afirma Fellerer, la base teórica de la música eclesiástica de los compositores clásicos vieneses. Su objetivo principal consistía en fomentar la devoción y expulsar de la iglesia lo “puramente teatral”. Si se ocupaba muy poco del gregoriano y de la música litúrgica, se mostraba abierta en cambio a la música de su época, cuyos géneros principales eran la ópera y la sinfonía. Cuidar de la dignidad del culto divino, de la misa, reconocer la majestad de Dios y despertar con medios modernos adecuados la piedad, he aquí la base de sus ideas, por lo que por primera vez el estilo moderno recibió su significado y justificación en la práctica musical eclesiástica. [...] Se autorizaron algunos instrumentos siempre y cuando no pudieran ofender a los asistentes al servicio divino o tocaran algo profano, secular o teatral. (como se citó en Boyt y Carreras, 2000, p. 75)

La encíclica invocó que el canto llano fuese empleado según lo establecido por el concilio de Trento, sobre todo durante el Oficio Divino:

debe ser ejecutado con voces de unísono y el coro debe ser dirigido por una persona experta en canto eclesiástico (llamado canto llano). Este es el canto que está de acuerdo con los cánones del arte musical y que tanto trabajó San Gregorio Magno, Nuestro Predecesor. (Benedicto XIV, 1749, p. 4)

La encíclica también afirma que los instrumentos musicales podían ser utilizados siempre y cuando sirvieran para incrementar la devoción y no trajeran las sonoridades del teatro a la iglesia:

De acuerdo con su opinión, el venerable hermano procurará en sus iglesias, si en ellas está el uso de tocar instrumentos musicales, con el órgano, solo esos instrumentos que están permitidos, que tienen la tarea de fortalecer y sostener la voz de los cantantes, como son la cítara, el fagot, la viola, el violín. En cambio, no están permitidos los timbales, los cornos de caza, las trompetas, oboes, flautas, flautines, arpas, mandolinas e instrumentos similares que se emplean en la música teatral. Advertimos que estos instrumentos se utilizan exclusivamente para apoyar el canto de las palabras, para que el sentido de ellas se vuelva cada vez más impreso en las mentes de los oyentes, y las mentes de los fieles lleguen emocionados a contemplar cosas espirituales, y ser estimuladas a amar a Dios y las cosas más divinas. (p. 15)

También se presentó una regulación para el uso de las sinfonías dentro de la liturgia, las cuales pueden tolerarse “siempre que sean serias, y no aburran, debido a su duración, o inconveniencia grave para aquellos que están en el coro, o que trabajan en el Altar, en Vísperas y Misas” (p. 16).

En España, la aceptación de la encíclica fue inmediata.<sup>6</sup> Como corolario, se redujo el número de villancicos, o fueron eliminados. No obstante, se mantuvo el uso de cornos, trompetas, flautas, oboes y arpas, además de las cuerdas y el órgano, siendo en las partes vocales, solistas y coros, en las que se observa el influjo de la encíclica *Annus qui*. Las líneas melódicas de los solistas evitaban todo exceso virtuosístico, que trajera a la memoria sonoridades propias de la música teatral o del ámbito popular. Las partes de los coros *de ripieno* emplearon una escritura similar a la polifonía del siglo XVI, con figuras como las redondas, blancas, negras y, ocasionalmente, corcheas. Respecto de la música vocal, Ramón Ramírez i Beneyto expone en su tesis doctoral (2005):

Prácticamente cada versículo textual es afrontado, desde este punto de vista, de forma diferente y contrastante. Es precisamente ese el principio que rige la composición, de donde se convierte la propia continuidad de la obra como un todo entero: el contraste de efectivos sonoros, por medio de los cuales se llega –aunque en un principio pueda parecer un contrasentido– a la total cohesión de las partes independientes. Con esa alternancia de medios se obtiene una gran diversidad de posibilidades en cuanto al

---

6. Entretanto, las disposiciones de la célebre encíclica papal de Benedicto XIV, *Annus qui*, del año 1749, parece que dieron lugar enseguida a una readecuación de los repertorios musicales habituales en las iglesias españolas, en el sentido de retornar a su concepción originaria, más ortodoxa, en detrimento de la paulatina inundación que se había ido produciendo, con el paso del tiempo, a base de tomar prestados elementos y características propias de la música de comedias, villancicos y otras composiciones en lengua romance (Ezquerro, 2004, pp. 34-35).

volumen sonoro; y es también el uso de esa variedad de recursos que resulta, hasta cierto punto, innecesario el empleo excesivo de signos de graduación dinámica. Se evidencia con facilidad –por el uso de unas u otras fuerzas vocales– la propia dinámica sonora del discurso, que ante el escaso uso de la grafía de signos indicadores del volumen sonoro debemos entender que la práctica y la formación de los instrumentistas hacían lógica la aplicación del volumen apropiado –en el contexto resultante– por parte del acompañamiento orquestal. Sus misas se abordan desde la perspectiva de dos corazones distintos y diferenciados con la lacónica leyenda “primero y segundo”. (2005, pp. 283-284)

Esto permitió que la práctica policoral fuera resignificada; el primer coro, o coro *favorito*, era de solistas; el segundo, o coro de *ripieno*, era uno más grande en cuanto a la cantidad de integrantes y que permitió la variedad y el contraste dinámico:

En este punto, sin embargo, debemos especificar que mayoritariamente no se trata de dos coros reales –como se ha dicho–: mas pronto se trata de un coro de solistas que se ve reforzado por el coro general para el *tutti* o segundo coro, que prácticamente se limitará a duplicar al primer coro para conseguir mayor ampulosidad en los momentos en los que se pretende obtener una mayor masa sonora. (Ramírez i Beneyto, 2005, p. 284)

En el caso peruano, en 1754, el arzobispo de Lima, Pedro Antonio de Barroeta y Ángel, emitió un edicto con la intención de reformar las prácticas musicales que se llevaban a cabo en las iglesias de Lima:<sup>7</sup>

