

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**Escuela de Posgrado**



Música en la Catedral de Huamanga durante el Virreinato y la  
República: 1609 - 1893

Tesis para obtener el grado académico de Maestro en Musicología que  
presenta:

**Franco Giovanni Ayarza Chávez**

Asesora:

***Zoila Elena Vega Salvatierra***


Lima, 2024

## Informe de Similitud

Yo, Zoila Elena Vega Salvatierra, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis/el trabajo de investigación titulado **Música en la Catedral de Huamanga durante el Virreinato y la República: 1609-1893**, del autor Franco Giovanni Ayarza Chávez, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 19%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 21/07/2024.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de Suficiencia Profesional, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Arequipa 22 de julio de 2024

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: Vega Salvatierra, Zoila Elena	
DNI:29738283	Firma
ORCID: <a href="https://orcid.org/0000-0002-6748-7648">https://orcid.org/0000-0002-6748-7648</a>	

*A Mabely Almonacid, con mucho amor.*



## AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi familia por su gran apoyo y por escuchar mis anécdotas e historias acerca de todo lo que involucró la investigación en este tema. A mi novia, Mabely Almonacid por escucharme, aconsejarme, motivarme y darme ánimos en todo momento. A mi asesora Zoila Vega, por su paciencia y todas sus enseñanzas acerca de este tema de investigación. Asimismo, por sus clases de historia de la teoría musical, y seminarios de investigación, motivo por el cual decidí realizar esta investigación.

Agradezco al maestro Aurelio Tello por sus comentarios y por la entrevista que me brindó. Al director de la maestría en musicología, el maestro César Vega, por sus comentarios y alcances para mejorar este trabajo. A Cristian Silvera, director del Archivo Arzobispal de Ayacucho, por su amable y buena disposición. A Daniel Felices Escarcena, por escucharme y tener conversaciones acerca de la historia de nuestra ciudad.

Estoy agradecido con el señor Pedro García, ex-secretario del Arzobispado Metropolitano de Ayacucho, quien me ayudó a tener acceso al museo de la catedral y a sacar fotografías del recinto. Especial agradecimiento al Arzobispo de Ayacucho, Monseñor Salvador José Miguel Piñeiro García-Calderón, quien me abrió las puertas del Arzobispado y de la Catedral de Huamanga en todo momento.

De igual forma, quiero agradecer a todo el equipo de la maestría en Musicología (director, gestora y docentes) de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, por la oportunidad y el continuo apoyo.

## RESUMEN

El obispado de Huamanga fue un territorio de frontera con la ciudad del Cusco y la Ciudad de los Reyes (actual Lima). Esta ciudad tuvo una fuerte presencia evangelizadora debido a la considerable cantidad de templos y conventos, los cuales se asentaron y se erigieron desde la fundación de esta urbe. La creación del obispado de Huamanga trajo como consecuencia la erección de una iglesia catedral dentro de la cual se instauró una capilla de música. Esta capilla musical no ha sido previamente investigada por la comunidad musicológica nacional e internacional, pese al fuerte movimiento conventual y catedralicio que esta ciudad tiene desde el siglo XVI. En ese sentido, el presente trabajo de investigación muestra un primer alcance, de carácter exploratorio y académico, el cual revela cómo fue la actividad musical en la Catedral de Huamanga. Cómo se inició, qué cambios atravesó y hasta dónde perduró. Asimismo, se muestra a los personajes involucrados en esta historia: obispos, chantres, maestros de capilla, sochantres, cantores, ministriles y demás funcionarios musicales de esta catedral.

Por otro lado, los fondos documentales del Archivo Arzobispal de Ayacucho fueron revisados, analizados, comparados, sistematizados y reinterpretados para lograr reconstruir una microhistoria acerca de todos aspectos que involucraron la vida musical en la Catedral de Huamanga, durante el virreinato, la transición de este a la república y la consolidación de esta última.

Finalmente, este trabajo ha sido elaborado con fondos documentales no musicales debido a la ausencia de manuscritos musicales que guarden relación con los datos hallados sobre la instrumentación de la capilla de música durante los siglos XVII, XVIII y XIX. No obstante, la bibliografía especializada en música catedralicia que ocupa las plazas de Lima, Arequipa y Cusco, son útiles para llegar a una aproximación de los estilos musicales y el repertorio que la capilla de música de la Catedral de Huamanga ejecutó durante el periodo de tiempo que esta tesis ocupa.

## ABSTRACT

The bishopric of Huamanga was a border territory with the city of Cusco and the City of the Kings (present-day Lima). This city had a strong evangelizing presence due to the considerable number of temples and convents which were settled and erected since the founding of this city. The creation of the bishopric of Huamanga brought about the erection of a cathedral church within which a music chapel was established which has not been previously investigated by the national and international musicological community, despite the strong conventual and cathedral movement that this city has been around since the 16th century. In that sense, the present research work shows a first scope, of an exploratory and academic nature, which reveals what the musical activity was like in the Huamanga Cathedral. How it started, what changes it went through and how long it lasted. Likewise, the characters involved in this story are shown: bishops, cantors, chapel masters, singers, ministers and other musical officials of this cathedral.

On the other hand, the documentary collections of the Archbishop's Archive of Ayacucho were reviewed, analyzed, compared, systematized and reinterpreted to reconstruct a microhistory about all aspects that involved musical life in the Cathedral of Huamanga, during the viceroyalty, the transition from this to the republic and the consolidation of the latter.

Finally, this work has been prepared with non-musical documentary funds due to the absence of musical manuscripts that are related to the data found on the instrumentation of the music chapel during the 17th, 18th and 19th centuries. However, the bibliography specialized in cathedral music that occupies the squares of Lima, Arequipa and Cusco, are useful to reach an approximation of the musical styles and the repertoire that the music chapel of the Huamanga Cathedral performed during the period of time. that this thesis occupies.

## ÍNDICE

<i><b>AGRADECIMIENTOS</b></i> .....	<b>4</b>
<i><b>RESUMEN</b></i> .....	<b>5</b>
<i><b>ABSTRACT</b></i> .....	<b>6</b>
<i><b>ÍNDICE</b></i> .....	<b>7</b>
<i><b>ÍNDICE DE TABLAS</b></i> .....	<b>10</b>
<i><b>ÍNDICE DE FIGURAS</b></i> .....	<b>11</b>
<i><b>Introducción</b></i> .....	<b>13</b>
<i><b>CAPÍTULO I</b></i> .....	<b>18</b>
<i><b>PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA</b></i> .....	<b>18</b>
<i><b>1. Descripción del problema</b></i> .....	<b>18</b>
<b>1.1. Preguntas de investigación</b> .....	<b>20</b>
1.1.1. Pregunta principal:.....	20
1.1.2. Preguntas secundarias.....	20
<b>1.2 Objetivos</b> .....	<b>21</b>
1.2.1. Objetivo principal.....	21
1.2.2. Objetivos secundarios complementarios específicos.....	21
1.2.3. Justificación.....	22
1.2.4. Propuesta de investigación .....	23
<i><b>2. Estado del arte</b></i> .....	<b>23</b>
<i><b>3. Marco teórico</b></i> .....	<b>33</b>
<i><b>4. Marco metodológico:</b></i> .....	<b>42</b>
<i><b>CAPÍTULO II</b></i> .....	<b>44</b>
<i><b>FUENTES DOCUMENTALES PARA EL ESTUDIO DE LA MÚSICA EN LA CATEDRAL DE HUAMANGA</b></i> .....	<b>44</b>
<i><b>2.1. Fuentes documentales pertenecientes al Archivo Arzobispal de Ayacucho</b></i> .....	<b>45</b>
<b>2.1.1 Fondos documentales de la época virreinal (XVII-XIX)</b> .....	<b>45</b>
2.1.1.1 Documentos referidos a la Catedral de Huamanga .....	45
2.1.1.2. Documentos vinculados a la Independencia y a la guerra con Chile .....	51
<b>2.1.2. Fondos de la documentación administrativa de la Curia Arquidiocesana: siglos XIX y XX</b> .....	<b>54</b>
<b>2.1.3. Fondos musicales del Archivo Arzobispal de Ayacucho</b> .....	<b>62</b>
<b>2.1.4. Fondos documentales de la Biblioteca Central de la Pontificia Universidad Católica del Perú</b> .....	<b>69</b>