[...] no introducir nuevas figuras en el Canto de la Iglesia, que las que permite el Gregoriano, sino lo que es más detestable, que assi en las Misas solemnes, como antes de ellas, [...] se tocan Sonatas, Arias y Minuetes, y otras canciones, en que en lugar de mover a la devoción y levantar los corazones abatidos de las inclinaciones terrenas a los afectos nobles, como dice el grande Agustino, los exalta a la memoria de los festines, y otras consideraciones muy pecaminosas [...] Mandamos [...] Excomunió mayor, *ipso facto incurrenda*, a todos los Músicos, e instrumentistas [...]. (1754, p. 22)

La cercanía entre la fecha de publicación de la encíclica en Roma y el edicto del arzobispo de Lima, hace suponer que Barroeta estaba alineado con los preceptos de ésta. Asimismo, tanto la encíclica papal como el edicto de Barroeta siguen las concepciones expuestas por el padre Benito Feijoo. El edicto de Barroeta no tuvo mayor acogida entre el clero y la feligresía de Lima. El Tribunal de la Santa Inquisición dictaminó que el edicto de dicho arzobispo era imposible de cumplir por presentar un elogio a la antigüedad clásica pagana, antes que fundamentarse en la tradición bíblica. A pesar de que fue anulado no se pudo evitar que una corriente de pensamiento y estética novedosa se implantara en Lima. Es oportuno mencionar la publicación del libro *Júbilos de Lima* de Francisco Ruiz Cano (1755), a quien Pablo Macera (1963) califica como el “introducido del modernismo en el Perú”. En esta publicación, Ruiz

---

7. “Se trataba de un modelo vertical de austeridad al que la barroca religiosidad colonial estaba lejos de estar acostumbrada” (Estenssoro, 2001, p. 21).

Cano expone la conveniencia del cambio estético ocurrido en la portada de la Catedral de Lima, destruida a consecuencia del terremoto de 1746. La estética barroca, considerada "bárbara", fue cambiada por la ahora "moderna" estética neoclásica. Juan Carlos Estenssoro afirma lo siguiente:

Es importante, aunque muy lento, un cambio de adjetivos a partir de 1755 en que va penetrando la estética modernista, para afianzarse recién hacia 1790 [...] Es importante señalar que en las consideraciones de Ruiz Cano no sólo está presente la problemática discutida al mismo tiempo por la estética europea, sino que en algunos aspectos sus propuestas se vinculan directamente con las de Rousseau, Diderot y Eximeno con varios años de anticipación. (1989, pp. 25-27)

Barroeta no fue el único arzobispo ilustrado. Lo fueron también el vallisoletano Manuel Abad Yllana, obispo de Arequipa (Benito, 2005) y Baltazar Jaime Martínez Compañón, obispo de Trujillo, quien en 1785 realizó un censo en su diócesis y editó el código "Truxillo del Perú", en el cual informa a la corona española cómo se estaban cumpliendo las reformas borbónicas.

El proceso de formación de fray Cipriano Aguilar como religioso coincidió con esta etapa de convulsión ideológica y social. Su profesión se realizó el 22 de mayo de 1788. El período del noviciado dura un año y es la etapa previa a la profesión religiosa. Esto implica que, al haberla iniciado a los 18 años, Aguilar debió ingresar al convento como postulante a los 15. Para este tiempo, la división entre frailes españoles y peruanos fue más notoria, generando constantes conflictos en el convento. Otro problema fueron los privilegios de los frailes que accedían a grados académicos, así como los religiosos que administraban las haciendas, propiedad de la orden, para la manutención de la comunidad. El padre fray Benigno Urraya Cámara O.S.A (La Rioja, 1932-Lima, 2020), en *El Colegio de San Ildefonso de Lima* (1990), informa que "el visitador y reformador P. Raya tomó providencias en 1779 para que los religiosos dejaran de administrar haciendas y se reintegraran a sus claustros" (p. 125). En sintonía con el padre Urraya, el padre Javier Campos (2010) dice:

El siglo XIX comenzó con una Provincia en notable estado de descomposición material y espiritual, personal y comunitaria, colaborando a esta situación la fatalidad de que los superiores provinciales de estos primeros años fallecieron antes de finalizar su mandato –e incluso recién comenzado–, teniéndose que nombrar un Rector Provincial hasta que se cumpliera el tiempo reglamentario del cuatrienio constitucional, con lo que esto tenía de provisionalidad en unos años donde la guía de una mano firme y un espíritu fuerte hacían más falta que nunca. (p. 15)

El terremoto que azotó Lima la noche del 28 de octubre de 1746, dejándola en escombros, detonó el proceso de cambio en el "gusto" estético por parte de la sociedad limeña. La reconstrucción de la ciudad se llevó a cabo bajo las perspectivas estéticas y arquitectónicas "modernas", produciéndose el cambio del gusto barroco al neoclásico reformista. Gabriel Ramón (2015) informa que:

Al arrasarse con el patrimonio inmueble de la capital virreinal el sismo dejó el camino libre para la introducción de nuevos estilos artísticos y nuevas técnicas constructivas. Asimismo, el terremoto provocó un replanteamiento de los modos de ocupación de la ciudad, que tuvo como resultado la dispersión espacial. (p. 305)

Este sismo afectó las instalaciones del convento agustino de Lima y diversas estancias conventuales se destruyeron, incluidas el coro y el refectorio. El proceso de reconstrucción se prolongó hasta 1797. Al respecto, el padre Javier Campos O.S.A (2011) hace saber lo siguiente:

Hay autores que ponen el comienzo de la relajación del clero regular limeño en el devastador terremoto que sufrió la capital del virreinato el 28 de octubre de 1746, fruto del cual los religiosos vieron rota su vida comunitaria durante mucho tiempo por los estragos que sufrieron los conventos, cuyas circunstancias extraordinarias aceleraron el desarrollo de los gérmenes que ya existían, y que posteriormente se unieron a los otros factores del Siglo de las Luces ya conocidos. (p. 88)

La música que se ejecutó en el convento de San Agustín de Lima a mediados del siglo XVIII también permite observar este cambio de “gustos”. Las obras compuestas en estilo barroco, que sirvieron para la representación del *ancient regime*, el de los Habsburgo,<sup>8</sup> fueron paulatinamente reemplazadas por obras compuestas en estilo galante,<sup>9</sup> considerado “ilustrado”, “moderno” y de “buen gusto”. Las obras de compositores que emplearon estética barroca, como fray Esteban Ponce de León, quien vivió en el mismo convento limeño de San Agustín antes de partir al Cusco, no se han conservado allí. Lo único que nos ha llegado de dicho compositor agustino se encuentra en el Archivo del Seminario de San Antonio Abad del Cusco.<sup>10</sup> Otro fraile del que no queda rastro alguno es del hermano Joseph Artieda, que fue maestro de capilla del convento de San Agustín de Lima y que en 1762 redactó, a solicitud de José Onofre Antonio de la Cadena y Herrera, su “parecer” cuando éste concluyó su *Cartilla Musica*, la cual se publicó en 1763.