2.1.4.1. Diócesis de Huamanga .....	69
2.1.4.2. Bula del Obispado de Huamanga.....	70
2.1.4.3. Erección de la Silla de Guamanga .....	70
2.1.4.4. Fuentes provenientes de medios digitales.....	71
<b>CAPÍTULO III.....</b>	<b>72</b>
<b>MÚSICA EN LA CATEDRAL DE HUAMANGA: BULA DEL OBISPADO DE HUAMANGA, ERECCIÓN DE LA CATEDRAL Y REGLAMENTOS MUSICALES .....</b>	<b>72</b>
3.3. Reglamentos para la música en la Catedral de Huamanga .....	79
3.3.1. Reglamentos musicales del Acta de Erección de la Silla de Guamanga .....	80
3.3.2. Reglamentos de música halladas en Constituciones Sinodales .....	87
<b>CAPÍTULO IV.....</b>	<b>91</b>
<b>CAPILLA DE MÚSICA DE LA CATEDRAL DE HUAMANGA.....</b>	<b>91</b>
4.1. Organización del personal musical: siglos XVII -XIX.....	91
4.2. Organización del personal para el servicio de la música sagrada: .....	93
4.2.1. Cantollanistas del siglo XVII .....	96
4.2.2. Sochantres del siglo XIX:.....	97
4.2.3. Cantollanistas del siglo XIX: .....	99
4.3. Maestros de capilla: .....	101
4.3.1. Maestros de capilla de la Catedral de Huamanga, siglos XVIII y XIX .....	102
4.4. Los Organistas.....	106
4.4.1. Organistas de la Catedral de Huamanga, siglos XVII, XVIII y XIX.....	108
4.5. Los cantores y seises .....	109
4.5.1. Cantores de la Catedral de Huamanga, siglos XVIII y XIX: .....	110
4.5.2. Los seises: .....	115
4.5.3. Seises de la Catedral de Huamanga, siglo XIX:.....	116
4.6. Los instrumentistas .....	118
4.6.1. Bajoneros, siglo XVIII: .....	120
4.6.2. Dulzaineros, siglo XVIII: .....	121
4.6.3. Arpistas, siglos XVIII y XIX.....	121
4.6.4. Violinistas, siglos XVIII y XIX .....	124
4.6.5. Violón, siglo XIX: .....	128
4.6.6. Flautistas y clarinetistas, siglo XIX: .....	129
4.7. Realidad sonora de la capilla de música de la Catedral de Huamanga durante el tiempo: .....	130

	9
4.7.1. Siglo XVII.....	131
4.7.2. Siglo XVIII:.....	134
4.7.3. Siglo XIX:.....	138
4.8. <i>Salarios del personal de la capilla de música de la Catedral de Huamanga:</i>	<b>146</b>
<b><i>CAPÍTULO V</i></b> .....	<b>158</b>
<b><i>EL CORO BAJO DE LA CATEDRAL DE HUAMANGA DURANTE EL VIRREINATO Y HASTA FINALES DEL SIGLO XIX</i></b> .....	<b>158</b>
5.1. <i>Reconstrucción hipotética del coro bajo de la Catedral de Huamanga:</i> .....	<b>160</b>
5.2. <i>Los Órganos de la catedral de Huamanga</i> .....	<b>168</b>
<b><i>CAPÍTULO VI</i></b> .....	<b>171</b>
<b><i>CONCLUSIONES</i></b> .....	<b>171</b>
<b><i>Bibliografía</i></b> .....	<b>174</b>



## ÍNDICE DE TABLAS

<b>Tabla 1. Salarios de la capilla de música de la Catedral de Huamanga durante el siglo XVII.....</b>	146
<b>Tabla 2. Salarios de la capilla de música de la Catedral de Huamanga durante el siglo XVIII.....</b>	147
<b>Tabla 3. Salarios de la capilla de música de la Catedral de Huamanga durante el siglo XVIII.....</b>	148
<b>Tabla 4. Salarios de la capilla de música de la Catedral de Huamanga durante el siglo XVIII.....</b>	149
<b>Tabla 5. Salarios de la capilla de música de la Catedral de Huamanga durante el siglo XIX.....</b>	150
<b>Tabla 6. Salarios de la capilla de música de la Catedral de Huamanga durante el siglo XIX.....</b>	151
<b>Tabla 7. Salarios de la capilla de música de la Catedral de Huamanga durante el siglo XIX.....</b>	152
<b>Tabla 8. Salarios de la capilla de música de la Catedral de Huamanga durante el siglo XIX.....</b>	153
<b>Tabla 9. Salarios de la capilla de música de la Catedral de Huamanga durante el siglo XIX.....</b>	154
<b>Tabla 10. Salarios de la capilla de música de la Catedral de Huamanga durante el siglo XIX.....</b>	155
<b>Tabla 11. Salarios de la capilla de música de la Catedral de Huamanga durante el siglo XIX.....</b>	155