Se puede afirmar que, musical e ideológicamente, fray Cipriano Aguilar, quien nunca fue ordenado sacerdote, siendo tan solo hermano lego,<sup>11</sup> asimiló los preceptos

8. “[...] la música hallada corresponde al denominado barroco medio hispano, o estilo Habsburgo, que se desarrolla aproximadamente entre 1620 y 1700, durante los reinados de Felipe IV (1621 - 1665) y Carlos II (1665 - 1700)” (Quezada Macchiavello, 2004, p. 159).

9. “La música galante era música solicitada por hombres y mujeres galantes para entretenerse como oyentes, para educarse y divertirse como intérpretes aficionados, y para glorificarse a sí mismos como mecenas de la música más ingeniosa, encantadora, sofisticada y de moda que el dinero podía comprar” (Gjerdingen, 2007, p. 17).

10. En el Seminario de San Antonio Abad del Cusco se encontraron obras compuestas por el fraile agustino Esteban Ponce de León (1692 - 175?), hermano de fray Paulo Ponce de León quien llegó a ser Prior de Lima en 1725 y Prior General de la Orden Agustina de 1746 a 1750. Toda la formación de fray Esteban Ponce de León se realizó en la ciudad de Lima. “Desde el Capítulo Provincial de 1725 [llevado a cabo en Lima] su nombre desaparece de las actas capitulares” (Mosca, 2017, p. 100). En el Cusco llegó a ocupar el puesto de “Maestro de Capilla” de la Catedral. Cuando fray Esteban Ponce de León arriba al Cusco se identifica como “lector jubilado” (p. 99).

11. En los conventos que cuentan principalmente con frailes no faltan los hermanos, que también son miembros con pleno derecho, aunque no reciban las órdenes sagradas. Para expresar su condición se usa a veces el nombre de coadjutores, u otros términos equivalentes. En las antiguas órdenes mendicantes se llamaban generalmente hermanos legos. En esta expresión, el término hermanos significa religiosos, y la precisión legos quiere decir no ordenados sacerdotes. Además, si consideramos que en algunas órdenes antiguas a esos religiosos se les llamaba frailes conversos, se percibe fácilmente una alusión a la historia de su vocación, en la mayoría de los casos, es decir, una referencia a la conversión que, al comienzo, los había impulsado a elegir la entrega total de sí a Dios al servicio de los hermanos sacerdotes, después de muchos años de vida pasados en las diversas profesiones del mundo: administrativas, civiles, militares, mercantiles, etc. (*Dicastero per la Comunicazione*, 1995).

de la Ilustración, sobre todo los de la versión católica surgida en España bajo las ideas y reflexiones del padre Benito Feijoo. Como se citó antes, la encíclica *Annus qui* sirvió de marco teórico para los compositores de su tiempo y se implantó en España y en sus territorios de ultramar, de un modo particular.

Fueron aquellas décadas a fines del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX las que principalmente adoptaron este nuevo estilo como una revelación ilustrada, moderna y cosmopolita, un contraste universalista (al menos en el sentido Atlántico) a una aislación percibida generacionalmente. (Izquierdo, 2016, p. 22)

La Ilustración encontró en la música compuesta en estilo clásico, afianzada por Joseph Haydn,<sup>12</sup> una manera de significarse artísticamente, siendo la versión española de este estilo, la que se implantó en el Perú. Respecto a ello, Antonio Ezquerro (2004) plantea que

la música española de la época vio pasar de largo, aunque a su lado, el ascenso paulatino y generalizado en todo el continente de modelos o referentes indiscutibles de gran talla contra los que competir, favorecidos por la pujanza de una imprenta musical muy activa en el resto de Europa que iba a facilitar la existencia, circulación y difusión de numerosísimas partituras impresas que contribuyeron, poco a poco, a regularizar, aproximar estilos (rococó, galante, pre-clásico en general, el propio de la escuela de Mannheim...), y conformar, en suma, una nueva corriente o estilo internacional que tomará como modelos a Haydn, Mozart y Beethoven. (p. 10)

Asimismo, Francisco Javier Garbayo (2013) informa:

Entendemos por tanto, que así como en el centro de Europa se produce después de 1780 la consolidación de un movimiento musical en el que Haydn y Mozart fraguan un lenguaje propio asumiendo en diferente manera algunos de los postulados del Estilo Galante y que este estilo llega a influir en el propio Beethoven, en otros centros periféricos –caso de España– dicho estilo no llegó a cristalizar con similar dimensión, si bien sí se dejaron notar de manera clara sus influencias. (p. 266)

Las órdenes religiosas instaladas en Lima mantenían vínculos comerciales con sus pares españoles, realizando pedidos expresos, los cuales eran remitidos desde los puertos de Sevilla, primero, y de Cádiz, luego. Como corolario de las reformas administrativas impuestas por el rey Carlos III, se liberalizó el comercio entre los virreinos y otros puertos europeos, lo que permitió que se tuviesen relaciones comerciales directas con otros centros culturales del Viejo Mundo sin que las mercancías fuesen informadas a la aduana de indias en Cadiz. Asimismo, la circulación de frailes era constante. Se trataba de un personal que partía desde las colonias o hacia las colonias llevando mercancías que luego eran comercializadas en las porterías conventuales. Libros, objetos,

---

12. El estilo clásico se terminó de configurar entre los años 1780 y 1790, siendo las obras de Joseph Haydn de este periodo en donde se evidencia este proceso evolutivo y su establecimiento como paradigma (Vega, 2020, p. 39).

instrumentos y partituras, de aparición reciente en Europa, fueran importadas al Perú.<sup>13</sup> Por informaciones periodísticas, se conoce que seguía ocurriendo en el convento agustino de Lima en 1833.<sup>14</sup> Por ello, fray Cipriano Aguilar debió conocer tanto las obras de compositores españoles que trabajaban para la iglesia y que habían asimilado el estilo de Haydn,<sup>15</sup> sobre todo en las décadas de 1770 y 1780, así como las obras para consumo doméstico del mismo compositor que circularon en España desde 1775 y en Lima desde 1780, dentro de colecciones de partituras para piano, junto con piezas de otros compositores.

Las vías a través de las cuales la obra de Haydn llegó a España fueron, principalmente, de dos tipos: mediante contactos directos entre el compositor y una institución o un aristócrata español –siempre a iniciativa de estos últimos–, o a través de la red comercial de librerías y agentes especializados que, justo en estos momentos, había alcanzado una estructura consolidada de ámbito transnacional. Una vez que llegaba su música, las copias manuscritas multiplicaban con velocidad su difusión, alcanzando incluso las colonias, aunque no pueden descartarse contactos comerciales directos entre éstas y los libreros europeos. (Marín, 2014, p. 488)

En España no sólo se asimiló el tratamiento técnico y formal de Haydn, “lo que alababan los contemporáneos hispanos fueron también los ideales estéticos y, por implicación, los nuevos espacios y funciones vinculados a su obra” (Marín, 2014, p. 487). En paralelo al estilo de Haydn, también se observa la presencia de obras de compositores italianos y no italianos, que emplearon la estética napolitana.<sup>16</sup> Respecto del caso español, Antonio Ezquerro (2004) plantea lo siguiente:

En este sentido, es obvio que en el ámbito hispánico penetró –y no poco– “lo italiano”, –como en el resto del mundo occidental, al que casi inundó– pero no lo hizo tanto “lo alemán”, que, sobre todo a partir del siglo XIX, iba a imponerse de manera definitiva a nivel internacional. (p. 10)

13. Los conventos agustinos, y muy especialmente los de Sevilla o La Habana, fueron lugares de tránsito de los frailes agustinos que iban a la Corte, a Roma, de visita a un capítulo de la orden o de retorno a sus conventos americanos. Cualquiera de estos viajeros pudo encargarse de llevar una petición (y el dinero necesario) a la ciudad de Sevilla. [...] En otros casos fueron los priores americanos los que escribieron pidiendo libros para sus conventos o bien utilizaron a factores del comercio atlántico para adquirirlos. El hilo de la correspondencia, los encomenderos y la red de contactos de la orden podían constituirse en poderosos aliados para dar curso a estas peticiones de impresos, permitiendo el tráfico de libros con notable facilidad. El mundo atlántico fue muy permeable gracias a estos constantes intercambios (Rueda, 2011, p. 19).

14. Carlos Raygada (1956), en la entrada sobre la Academia de Música del Convento de San Agustín, informa de una noticia publicada el 5 de setiembre de 1833 en el periódico *Miscelánea*, en la que se da cuenta del recibo de partituras traídas de Europa, “colecciones modernas y del mejor gusto”, las cuales pueden ser adquiridas en el convento de San Agustín (p. 10).

15. La consideración de la obra de Haydn como encarnación perfecta de un lenguaje universal que atravesaba fronteras políticas y estratos sociales estimuló su difusión y pronto se erigió como modelo compositivo y estético, adaptado ocasionalmente en cada país en función de los contextos interpretativos y las prácticas compositivas de cada lugar (Marín, 2014, p. 485).

16. Afirma Griesinger que en esta misma época, y por intermedio del poeta Metastasio, Haydn conoció a Nicola Porpora (1686–1768), quien ya estaba de avanzada edad, razón por la cual era “demasiado remilgado y demasiado comodón para acompañar al pianoforte a sus alumnos” (2011, p. 51). Porpora tomó al joven Haydn como acompañante al fortepiano para sus estudiantes de canto. Sin embargo, la experiencia no fue del todo grata, ya que “no faltaban los Asino, Coglione, Birbante y los golpes en las costillas”, los cuales Haydn soportaba debido a que era mayor el provecho que sacó de Porpora en canto, composición y lengua italiana (2011, p. 53). El estar al servicio de Porpora le permitió dar conciertos a los que concurrían compositores como Gluck, Wagenseil, Dittersdorf y otros, de quienes recibía comentarios que le significaron un estímulo especial. Haydn también conoció la música de Sammartini, compositor italiano de sinfonías, pero lo considero un “compositorzuelo” (2011, p. 55).

El mismo Haydn, quien fue discípulo de Nicola Porpora, asimiló la estética napolitana y la empleó en la composición de sus obras. Por lo tanto, distintos estilos musicales circularon paralelamente. La forma en que la estética vienesa se hegemonizó tiene que ver con las agencias editoriales desplegadas por los comerciantes de partituras y, posteriormente, por los propios compositores, que tomaron el control de las negociaciones y ganancias, producto de la circulación y venta de sus obras. Al respecto:

Por un lado, se ha equiparado al Clasicismo vienés con toda la música –sobre todo instrumental– de aproximadamente el último tercio del siglo XVIII, olvidando que no se trata de un periodo histórico de aplicación universal, sino de un estilo compositivo originado en torno a Viena y que, por razones estéticas e historiográficas acabó siendo considerado de forma retrospectiva y algo generalizadora como el estilo de finales del siglo XVIII. (Marín, 2014, p. 497)

Fray Cipriano Aguilar compuso música litúrgica empleando un estilo cosmopolita, en correlato con lo que se componía en España. Hizo uso de la orquesta incluyendo partes de instrumentos solistas en interacción con las partes vocales; apeló a la sobriedad en las líneas melódicas de los cantantes solistas, sin abandonar el uso de figuras retóricas, si el texto así lo requería; recurrió al uso de la masa coral, la cual ejecutaba líneas distintas a las de los solistas; construyó la música con fraseos periódicos e incluso dentro de la forma sonata.