## ÍNDICE DE FIGURAS

<b>Figura 1. Portada de la carpeta N° 3 Catedral de Huamanga (Ayacucho). AAA, sección: Catedral, fotografía realizada por el autor.....</b>	<b>46</b>
<b>Figura 2. Memorias de haberes y caudales del Lic. Joseph Gonzalez de Paredes, pago al organista por su mandado, libro de cuentas Catedral de Huamanga, S. XVII. AAA, sección: Catedral, fotografía realizada por el autor.....</b>	<b>47</b>
<b>Figura 3. Recibo de pago por la sepultura del fuellero del órgano de la Catedral de Huamanga, S. XVII. AAA, sección: Catedral, fotografía realizada por el autor.....</b>	<b>48</b>
<b>Figura 4. Recibo de pago a un cantollanista de la Catedral de Huamanga, S. XVII. AAA, sección: Catedral, fotografía realizada por el autor.....</b>	<b>48</b>
<b>Figura 5. Recibo de pago a un cantollanista de la Catedral de Huamanga, S. XVII. AAA, sección: Catedral, fotografía realizada por el autor.....</b>	<b>49</b>
<b>Figura 6. Portada de la carpeta N° 5, AAA, sección: Catedral, fotografía realizada por el autor.....</b>	<b>49</b>
<b>Figura 7. Nómina de pagos a músicos y trabajadores de la Catedral de Huamanga, S. XVIII. AAA, sección: Catedral, fotografía realizada por el autor.....</b>	<b>50</b>
<b>Figura 8. Nómina de pagos a músicos y trabajadores de la Catedral de Huamanga, S. XVIII. AAA, sección: Catedral, fotografía realizada por el autor.....</b>	<b>51</b>
<b>Figura 9. Portada del Libro Mayor de las Partidas de Entradas y Salidas, Catedral de Ayacucho, 1802 – 1807, fotografía realizada por el autor.....</b>	<b>55</b>
<b>Figura 10. Primera hoja del libro Libro Mayor de las Partidas de Entradas y Salidas, Catedral de Ayacucho, 1802 – 1807, fotografía realizada por el autor.....</b>	<b>55</b>
<b>Figura 11. Lista de músicos de la Capilla de Música de la Catedral de Huamanga año 1802. Libro Mayor de las Partidas de Entradas y Salidas, Catedral de Ayacucho, 1802 – 1807, fotografía realizada por el autor.....</b>	<b>56</b>
<b>Figura 12: Portada del libro de cuentas: ingresos y egresos 1833 - 1838. Libro de cuentas: ingresos y egresos 1833 – 1838, Catedral de Ayacucho, fotografía realizada por el autor...57</b>	<b>57</b>
<b>Figura 13: Lista de pagos a músicos de la Catedral de Huamanga del año 1837-1838 . Libro de cuentas: ingresos y egresos 1833 – 1838, Catedral de Ayacucho, fotografía realizada por el autor.....</b>	<b>57</b>
<b>Figura 14: Portada del Libro de ingresos y egresos: 1892 - 1893, Catedral de Ayacucho, fotografía realizada por el autor.....</b>	<b>58</b>
<b>Figura 15: Primera hoja del Libro Inventarios del año 1914, Catedral de Ayacucho, fotografía realizada por el autor.....</b>	<b>60</b>
<b>Figura 16: Inventario de legajos relacionados a nombramiento de habilitados a este Coro, capellanes del mismo y otros oficios inútiles, fotografía realizada por el autor.....</b>	<b>60</b>
<b>Figura 17: Materiales musicales y otros libros que hacían falta en el archivo S. XX, fotografía realizada por el autor.....</b>	<b>61</b>
<b>Figura 18: Inventario de la Catedral de Huamanga S. XX, fotografía realizada por el autor.....</b>	<b>62</b>
<b>Figura 19: Inventario de material musical de la Catedral de Huamanga S. XX, fotografía realizada por el autor.....</b>	<b>62</b>
<b>Figura 20: Partitura de canto llano, fotografía realizada por el autor.....</b>	<b>63</b>
<b>Figura 21: Partitura de canto llano, fotografía realizada por el autor.....</b>	<b>64</b>
<b>Figura 22: Portada de libro de canto llano, fotografía realizada por el autor.....</b>	<b>64</b>

<b>Figura 23: Partitura de canto llano, fotografía realizada por el autor de esta tesis. ....</b>	<b>65</b>
<b>Figura 24: Carátula de Mottetti, obra polifónica, fotografía realizada por el autor.....</b>	<b>65</b>
<b>Figura 25: Mottetti, obra polifónica, fotografía realizada por el autor.....</b>	<b>66</b>
<b>Figura 26: Carátula de Obras Religiosas de Felipe Gorriti, fotografía realizada por el autor .....</b>	<b>66</b>
<b>Figura 27: Partitura de Misa a 3 voces de Felipe Gorriti, fotografía realizada por el autor. ....</b>	<b>67</b>
<b>Figura 28: Carátula de El Método de Órgano Moderno, fotografía realizada por el autor. ....</b>	<b>67</b>
<b>Figura 29: Partitura de Tiento, <i>El Método de Órgano Moderno</i>, fotografía realizada por el autor .....</b>	<b>68</b>
<b>Figura 30: Portada de Obras Religiosas, fotografía realizada por el autor de esta tesis. ...</b>	<b>68</b>
<b>Figura 31: Partitura de <i>MISA</i>, fotografía realizada por el autor de esta tesis.....</b>	<b>69</b>
<b>Figura 32. Testimonio del Mayordomo Económico de la Catedral de Huamanga, víctima de asalto por la insurgencia, crisis de los años 1814. Libro Mayor de las Partidas de Entradas y Salidas, Catedral de Ayacucho, 1802 – 1807, fotografía realizada por el autor.....</b>	<b>141</b>
<b>Figura 33. Recibo de pago a Pablo Gonzales, por su salario como primer flautista. Libro Mayor de las Partidas de Entradas y Salidas, Catedral de Ayacucho, 1802 – 1807, fotografía realizada por el autor .....</b>	<b>141</b>
<b>Figura 34. Recibo de pago a Manuel Aguilar, por su salario como segundo bajo con el violón. Libro Mayor de las Partidas de Entradas y Salidas, Catedral de Ayacucho, 1802 – 1807, fotografía realizada por el autor.....</b>	<b>141</b>
<b>Figura 35. Iluminación en tres noches de la Catedral por la entrada del Libertador. Libro Mayor de las Partidas de Entradas y Salidas, Catedral de Ayacucho, 1802 – 1807, fotografía realizada por el autor .....</b>	<b>142</b>
<b>Figura 36. Iluminación en tres noches de la Catedral por la Victoria de Ayacucho. Libro Mayor de las Partidas de Entradas y Salidas, Catedral de Ayacucho, 1802 – 1807, fotografía realizada por el autor .....</b>	<b>142</b>
<b>Figura 37. Parte de la sillería del antiguo coro de la Catedral de Huamanga, ubicado en el presbiterio de la catedral. Fotografía tomada por Daniel Felices.....</b>	<b>159</b>
<b>Figura 38. Facistol de la Catedral de Huamanga, ubicado en el museo del mismol. Fotografía tomada por Pedro García. ....</b>	<b>159</b>
<b>Figura 39. Plano de la reconstrucción del coro bajo de la Catedral de Huamanga. Diseño elaborado por Daniel Felices.....</b>	<b>161</b>
<b>Figura 40. Boceto del dibujo del coro bajo de la Catedral de Huamanga. Pieza elaborada por Daniel Felices.....</b>	<b>161</b>
<b>Figura 41. Plano de la segunda versión del coro bajo de la Catedral de Huamanga. Plano elaborado por Daniel Felices.....</b>	<b>163</b>
<b>Figura 42. Vista de los planos del coro bajo de la Catedral de Huamanga. Pieza elaborada por Daniel Felices.....</b>	<b>163</b>
<b>Figura 43. Dibujo frontal del coro bajo de la Catedral de Huamanga. Pieza elaborada por Daniel Felices.....</b>	<b>164</b>
<b>Figura 44. Dibujo de la parte lateral del coro bajo de la Catedral de Huamanga(sillería, facistol, órgano y acceso a tribuna). Pieza elaborada por Daniel Felices. ....</b>	<b>164</b>
<b>Figura 45. Dibujo de la parte lateral del coro bajo de la Catedral de Huamanga(sillería, facistol, órgano y acceso a tribuna). Pieza elaborada por Daniel Felices. ....</b>	<b>165</b>
<b>Figura 46. Fotografía del interior de la Catedral de Huamanga, siglo XX. Fotografía tomada del repositorio PUCP .....</b>	<b>170</b>

## Introducción

La conquista del Tawantinsuyo por parte del reino español no sólo se logró gracias a los conflictos internos dentro del Imperio Incaico, brotes epidémicos, alianzas entre los hispanos e indígenas y diversos enfrentamientos. Se debe resaltar que fueron el adoctrinamiento, imposición y transmisión de la religión cristiana, los que cambiaron el destino histórico del Incario. Esta imposición religiosa se realizó a través de diversas prácticas y manifestaciones culturales importadas de Occidente. Un ejemplo de ello fue la práctica musical litúrgica, la cual reforzó el éxito de esta conquista complementando significativamente con la dominación física, visual y arquitectónica de las grandes catedrales, iglesias y conventos, los cuales no impresionaron a los habitantes del Tawantinsuyo. Por ende, la evangelización fue una intensa labor que los religiosos españoles tuvieron que llevar a cabo para conquistar y salvar las almas de los naturales del nuevo mundo.