La lógica aplicada es realmente interesante: las sociedades filarmónicas, los espacios para la multiplicidad de instrumentos –en diálogo de iguales, asumimos–, nacieron como respuestas a aquella música que llegaba desde el otro lado del océano y que, claramente, era leída como una nueva estética, distinta a aquella apreciada por generaciones anteriores. Hay una sensación de revolución, progreso y cambio, de irrupción de algo relevante en el contexto local. (Izquierdo, 2016, p. 23)

**Figura 1**  
Misa a 4, fray Cipriano Aguilar. Introducción

**Misa a quatro**  
"La Extranjera"

Fr. Cipriano Aguilar

**Introducción**  
Allegro

Clarinete en Do 1  
Clarinete en Do 2  
Trompa en Fa 1  
Trompa en Fa 2  
Violín 1  
Violín 2  
Bajo Acompañamiento

Nota. Fuente: Elaboración propia

### El convento de San Agustín de Lima como un espacio para la formación de músicos

La enseñanza en los conventos agustinos no fue una práctica exclusiva del siglo XVIII. La costumbre fue que donde se fundaran conventos, se creaban escuelas o universidades. Fray Antonio de la Calancha (1584-1654), en su *Chronica moralizada de la orden de San Agustín en el Perú* (1631), plantea los objetivos de la labor educativa agustina en la enseñanza de indios:

Que mañana y tarde les dijesen la doctrina y la diesen a entender instruyéndoles en la Ley de Dios y en toda cristiana policía asemejándoles en el trabajo a los españoles en los casos y cosas que no dañasen a su propia naturaleza, para que estimando la honra fuesen olvidando sus costumbres obscenas y las acciones viles [...] poniéndoles escuelas donde aprender a leer, escribir, contar haciéndoles aprender oficios y artes. (pp. 356-358)

En estas escuelas no solo se formaban los seglares, sino también los propios religiosos, no siendo la formación musical algo meramente decorativa. En el caso del colegio San Nicolas de Tolentino, en la Real Audiencia de Quito, se informó:

En abril de 1654 se disponía que los religiosos tengan lecciones de canto y órgano, porque el "órgano y canto llano están en notable baja y que no hay religioso alguno que se aplique voluntariamente a ministerios de tanta importancia como éstos, y para que de aquí en adelante haya algún reparo es una cosa tan esencial de el P. fray Julio Salas escoja dos hermanos, a quienes todos los días tenga dos lecciones de órgano con toda puntualidad ni falta ningún día en este ministerio". Muchos años después, siguiendo este ejemplo, hacia 1810, fray Tomás Mideros, funda una escuela de música en el convento donde se enseñaba canto y a tocar instrumentos hasta ese entonces desconocidos. (Peñaherrera y Costales, 2003, p. 31)

La academia de música del convento de San Agustín "es quizá la más antigua de que se tiene noticia en Lima" (Raygada, 1956, p. 9). Una nota aparecida en el diario *El Telégrafo de Lima*, del 31 de Julio de 1829, comunica:

Existen muchas personas del país y extranjeros que por su larga vecindad entre nosotros pueden recordar la escuela diaria de música que sostenían los religiosos agustinos en esta capital. De allí salieron músicos cuyas composiciones han merecido el aplauso de la culta Europa. Tal vez a esta fecha ha dado alguna en la Europa el acreditado [¿José María?] Filomeno, hombre apreciable bajo este respecto. (p. 10)

Los conventos fueron los primeros espacios en donde se dio instrucción musical a la sociedad limeña. De estas academias salían los compositores e instrumentistas que trabajaban al servicio de las instituciones civiles y eclesiásticas, y que, al afianzarse el Coliseo de Comedias de Lima como un espacio en donde se ejecutó ópera italiana, sobre todo desde el arribo del genovés Andrés Bolognesi en 1812, formaron parte de la orquesta de dicho coliseo. Estos mismos músicos fueron quienes se encargaron de los conciertos, o también llamadas "academias", en las casas de nobles o aristócratas limeños en donde se ejecutaba música de cámara, así como sinfonías que estaban de moda, incluyendo a compositores peruanos. Al respecto, Alzedo comenta:

Sin embargo, era tal la general tendencia á la Música, que á pesar de estos obstáculos, se contaban en Lima doce orquestas más o menos numerosas, de buena inteligencia y mejor ejecución: gracias al laudable comedimiento é incansable diligencia de los Maestros de Capilla de las órdenes regulares de Agustinos, Dominicos y Mercedarios, que recibiendo y aun alimentando desinteresadamente niños, los enseñaban á cantar para el servicio del culto divino, destinándolos después al aprendizaje de los instrumentos que los mismos elegían. (1869, p. 20)

Fray Cipriano Aguilar ocupó los oficios de maestro de niños de la Academia de Música y luego maestro de capilla. Las fechas de estos nombramientos no han sido determinadas con precisión. Hasta este momento, los únicos documentos oficiales son las cartas entre la prelacia del convento de San Agustín y el Arzobispado de Lima, así como los libros de cuentas de 1837 a 1841.

### Proceso de exclaustación de fray Cipriano Aguilar seguido desde Ica

La publicación del *Reglamento de Reforma de los Regulares* en 1826 tuvo un fuerte impacto en la vida comunitaria del convento agustino. En un mensaje redactado en Lima, el 22 de octubre de 1822 por parte del Prior del Convento del Santísimo Rosario (frailes dominicos), fray Santiago Polar, dirigido al Gobernador del Arzobispado, Francisco Xavier Echague, le informó lo siguiente: "Las nuevas ideas introducían en los conventos actitudes de inquietud y de protesta ante prácticas internas que antes eran aceptadas, y en las que a veces también participaban algunas de sus autoridades" (Villanueva, 2016, p. 85). El *Reglamento* de 1826 favoreció la secularización de los religiosos que afirmasen tener "motivos graves de conciencia" para abandonar los claustros. Además, se informó que "no se permitirá que ningún religioso viva fuera de su convento" (Campos, 2010, p. 9). Muchos religiosos iniciaron procesos de exclaustación para hacer vida en el "siglo", es decir reducirse al estado laical, o reubicarse en el clero secular y de esta manera, estar sujetos a un obispo y no a un prior conventual, para luego ser enviados a lugares alejados a cumplir funciones de párroco "doctrinero". El interés gubernamental por tener más curas doctrineros se debió a que ellos podían llegar a lugares adonde los agentes del Estado no llegaban, asumiendo, tácitamente, las funciones de alcalde y juez. También se condicionó el acceso de los jóvenes a la vida conventual: "en lo sucesivo no se dará el hábito a candidatos de ambos sexos con edad inferior a veinticinco años cumplidos y un especial permiso del Ordinario" (Campos, 2010, p. 9). Quedaron suprimidos los conventos que no tuvieran ocho religiosos. Además, las órdenes no pudieron tener más de un convento en cada ciudad. La administración de los bienes temporales de los conventos quedaron en manos de ecónomos laicos y se esperaba que los religiosos pudieran ocuparse sólo de su sagrado ministerio.

En 1827, desde la ciudad de Ica, fray Cipriano Aguilar presentó al Arzobispado de Lima una solicitud de exclaustación "debido a la holgura con que se manejó fuera del convento". En esta solicitud le otorga poder al coronel de los ejércitos del Perú don Ignacio Alcázar.<sup>18</sup> Éste fue un militar ecuatoriano que llegó con el libertador Simón Bolívar y ocupó diversos puestos en el Perú, entre otros, como miembro del Congreso Constituyente de 1822 por el departamento de Puno. Para 1827, Aguilar contaba con una acrecentada fama como compositor lo que propició que tuviese relaciones con personas vinculadas al poder político y militar. No se sabe en qué circunstancias, ni por cuáles razones llegó Aguilar a la ciudad de Ica. Sólo se ha documentado que su proceso de exclaustación<sup>19</sup> fue solicitado desde allí y que se tramitó en el Arzobispado de Lima, debido a que, en ese tiempo, la ciudad de Ica pertenecía a la diócesis de Lima.

Tomando en cuenta lo que ocurrió con su ex discípulo José Bernardo Alzedo, es posible que Aguilar hubiera decidido asimilarse al ejército como músico en alguna de las bandas de los regimientos y para lo cual requería del apoyo de alguien con prestancia y poder, como el coronel Ignacio Alcázar. No hay documentación que certifique que

---

18. Militar que luchó en las milicias de Guayaquil en 1821. Organizó el batallón de defensores con unas 450 plazas. Perteneció a la plana mayor como segundo comandante. El 28 de noviembre de 1823, Bolívar comunica al ministro de Gobierno del Perú que ha nombrado prefecto del Departamento de Huaylas, al coronel Don Ignacio Alcázar.

19. Hago notar que entre los muchos frailes que solicitaron la exclaustación ese mismo año figura fray Agustín Lladó, en cuya gestión como prior del convento de San Agustín de Lima, entre 1837 y 1841, permitió el retorno de fray Cipriano Aguilar a Lima.

dicha exclaustación haya sido aceptada o que fray Cipriano haya abandonado el claustro conventual de Ica. Lo que sí está documentado es que, en junio de 1827, el Prior de Ica, padre José Vicente Vicuña, pide licencia para readmitir –en realidad no se habían marchado–, a unos religiosos que habían obtenido la secularización.

A repetidos influjos de un seductor oculto que les propuso un plan ruinoso de estado regular... pero considerándolo después con una seria meditación y consultándose han conocido que de ningún modo deben dejar sus hábitos, y se reputan en el día como si no hubiesen hecho tal solicitud... y más cuando ellos no han variado en el cumplimiento de sus deberes, ni en la buena conducta, que siempre han observado. (Campos, 2010, p. 24)

No consta que fray Cipriano Aguilar fuese parte de este grupo de frailes, pero, por la información posterior se puede inferir que no llegó a exclaustrarse.

### **De vuelta en Lima como maestro de capilla**

En 1837 fray Agustín Lladó es elegido prior del convento de San Agustín de Lima. Mediante una carta al prior del convento de Ica y al Arzobispado de Lima, Lladó solicitó que se le pagaran las mesadas pendientes a fray Cipriano Aguilar para que éste pudiera venir a Lima y ocupar el puesto de maestro de capilla del convento de San Agustín. Este proceso está registrado en el Archivo Arzobispal de Lima, en el apartado Agustinos.<sup>20</sup>

**1544. xxiii:44, 1837.** Lima. Comunicación de fray Manuel Rojas, de la prelación del convento de San Agustín, al Arzobispo de Lima, sobre la necesidad de tener en el templo como maestro de capilla al hermano fray Cipriano de Aguilar, que se encuentra como conventual de la orden en Ica, pidiendo se ordene al prelado en Ica que se le pague lo que se le debe de sus mesadas, a fin de pasar a servir a Lima sin inconvenientes. 1f., 1b. (2012, p. 237)

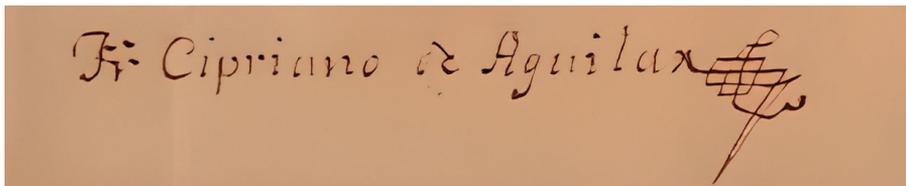
La respuesta del Arzobispado de Lima, accediendo a lo solicitado por fray Cipriano Aguilar, se envió al prior del convento agustino, fray Agustín Lladó, el 9 de noviembre de 1837. En el Libro de Cuentas de ese año, el nombre de Cipriano Aguilar aparece desde el 1.º de agosto y con él, su firma: “fr. Cipriano de Aguilar”.

---

20. Sobre la catalogación de estos documentos, Campos y Gutiérrez (2012) señala que: Primero va un número correlativo de todos los documentos existentes en negrita, que luego es al que remiten los índices. A continuación, se indica la signatura que tiene el documento en el Archivo legajo y número de expediente, seguido del año y de la ciudad con la que tiene relación y, finalmente, la descripción del contenido (p. 65).

## Figura 2

Firma de fray Cipriano Aguilar



Nota. Fuente: Archivo Provincial de la Orden de San Agustín: Provincia de Ntra. Sra. de Gracia del Perú. Libro de Cuentas del convento de San Agustín, 1837.

Los Libros de Cuentas registrados durante el priorato de fray Agustín Lladó, desde 1837 hasta 1840, permiten verificar el funcionamiento de la capilla y la academia de música del convento de San Agustín de Lima. Asimismo, deja conocer los gastos en músicos y en transporte de instrumentos. El único Libro de Cuentas que no se ha encontrado es el de 1838.