De hecho, los primeros intentos para impresionar a la población nativa fueron con frecuencia sonoros antes de que se hicieran más concretos. En el Cusco, donde los logros arquitectónicos incas habían alcanzado magnitudes impresionantes, el diseño rudimentario y la lenta construcción de las primeras iglesias españolas deben haber tenido un impacto retórico mínimo en la población local, de modo que otras técnicas- como la música, la ceremonia y la exhibición – habrían sido de particular importancia (Baker, 2020, p. 48).

Los nuevos sonidos, instrumentos musicales y músicas que llegaron desde España al Perú fueron novedosos y atractivos para los oídos de los habitantes del temprano Perú virreinal (Baker, 2020, p.47). Por lo tanto, este proceso de adoctrinamiento católico se pudo realizar gracias a la muestra, práctica y transmisión de la música litúrgica.

Cuando se crearon los distintos obispados en el Virreinato del Perú, se designaron a los primeros obispos y a sus autoridades eclesiásticas (dignidades) para la gobernación de las

diócesis. Esto trajo consigo la erección de iglesias catedrales en ciudades como Lima, Cusco, Arequipa, Huamanga, Trujillo, Piura, Moquegua y Puno. Fueron estas catedrales los espacios donde se llevaba a cabo el oficio divino y las misas a través de las diferentes prácticas musicales litúrgicas: vocales e instrumentales, las cuales sumaban a la labor evangelizadora que era una tarea de suma urgencia en el periodo virreinal.

Cada catedral contaba con una nómina de músicos, los cuales ocupaban cargos de carácter jerárquico y organizado: sochantres, maestros de capilla, organistas, capellanes de coro, cantores civiles, niños cantores (seises), ministriles o instrumentistas y campaneros que eran contratados por el cabildo eclesiástico y que tenían la obligación de trabajar para la catedral proporcionando servicios musicales durante todo el año y, con más énfasis, en fechas importantes como Semana Santa, Corpus Christi, fiestas de diversos santos, Nochebuena, nombramiento de obispos, defunciones de personajes importantes, coronaciones de reyes, visitas de los virreyes o personalidades notables y eventos cívicos. En consecuencia, estas catedrales dieron vida a las primeras orquestas y coros polifónicos estables del Perú virreinal (Vega, 2011, p.177). De ese modo, se pudo fomentar una intensa actividad, producción y vida musical en cada catedral del virreinato. Gracias a investigadores en esta materia existen diversas publicaciones académicas sobre música catedralicia en Lima, Cusco y Arequipa. Por otro lado, trabajos que aborden esta temática en otras provincias resultan ser escasos.

La presente tesis aborda la música que tuvo lugar en la catedral de la ciudad de Huamanga, actual región Ayacucho, entre 1609 - 1893. Este marco temporal se basa en las fuentes no musicales halladas en el Archivo Arzobispal de Ayacucho, ya que estos documentos revelan la existencia de una capilla de música que perduró en esta catedral desde la segunda mitad del siglo XVII hasta, aproximadamente, finales del siglo XIX. Debido a

la ausencia de antecedentes académicos acerca de este tema, esta tesis es el primer trabajo de corte histórico y musicológico que muestra a la capilla de música de la Catedral de Huamanga durante el virreinato y la república. Además, aborda los siguientes temas: historia de la Catedral de Huamanga, reglamentos para la música en esta catedral, organización del cabildo, los músicos: maestros de capilla, cantores e instrumentistas, la organización de la capilla musical, los salarios de la capilla de música, el tránsito del virreinato hacia la independencia del Perú y, por último, un estudio y reconstrucción del coro bajo que la Catedral de Huamanga poseía en su interior hasta comienzos del siglo XX. El contenido se divide en seis capítulos y a continuación, se describe cada uno de ellos.

El primer capítulo aborda el aspecto teórico y académico: la presentación y planteamiento del problema de investigación, la justificación, la propuesta de investigación, el estado del arte, el marco teórico y el marco operativo. Es prudente señalar que este es el primer trabajo que aborda y muestra la música catedralicia de Huamanga durante el virreinato y la república. Por ese motivo, este trabajo es de carácter exploratorio, pero se sustenta en autores especializados como Aurelio Tello (1998), Zoila Vega (2011), Geoffrey Baker (2020), Alejandro Vera (2023), Andrés Sas (1971), Samuel Claro (1934), Robert Stevenson (1960) y Arndt von Gavel (1974), por dar algunos referentes nacionales e internacionales.

El segundo capítulo trata sobre las fuentes que sirven para el estudio de esta investigación. El apartado aborda una descripción detallada de los fondos documentales del Archivo Arzobispal de Ayacucho. Este archivo histórico que está disponible para el público en general ha resguardado, durante un largo tiempo, documentación que nutre el contenido de esta tesis. Por otro lado, se ofrece una reflexión acerca de cómo se trabaja en un archivo provincial y también, se muestra el trabajo metodológico que el autor ha realizado en este

espacio. Por último, se exponen las fuentes que se hallaron en otros espacios como la Biblioteca Central de la Pontificia Universidad Católica del Perú y diversos recursos que están en plataformas virtuales de internet.

El tercer y cuarto capítulo contiene el tema central de este trabajo: música en la Catedral de Huamanga. El autor reconstruye, describe y dialoga con las fuentes sobre la actividad musical que se dio en este contexto, con un orden cronológico, se muestra a la capilla de música que trabajó en este recinto desde el siglo XVII al XIX. En este apartado se muestra la data sistematizada de los músicos que trabajaron en la catedral desde el año 1648 en adelante. Se consigna información sobre sus nombres, casta o etnia, los instrumentos que ejecutaban y los salarios que percibían los músicos de la capilla de música de Huamanga.

En el quinto capítulo se presenta una reconstrucción hipotética del coro como espacio arquitectónico que actualmente no existe en esta catedral. Esta reconstrucción se basa en las descripciones que el padre José María Blanco realizó durante su visita a Huamanga durante el primer tercio del siglo XIX. La descripción realizada por el personaje en mención es la única que se halló durante la investigación. Se muestra una aproximación y reconstrucción hipotética de acuerdo a la descripción mencionada a través de planos y dibujos realizados por el artista ayacuchano Daniel Felices. Este coro fue un espacio importante dentro del recinto sagrado, ya que albergó a los cantores ya sean estos eclesiásticos o civiles, ministriles y organistas que musicalizaron e hicieron que la Catedral de Huamanga resuene con diversas músicas de estilo renacentista, barroco y clásico como motetes, villancicos o quizá sinfonías y oberturas. Dentro de este mismo capítulo, se elabora un apartado que versa acerca de los dos órganos tubulares que funcionaron en esta catedral. El órgano fue el instrumento más importante para la liturgia y para el acompañamiento de los cantores, ya sean estos de música monódica o polifónica.