Entre los gastos que se registran en los Libros de Cuentas de 1837 a 1841, está el realizado en la Semana Santa de 1839:

N.º 175

Recivi [sic] del M.R.P. Mtro. Prior Fr. Agustín Llado sesenta [sic] y siete pesos y cuatro reales en esta forma: sesenta y dos pesos por la Musica [sic] de toda la Semana Santa, tres pesos seis reales por la [conducción] y llevada del Piano, y un peso seis reales para el completo de la Musica en las Misas de los jueves [sic] de Ntro. Amo. Y para que conste de este en 30 de marzo de 1839.

Fr. Cipriano de Aguilar  
Mtro de Capilla

El uso del piano se debió a que en la reforma de Pío V se prohibió el uso del órgano en estas fechas, por lo tanto, se empleó el clavecín o el órgano portátil, que en España se le llamó realejo. Este uso del piano es similar al que se le dio en este país en los servicios litúrgicos, el cual interactuaba con instrumentos de cuerdas, violines primeros y segundos, flautas, oboes o clarinetes en pares e instrumentos de acompañamiento, cellos, contrabajos y arpa u órgano.

Para la Semana Santa de 1840 se reportó, junto al pago por el traslado del piano, uno que se hizo a un fuellero, es decir, la persona encargada de operar el fuelle del órgano mientras el organista ejecutaba el instrumento. Según las normas litúrgicas vigentes en ese tiempo, durante la Semana Santa, el órgano "grande" sólo se podía utilizar el Sábado de Gloria, para la Vigilia Pascual, y el Domingo de Resurrección, estando prohibido su uso el Jueves y el Viernes Santo.

N.º 142

Recivi [sic] del M. R. P. Mtro. Prior Fr. Agustín Llado treinta y ocho pesos y cuatro reales y medio: en esta forma. Treinta pesos dos reales por la Musica [sic] de toda la Semana Santa y neluso [sic] el fuellero, cuatro pesos por la trayda [sic] y llevada del Piano, y un peso para la Música de los sacramentos del P. Mtro Pedrajoz y tres pesos dos reales y medio para el completo de los once pesos que se gastan en las Misas de Ntro. Amo. Y para que conste di este en 30 de abril de 1840.

Fr. Cipriano de Aguilar  
Mtro de Capilla

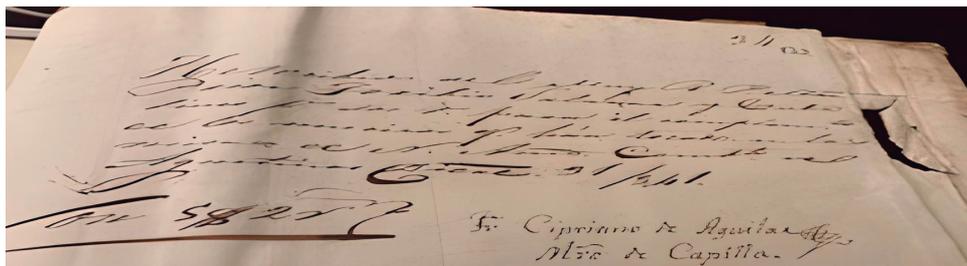
Este mismo Libro de Cuentas informa que el puesto de maestro de solfa lo ocupa fray Juan Berdejo, sacerdote, mientras que el puesto de maestro de capilla lo sigue ocupando fray Cipriano Aguilar. Esto implica que fray Juan Berdejo se encargó de la enseñanza a los niños de la academia de música del convento, al igual que el propio Aguilar en su juventud, y que éste se dedicó exclusivamente a su labor como maestro de capilla. Carlos Raygada refiere que, en ese mismo tiempo, aparecieron en diferentes periódicos "remitidos" con opiniones respecto a la elección del director de la Academia Nacional Filarmónica:

En el año de 1840, Manuel Rodríguez fue elegido para dirigir la Academia Nacional Filarmónica, este nombramiento provocó varios "Remitidos" en los periódicos de la época, en los que Cipriano Aguilar, Zavala y Bañón, lo acusan de ser mal compositor y violinista, pese a los muchos años que tenía dedicados a la profesión. (1956, p. 492)

En el año 1841 fue elegido prior conventual fray Toribio Salazar y Cuba, en reemplazo de fray Agustín Lladó. Un dato importante de observar es que gran parte de los reportes de gastos de 1841 parecen haber sido redactados por otra persona, pero están firmados por fray Cipriano Aguilar.

### Figura 3

Reporte de gastos con firma de Cipriano Aguilar



Nota. Fuente: Archivo Provincial de la Orden de San Agustín: Provincia de Ntra. Sra. de Gracia del Perú. Libro de Cuentas del convento de San Agustín, 1841.

No se han encontrado los Libros de Cuentas de 1842 a 1854. Como se informó antes, su ex discípulo, José Bernardo Alzedo señaló que fray Cipriano Aguilar y la academia de música del convento agustino de Lima, continuaban en actividad en 1845. Aún se desconoce la fecha de defunción de Aguilar.

## Referencias

- Alzedo, J. B. (1869). *Filosofía elemental de la Música: ó sea la exegesis de las doctrinas conducentes á su mejor inteligencia*. Imprenta Liberal.
- Barroeta y Angel, P. A. (1754). *Constituciones synodales del Arcobispado de los Reyes, en el Peru. Hechas, y ordenadas por el illustrissimo, y reverendissimo señor D. Bartholomè Lobo Guerrero, arcobispo de la dicha Ciudad de los Reyes, del consejo de su Magestad. Y publicadas en la synodo diocesana, que su señoría illustrissima celebrò en la dicha ciudad, el año del señor de 1613. En los Reyes por Francisco del Canto, año de M.DC. XIIIJ*. Juan Joseph Morel
- Benedicto xiv. (1749). *Annus Qui Hunc*. Dicastero per la Comunicazione. Editrice Vaticana.  
<https://www.vatican.va/content/benedictus-xiv/it/documents/enciclica--i-annus-qui-hunc--i--19-febbraio-1749--nell--8217-im.html>
- Benito, J. (2005). Un vallisoletano ilustrado en el Perú: el prelado Manuel Abad Yllana, 1713-1780. En M. Rosas, *Luces y reformas en el Perú. Siglo XVIII*. Universidad de Piura, (pp. 25-104).
- Cadena y Herrera, J. O. A. de la (2001). *Cartilla música 1763; Diálogo cathe-músico 1772; La máquina de moler caña 1765*. J. C. Estenssoro (Ed.). Museo de Arte de Lima; Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Calancha, A. de la (1631). *Chronica moralizada del orden de San Agustín en el Perú, con sucesos egenplares de esta monarquia* (t. 1-6). Ignacio Prado Pastor.
- Campos, J. (2010). Los agustinos en el Perú en el tránsito del virreinato a la república (1790-1840). En L. Martín (Dir.), *Le soppressioni del secolo XIX e l'Ordine Agostiniano*. Congresso dell'istituto storico agostiniano, Roma, (pp. 553-615).
- Campos, J. (2011). *Los agustinos en América del Sur a comienzos del siglo XIX. El drama de una fidelidad*. Ediciones Escorialenses.
- Campos, J. y Gutiérrez, L. (2012). *La Orden de San Agustín en el Archivo del Arzobispado de Lima*. Estudios Superiores del Escorial.
- De la Puente, J. (2008). *El Mercurio Peruano y la religión*. Archivo de Historia Eclesiástica.
- Dicastero per la Comunicazione. (22 de febrero de 1995). Juan Pablo II. Audiencia General. Miércoles 22 de febrero de 1995. La Santa Sede.  
[https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/es/audiences/1995/documents/hf\\_jp-ii\\_aud\\_19950222.pdf](https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/es/audiences/1995/documents/hf_jp-ii_aud_19950222.pdf)
- Estenssoro, J. C. (1989). *Música y Sociedad Coloniales*. Colmillo blanco.
- Ezquerro, A. (2004). *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

- Feijoo, J. B. (1726). *Teatro crítico universal*. Filosofía en Español.  
<https://www.filosofia.org/bjf/bjft000.htm>
- Garbayo, F. (2013). Estilo Galante y Sinfonías de F. J. Haydn en la Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Compostela durante el magisterio de Melchor López (1783-1822): La renovación del repertorio instrumental. *Anuario Musical*, (68), pp. 262-292.
- Garbini, L. (2009). *Breve historia de la música sacra*. Alianza Música.
- Gil, V. (2021). Glorias españolas y crónicas de España; la historia de España vindicada de Pedro Peralta Barnuevo. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, (27), pp. 381-409.
- Gjerdingen, R. (2007). *Music in the Galant Style*. Oxford University Press.
- Gonzales Torres, A. (2009). Cultura barroca y las ideas ilustradas: el pensamiento de fray Benito Feijoo y la religiosidad popular novohispana en la segunda mitad del siglo XVIII. *XXII Encuentro Nacional del Pensamiento Novohispano*. Ciudad de México.
- González Valle, J. V. (2000). Música litúrgica con acompañamiento orquestal, 1750-1800. En M. Boyd y J. J. Carreras (Eds.), *La música en España en el siglo XVIII*. The Press Syndicate of the University of Cambridge, (pp. 67-86).
- Griesinger, G. A. (2011). *Apuntes Biográficos sobre Joseph Haydn*. Turner Publicaciones.
- Guibovich, P. (2013). *Lecturas Prohibidas*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Izquierdo König, J. M. (2016). Ilustración y Contrailustración de un cuarteto arequipeño (o cómo escribir un yaraví en el estilo de Haydn). En *Relazione musicale euro-latinoamericana fino al secolo XIX*, *Quaderno Ruspoli 1* (pp. 3-45). Librería Musicale Italiana.
- Macera, P. (1977). *Trabajos de Historia* (t. 1). Instituto Nacional de Cultura.
- Marín, M. (2014). Joseph Haydn y el clasicismo vienés en España. En J. M. Leza (Ed.), *La Música en el Siglo XVIII, Historia de la música en España e Hispanoamérica* (vol. 4, pp. 484-500). Fondo de Cultura Económica de España.
- Montero, M. (2014). El maestro de capilla Domingo Arquimbau (1757-1829), impulsor del estilo clásico en la catedral de Sevilla. *Espacio y Tiempo*, (28), pp. 59-70.
- Mosca, J. (2017). Nuevos aportes para el estudio de la figura de Fray Esteban Ponce de León y propuesta de reconstrucción histórica de su vida y carrera. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, 31(31), pp. 97-168.  
<https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1303>

- Peñaherrera de Costales, P. y Costales, A. (2003). *Los Agustinos Pedagogos y Misioneros del Pueblo (1573-1869)*. Ediciones Abya-Yala.
- Quezada Macchiavello, J. (2004). *El legado musical del Cusco barroco*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Ramírez i Beneyto, R. (2005). *El compositor Josep Pons i el llenguatge musical per a la litúrgia de l'ordinarium: "Misa a 4 y a 8 con oboes, violines y trompas sobre la antífona ecce sacerdos magnus"* [Tesis doctoral, Universidad de Valencia]. <http://hdl.handle.net/10803/10313>
- Ramón, G. (2015). Urbe y orden: evidencias del reformismo borbónico en el tejido limeño. En S. O'Phelan (Comp.). *El Perú en el siglo XVIII* (pp. 295-324). Instituto Riva-Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Raygada, C. (1956). Guía Musical del Perú. *Fénix, Revista de la Biblioteca Nacional del Perú*, (12), pp. 3-77.
- Rueda, P. (2011). El abastecimiento de libros de la biblioteca conventual de San Agustín de Puebla de los Ángeles a través de la carrera de indias. *Estudios de Historia Novohispana*, (44), pp. 17-43. <https://doi.org/10.22201/iih.24486922e.2011.044.24000>
- Urraya, B. (1990). El Colegio de «San Ildefonso» de Lima. *Revista Peruana de Historia Eclesiástica*, (1), pp. 89-110.
- Urraya, B. (2013). *La Provincia de Nuestra Señora de Gracia del Perú*. Organización de Agustinos en Latinoamérica. <http://www.oalagustinos.org/edudoc/Peru1.pdf>
- Vega Zavala, C. (2020). *La Asimilación del "Estilo de Haydn" en la transición del Perú Virreinal a la República: La Vigilia de difuntos N.º 2 de Fray Cipriano Aguilar* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/17203>
- Villanueva, C. (2016). *Francisco Javier de Luna Pizarro: parlamentario y primer Presidente del Congreso Peruano*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.