Además de su complejidad tecnológica y de su alto grado de dificultad para su ejecución, hoy en día estos instrumentos no existen dentro de la catedral. Gracias a las fuentes del Archivo Arzobispal de Ayacucho y las fuentes bibliográficas, se logró obtener la data de la existencia de uno o dos órganos tubulares que permanecieron en el coro durante un poco más de doscientos años.

El sexto y último capítulo muestra las conclusiones y los resultados de toda la investigación. Además, las diversas reflexiones acerca del complejo trabajo de reconstruir la microhistoria de una capilla de música, dentro de una ciudad de frontera que tuvo relevancia durante el virreinato.



## CAPÍTULO I.

### PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

#### 1. Descripción del problema

*San Juan de la Frontera de Guamanga* o *San Juan de la Frontera Victoriosa de Guamanga*, fueron los nombres con los cuales se fundó y denominó, bajo el mando del conquistador hispano Francisco Pizarro, a la actual provincia de Huamanga, región Ayacucho. Inicialmente, en el año 1539, esta ciudad se instaló y fundó en el actual territorio de la provincia de Huamanguilla (cerca al distrito de Quinua) y posteriormente, en el año 1540, se reubicó la ciudad en su actual territorio.

El espacio que ocupó Huamanga durante el virreinato se ubicó en un punto estratégico, ya que colindaba con las dos ciudades más importantes del virreinato peruano: Cusco y la Ciudad de los Reyes, actual Lima. El obispado de Huamanga, creado en el año 1609, fue un territorio que con el tiempo comenzó a prosperar económicamente debido a que contaba con solares, haciendas, rentas, vecinos acaudalados, diezmos y minas. Estos recursos le brindaban ingresos estables a la diócesis. Así mismo, Huamanga posee una considerable cantidad de iglesias que se erigieron durante el virreinato y además, se asentaron diferentes órdenes religiosas como franciscanos, jesuitas, mercedarios y dominicos, solo por mencionar algunos. Por lo tanto, desde sus inicios, esta urbe debió tener una producción y actividad musical sacra y profana muy intensa e importante, sobre todo debido a su condición de ciudad de frontera con un fuerte contenido misional y evangelizador.

Como se ha expuesto en la introducción, autores como Stevenson, Claro, Tello, Sas, Baker y Vega, demuestran que estos templos fomentaron y custodiaban una gran riqueza

musical de estilo renacentista, barroco y clásico. Por lo tanto, llama la atención que hasta el día de hoy los investigadores de las distintas ramas o disciplinas no se hayan asomado a los archivos eclesiásticos de la región Ayacucho para realizar investigaciones académicas sobre la vida musical que se llevó a cabo durante el virreinato.

Entonces, se enuncia el siguiente problema de investigación. Actualmente, los diferentes trabajos académicos enfocados en las músicas catedralicias virreinales del Perú solo se han centralizado y concentrado, en su mayoría, en las siguientes plazas: Lima, Cusco y Arequipa. Por otro lado, otras provincias como Trujillo, Piura, Cajamarca, Puno, Moquegua y Huamanga, por dar algunos ejemplos, han sido escasamente atendidos por especialistas en esta materia.

A modo de hipótesis, la ausencia de estos trabajos de investigación en otras regiones peruanas se relaciona con la falta de archivos o la falta de organización y apertura que puedan tener estos. Por otro lado, la carencia de programas en musicología o investigación académica en música de las diferentes instituciones superiores en otras provincias del Perú guarda relación con esta realidad de escasez en investigaciones que rescaten o documenten el acervo sonoro del pasado virreinal peruano.

En el caso de Ayacucho, recientemente, el archivo eclesiástico se encuentra abierto y disponible para la investigación. Por consiguiente, no se documentó con anterioridad cómo fue la actividad musical en la Catedral de Huamanga durante el virreinato y durante la naciente república, pese a la enorme importancia que el movimiento catedralicio y conventual tuvo en la ciudad hasta épocas muy recientes.

Esta situación explica la falta de literatura académica sobre un fenómeno muy importante en una de las principales ciudades de frontera del mundo andino.

## **1.1. Preguntas de investigación:**

### **1.1.1. Pregunta principal:**

Al no contar con antecedentes académicos que documenten o estudien la vida musical que se llevó a cabo en la Catedral de Huamanga durante los periodos que esta tesis ocupa, la pregunta principal de esta investigación resulta ser de carácter básica y exploratoria:

¿Cómo fue la actividad musical en la Catedral de Huamanga entre los años 1609 – 1893?

Por otra parte, se aborda un marco temporal extenso, ya que esto se debe a la documentación recogida en la búsqueda de archivos que el autor de este trabajo realizó por aproximadamente dos años.

### **1.1.2. Preguntas secundarias:**

- ¿Qué estilos musicales eran ejecutados en los diferentes periodos abordados?
- ¿Existe o existió música original compuesta por maestros de capilla, presbíteros o ministriles residentes en Huamanga para los servicios litúrgicos y misas?
- La capilla de música de la catedral de Huamanga, ¿fue exclusivamente para hispanos? ¿También hubo cuota mestiza, indígena o africana dentro de esta?
- Los ministriles y cantores: ¿recibían formación musical adecuada que les permitió desarrollarse como músicos profesionales?

## **1.2 Objetivos**

Esta sección se divide en objetivo principal y objetivos secundarios, los cuales están estrechamente ligados con la pregunta principal y las preguntas secundarias respectivamente.

### **1.2.1. Objetivo principal**

Documentar la actividad musical de la capilla de la Catedral de Huamanga a través del estudio, análisis y reinterpretación de las fuentes musicales y no musicales disponibles.

Estudiar, analizar y reinterpretar las fuentes no musicales y musicales que estén al alcance del autor.

### **1.2.2. Objetivos secundarios complementarios específicos**

- Desarrollar un análisis de los datos recogidos del AAA<sup>1</sup> y de la información de la bibliografía especializada para luego obtener una aproximación de los estilos musicales ejecutados en la Catedral de Huamanga.
- Realizar una búsqueda exhaustiva en los fondos documentales del AAA para intentar encontrar algún dato que revele la existencia de compositores que dotaron de obras musicales a la capilla de música de la Catedral de Huamanga.
- Observar detalladamente los datos acerca de la nómina de ministriles y cantores y luego, buscar datos que revelen la etnia o casta de estos, de ese modo, encontrar la cuota de españoles, indígenas o afrodescendientes que fueron ministriles y cantores en la Catedral de Huamanga.
- Describir el desarrollo de algunos de los músicos más notables los cuales perduran por largo tiempo en la capilla de música.

---

<sup>1</sup> Siglas del Archivo Arzobispal de Ayacucho.

### 1.2.3. Justificación

El pasado musical y sonoro del antiguo obispado de Huamanga, está escasamente registrado en fuentes bibliográficas especializadas. En ese sentido, este trabajo realiza un primer paso en lo que respecta a esta temática en particular. Asimismo, se muestran datos relevantes que sirven para la elaboración de este trabajo, el cual servirá de base para un futuro abanico de posibilidades con respecto a la investigación en música virreinal de la región Ayacucho. Por otro lado, la mayoría de las diferentes prácticas musicales y sociales que existen hoy en día son el resultado de la herencia del periodo virreinal, periodo donde existió un sincretismo en todos los niveles artísticos. En efecto, Ayacucho es una región con un fervor católico muy presente en todas las festividades sacras en la actualidad y sus músicas siguen resonando en toda la urbe. De otro lado, mostrar este pasado histórico será útil para comprender de dónde viene una parte de la riqueza musical y cultural dentro de esta región. Además, este trabajo ayuda a complementar otras publicaciones que han investigado las catedrales de las ciudades de Arequipa, Lima y Cusco, pues dentro del virreinato, los músicos y maestros de capilla transitaban de ciudad en ciudad buscando mejores oportunidades salariales y de estatus social.

Atender esta provincia nos dará el primer paso para comprender la naturaleza y la realidad de los archivos eclesiásticos y regionales de otras provincias que quizás aún siguen desatendidas en los estudios de música colonial y comienzos de la república peruana. Es relevante y urgente realizar este trabajo de investigación, ya que con el paso de los años los fondos documentales que pertenecen al Archivo Arzobispal de Ayacucho pueden dañarse, desintegrarse y, en consecuencia, más adelante la investigación sería más complicada.

#### **1.2.4. Propuesta de investigación**

La propuesta de este trabajo consiste en demostrar la existencia de actividad musical en la Catedral de Huamanga después de un estudio, análisis e interpretación de escasos datos recogidos en la búsqueda de archivos. En consecuencia, se muestran algunos resultados como la organización de la capilla de música, los instrumentistas y cantores y una aproximación a la realidad sonora o el hipotético repertorio musical que este conjunto vocal e instrumental ejecutó, ya que no existen fuentes musicales relacionadas con la instrumentación de la capilla de música de esta catedral.

#### **2. Estado del arte**

Actualmente, no existen trabajos que versen, exactamente, sobre la música en la Catedral de Huamanga durante el virreinato y posterior república. Sin embargo, existen investigaciones académicas sobre la actividad musical virreinal y republicana en las catedrales de ciudades de Latinoamérica. Estas investigaciones mencionan, esporádicamente, a algunos personajes que trabajaron, musicalmente, en la diócesis de Huamanga. En ese sentido, se puede hacer una conexión entre diferentes estudios ya publicados y esta tesis. Para este trabajo existen una serie de investigaciones que ayudarán a entender cómo otros investigadores e investigadoras abordaron este tema en particular. A continuación, se presentan los libros y trabajos académicos que tratan la música catedralicia virreinal en el Perú y Latinoamérica.

*The Music of Perú* de Robert Stevenson (1960) es un libro que aporta información útil para comprender la música dentro de las catedrales del Perú durante los periodos del virreinato. Stevenson estudió fuentes como actas capitulares, reglamentos y constituciones para el uso de la música en las catedrales para mostrar cómo fueron y se desarrollaron las actividades musicales en las catedrales de Cusco, Lima, Arequipa y

Trujillo. Por fortuna, el autor hace mención a la ciudad de Huamanga como un ejemplo de urbe virreinal que también tuvo vida y actividad musical en su catedral. No obstante, no muestra resultados de un estudio profundo sobre la música catedralicia de Huamanga ya que solo hace referencias aisladas como, por ejemplo, un organista que fue llamado de Huamanga para que sirviera en la Catedral del Cusco. “Alonso Maldonado, presbítero, ha sido llamado desde Huamanga (hoy Ayacucho) para servir como organista de la Catedral por 400 pesos de a ocho, comenzando el 20 de julio de 1607” (Stevenson, 1960, p. 70).

La información citada data del año 1607, dos años antes de la creación de la diócesis de Huamanga. Esta evidencia muestra que existía un organista que probablemente trabajó en algún templo, convento o parroquia. Además, el hecho de que fue contratado para la Catedral del Cusco fue señal de que era un organista profesional con destreza y competencia. En ese sentido, Stevenson muestra escasos datos que sirven de referencia para tener una pequeña aproximación a la realidad musical que tuvo Huamanga durante sus comienzos y en el virreinato. Por otro lado, Stevenson escribe en su libro: “Fray Agustín de Carvajal, primer obispo de Huamanga, había escrito a Felipe III el 28 de mayo de 1614, elogiando y cuestionando si no sería bueno establecer una escuela de canto en Huamanga con Otal al frente. Evidentemente no salió nada de eso. Parece haber regresado a España entre tanto” (Stevenson, 1960, p. 2020).

En este caso, ya en el año 1614 y con la diócesis creada, existían intenciones de abrir una escuela de cantores en Huamanga. Sin embargo, no se logró y el proyecto no se concretó porque seguramente Huamanga no tenía los recursos para dotar de una escuela de cantores. Por último, Stevenson hace una descripción detallada de los órganos de la Catedral del Cusco y al final de dicha descripción menciona un dato acerca de los órganos

a pipas que tuvo la Catedral de Huamanga: “Los órganos que aún sobreviven en Ayacucho son notablemente similares, aunque más pequeños” (Stevenson, 1960, p. 101).

Al parecer este autor conoció la Catedral de Huamanga hasta antes de que los órganos tubulares desaparecieran. Los datos citados son los únicos que Stevenson menciona para evidenciar que Huamanga también tuvo actividad musical en su catedral.

Es notable el trabajo de Stevenson al exponer cómo fue la actividad en la Catedral del Cusco. Gracias a las fuentes consultadas, este autor obtuvo información acerca de la biblioteca musical que tenía esta catedral. Menciona a los personajes que iniciaron la vida musical en la catedral cusqueña y cómo fue manejada por sus autoridades. Señala que la Catedral del Cusco fue la primera, dentro del virreinato peruano, en confeccionar su reglamento y ordenanzas para el maestro de capilla y sus músicos (1610).

Por otro lado, el autor también muestra resultados acerca de cómo fue la realidad musical en la Catedral de Lima. La escena musical de la Ciudad de los Reyes tenía un protagonismo interesante en aquel contexto, ya que era el espacio donde existió un mayor desarrollo en el ámbito musical sacro y profano. Ello se debió gracias al manejo de su presupuesto, el cabildo eclesiástico limeño podía contratar y pagar a los mejores músicos, organistas, cantores y maestros de capilla. De esa manera se generó una suerte de competencia entre las distintas capillas de música del virreinato peruano. De otro lado, se menciona acerca de lo complejo que era implementar una biblioteca musical en aquella época, ya que los presupuestos eran altos y los tiempos que demoraban en importar materiales del viejo mundo eran extensos (Stevenson, 1960, p. 66).

Este material ofrece un análisis y comparación acerca de las realidades de las catedrales de Lima, Cusco, Arequipa, Trujillo y Huamanga. Por otro lado, existe también una

mención acerca de las diferencias sobre la música en las catedrales del virreinato peruano y las de España. Un punto que menciona este autor es la formación de músicos en los territorios americanos, sobre todo de músicos indígenas. La formación y la contratación de músicos indígenas influyó en el resultado de las capillas de música. Por otro lado, si alguna catedral deseaba mejorar o tener una capilla más dotada consideraba oportuno contratar músicos españoles, pues estos venían con una formación musical que resultaba útil para la implementación del rito. En consecuencia, se debía contar con los recursos económicos necesarios para tal fin. En síntesis, Stevenson expone las realidades de los músicos con respecto a sus salarios y beneficios durante su trayectoria como músicos o maestros de capilla catedralicia.

Por último, existe una afirmación de parte de Stevenson, la cual se puede prestar a diversas interpretaciones. El autor dice que sólo la Catedral de Lima tuvo el privilegio de contar con maestros de capilla que fueron buenos compositores y que el resto de catedrales como Trujillo, Arequipa y Huamanga, solo tuvieron que conformarse con músicos intérpretes o ejecutantes, salvo algunas excepciones en los casos de Cusco y Trujillo (Stevenson, 1960, p. 78). Puede ser que aquella afirmación sea algo aventurada dado a los resultados de las últimas investigaciones sobre el tema. Aunque no ofrece mucha información sobre Huamanga, este es un estudio que nutre y sirve de sustento para analizar profundamente las fuentes que este autor cita. A pesar de que su libro se publicó en la década de los sesenta del siglo pasado, es un referente importante dentro de este campo de estudio.

Por otro lado, el musicólogo chileno Samuel Claro con su trabajo titulado: *Antología de la Música Colonial en América del Sur*, hace referencia a la gran riqueza musical cultivada en los territorios americanos. Señala la influencia de los distintos estilos musicales que primaron en España y cómo los cambios políticos de gobernación influenciaron los

cambios en la música realizada en América del Sur. Claro señala la gran capacidad de composición y pluma de maestros de capilla como Orejón y Aparicio, quien nunca salió de su continente, pero aun así, tenía una gran destreza para componer como los mejores músicos y compositores del Barroco europeo. También, hace énfasis en la identidad de la música creada y cultivada en los territorios americanos. A pesar de la gran influencia europea en toda la música, los ritmos y melodías locales brindaban esos aires de identidad propia en las músicas del Nuevo Mundo.

Por otro lado, el libro titulado *Investigaciones Musicales de los Archivos Coloniales en el Perú* de Arndt von Gavel, es un trabajo que rescata y transcribe los manuscritos musicales que se resguardaron en los Archivos del Seminario de San Antonio Abad del Cusco y del Archivo Arzobispal de Lima. Con más de seiscientas piezas catalogadas y rescatadas, Gavel propone una reestructuración, ordenamiento y revaloración de un patrimonio inmaterial sonoro del Perú virreinal. El autor hace énfasis en el trabajo de la transcripción musical de la notación mensural a la notación moderna. Materializa las equivalencias entre las figuras rítmicas antiguas y las figuras musicales modernas. Además, se enfoca en respetar las reglas de la música barroca y de ese modo logra reconstruir las partes deterioradas y no halladas.

Este autor hace referencia a los musicólogos pioneros en estos estudios como: Samuel Claro, Robert Stevenson, Andrés Sas, Carlos Vega y el historiador Rubén Vargas, quienes han dejado un significativo aporte en estos estudios. Gavel (1974), con su investigación, brinda un alcance para obtener una aproximación de los estilos musicales que se ejecutaron en la capilla de música de Huamanga.

Pasando a otro autor importante en estos estudios de música virreinal se tiene a Andrés Sas con su publicación de tres volúmenes titulado *La música en la Catedral de Lima*

*durante el Virreinato: Historia general, diccionario biográfico en primera y segunda parte*, material que continúa con el aporte que Stevenson planteó en un comienzo. Este trabajo está dividido en ocho capítulos los cuales van de la siguiente manera:

- I) Los arzobispos, el cabildo metropolitano y la música.
- II) Chantres.
- III) Sochantres.
- IV) Maestros de Capilla.
- V) Los músicos.
- VI) Seises y sus maestros.
- VII) Repertorio de la capilla de música
- VIII) Fiestas Religiosas.

Como se puede apreciar, los capítulos describen y detallan la organización de la Catedral de Lima, y de su capilla musical: los personajes importantes para su desarrollo, una metodología de búsqueda de archivo y de transcripción de fuentes no musicales. Sas menciona cómo fue administrada la capilla musical de la Metropolitana de Lima y resalta, entre varios sucesos, sus malos manejos para la contratación adecuada de músicos y algunos problemas con pagos a ministriles y cantores. Sas expone un recuento histórico y descriptivo de la música en la Catedral de Lima ya que trabajó de forma minuciosa con fuentes musicales y no musicales que resguarda el Archivo Arzobispal de Lima.

Continuando esta línea de estudios y trabajos acerca de las músicas en el periodo colonial, se estudia el libro titulado *Música Barroca del Perú Siglos XVII – XVIII* del musicólogo peruano Aurelio Tello. El autor realizó un trabajo de rescate y de transcripción de obras pertenecientes al archivo musical del Seminario de San Antonio Abad del Cusco y del Archivo Arzobispal de Lima. Este libro reúne partituras en notación musical actual, para

ser analizadas, ejecutadas y comentadas. Este libro, publicado en el año 1998, es también un referente para los estudios de paleografía y reconstrucción del acervo sonoro del Perú Barroco.

Abocándose estrictamente en los siglos XVII y XVIII, el autor expone la larga y antigua tradición de las catedrales europeas y la influencia que estas tuvieron en las colonias de América. Asimismo, menciona también las diversas expresiones musicales y culturales de los reinos colonizadores y cómo estas afectaban o influían de alguna manera en la realidad sonora de la América colonial.

En ese sentido, Tello resalta que en el Perú existió un nivel de complejidad alto y de destreza de los músicos, ya que estos estaban muy acordes a la de sus similares en el viejo mundo, demostrando así una riqueza y actividad musical muy importante en el Perú del virreinato. Aterrizca con mucha elocuencia sobre los villancicos, contextualiza el origen de estos y menciona cómo fueron, quienes compusieron y dónde se ejecutaban en el Perú Virreinal. Por último, el autor describe a las diferentes ciudades de América Latina que tuvieron ese pasado musical dentro de sus templos, y hace una lista muy recurrente de ciudades peruanas en estas publicaciones, y, sin embargo, no menciona a la ciudad de Huamanga dentro de su lista debido a que no había hallado fuentes que documenten tal hecho. No obstante, en el booklet de su disco titulado: *Memoria Sonora del Perú Barroco* (2021), se menciona a la ciudad de Huamanga como ciudad virreinal con pasado y actividad musical dentro de su Catedral. Ello debido a que para aquel momento Tello obtuvo datos que sustentan la actividad musical en Huamanga.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Entrevista al musicólogo Aurelio Tello concedida el 3 de enero del 2024.

El musicólogo chileno Alejandro Vera, en su trabajo *The Sweet Penance of Music: Musical life in Colonial Santiago de Chile*, aborda la música en la Catedral de Santiago entre los siglos XVI – XVIII. En ese apartado, el autor estudia y expone a los músicos, autoridades eclesiásticas, el repertorio musical, la interacción entre conventos y la catedral y la economía del cabildo y la diócesis de Santiago de Chile durante su marco temporal.

Vera usa actas, cartas y documentación similar para reconstruir la historia del funcionamiento de la capilla de música de la Catedral de Santiago de Chile. Entre tantas situaciones, Vera muestra la falta de recursos económicos que caracterizó a esta catedral durante el siglo XVI. En consecuencia, la capilla de música de Santiago de Chile era inestable y no tenía músicos permanentes. Por otro lado, existió una incorrecta administración para la contratación de clérigos que ocupen los cargos de chantre o capellanes de coro, debido a que en aquel periodo la ciudad de Santiago de Chile tenía una población de españoles y eclesiásticos muy reducida, lo que justifica la escasez de personas capacitadas para atender servicios musicales litúrgicos.

A continuación, pasa a relatar los cambios que sucedieron en la capilla de música de Santiago durante el siglo XVIII. Por fortuna, existieron reformas y cambios que beneficiaron a la capilla musical de la capital chilena, ya que para el año de 1721 se contrató a un dulzainero, seises, un arpista y un cantor, a parte del organista y los cantollanistas. A finales del siglo XVIII ingresaron los violines, oboes y una flauta. Durante los años de 1721 al 1788 la capilla tuvo una realidad inestable puesto que, por algunas temporadas, se dieron recortes de personal y, en otros momentos, aumento del mismo. Por coincidencia, el devenir de esta capilla de música fue muy parecido con el de la capilla de música de la Catedral de Huamanga (1728- 1736).

Por último, muestra los estilos musicales y el repertorio que los músicos de la Catedral de Santiago de Chile llegaron a ejecutar. Vera tuvo la oportunidad de hallar manuscritos de música creada por maestros de capilla chilenos. En resumen, este material bibliográfico estudia los manejos administrativos y las distintas estrategias que sus encargados diseñaron para que la capilla de música pudiera sostenerse económicamente y se lograra dar continuidad a los oficios, misas y eventualidades importantes que una catedral requería con urgencia para cumplir sus funciones.

Por otro lado, el libro titulado *Armonía Dominante, Música y Sociedad en el Cusco Colonial* de Geoffrey Baker (2020), propone un estudio interdisciplinario y panorámico de la música en el territorio del Cusco virreinal. Baker no solo se enfocó en investigar la música en Cusco basándose en la catedral como única figura y fuente importante. El autor ha diversificado su estudio viendo a todo el obispado como un sólo eje de investigación para así lograr entender a toda la sociedad del Cusco y la importancia de la música dentro de esta. Baker sostiene lo siguiente: “La catedral, no fue, por lo tanto, una isla desierta de la actividad musical, sino todo lo contrario, un punto central dentro de una rica y dinámica red que unía a instituciones y comunidades urbanas” (Baker, 2020, p. 112). Desde una perspectiva de la musicología urbana, este autor rompe con las formas tradicionales de estudiar la música catedralicia. Baker también estudia la organización de la capilla de música de la Catedral del Cusco basándose en los trabajos de Stevenson. Además, señala la importancia del Seminario de San Antonio Abad en la formación de cantores los cuales reforzaban y ayudaban a que la capilla de música sea más numerosa y ostentosa. Finalmente, Baker expone a los músicos que eran seminaristas, músicos andinos y africanos y, por último, muestra el estudio de casos específicos de dinastías de familias instrumentistas que trabajaron en la Catedral del Cusco (Baker, 2020, p. 144).

Por otra parte, el siguiente caso muestra y estudia la música catedralicia de la ciudad de Arequipa. El libro de la musicóloga peruana Zoila Vega Salvatierra, titulado *Música en la Catedral de Arequipa 1609 – 1881: Fuentes, reglamentaciones, ceremonias y capilla catedralicia*, reconstruye la historia de la música en la catedral de la Ciudad Blanca mostrando las fuentes con las que se trabajó. El trabajo estudia la historia de la Catedral de Arequipa, la capilla de música y sus músicos, las ceremonias y festividades y el final de esta capilla musical. La importancia de este libro es la investigación de fuentes que no son netamente musicales puesto que las partituras que datan de los siglos XVII al XIX no se han logrado conservar apropiadamente (Vega, 2011, p. 19). El libro de Vega muestra cómo fueron los comienzos de la catedral desde su fundación, los constantes cambios a causa de los terremotos e incendios y personajes importantes para el desarrollo de esta. Explica la formación jerárquica de la capilla musical y también los nombres de los funcionarios con sus respectivos salarios e información relacionada con el contexto histórico del periodo en el cual se vivió. La autora también consideró mostrar cómo fue la catedral por dentro y logró reconstruir la manera en que estaban dispuestas las sillas del coro, facistol y el órgano. Detalla, también, sobre el órgano *Loret* que hasta el día de hoy es conservado y utilizado en la catedral de la ciudad blanca. Es un trabajo bien ilustrado que muestra la riqueza musical que existió en la época virreinal y cómo esa vida musical era muy importante dentro de la sociedad arequipeña.

En resumen, Vega aporta a los estudios de música catedralicia en el Perú analizando la vida musical de una catedral provincial que, como se ha visto, tuvo una actividad muy intensa durante el virreinato y también durante gran parte de los comienzos de la república peruana. Por otro lado, explica con detalle y detenimiento todo el contexto histórico y social que experimentó la ciudad blanca durante el marco temporal que abarca este libro.

Resultando así, una investigación completa que fue realizada con fondos documentales no musicales.

La tesis titulada, *El proceso de catalogación del archivo del convento de San Francisco de Lima*, de Daniel Kudó (2021), es una investigación que aborda la reconstrucción y ordenamiento de las fuentes musicales que datan de los siglos XIX y XX. Este trabajo de tesis muestra cómo se elabora la organización en el trabajo de archivo, cómo es que se puede definir y alinear mejor la búsqueda de fuentes para luego, catalogarlas de la manera correcta (Kudó, 2021, pp.16-17).

En conclusión, el estado del arte se apoya en diferentes investigaciones, artículos y libros que han estudiado el mismo fenómeno en diferentes ciudades del Perú y en otras ciudades de América Latina.

### **3. Marco teórico**

Para la elaboración de esta tesis no son sólo indispensables libros, artículos y tesis sobre música catedralicia o conventual en el Perú y de otros países de América del Sur. Es importante señalar que este trabajo se apoya en otras disciplinas como, por ejemplo, la historiografía para investigar, estudiar y aplicar las diferentes formas de hacer historia (Burke, 1996, p. 19). En ese sentido, el uso de la historia tradicional no viene a ser el principal objetivo de este trabajo. En contraste, la historia desde abajo se encarga de abordar la reconstrucción de una microhistoria (Burke, 1996, pp. 15-32) que tiene que ver con la ciudad de Huamanga, su Catedral y su música durante el virreinato y posterior república.

La historia tradicional que estudia las fundaciones de Huamanga, erección de la catedral, la infraestructura urbana desde su fundación, los personajes notables de esta ciudad y sus

grandes obras y hazañas hacen escasas o nulas referencias a la vida musical catedralicia que perduró durante el siglo XVII y hasta finales del XIX. Entonces, al tener escasa información sobre la música en la Catedral de Huamanga y en la urbe en general, este trabajo se encarga de poner sobre la mesa esa otra historia (Burke, 1996, p. 24) no mostrada con anterioridad.

En consecuencia, se muestran a los personajes responsables en ser parte de la historia de la música catedralicia de Huamanga. Por lo tanto, esto atañe a la disciplina de la Historia Cultural puesto que el estudio se enfoca, temporal y espacialmente, en un conglomerado específico de personas que tenían diversas formas de pensar y de vivir. Asimismo, esto nos brinda una aproximación de las diferentes realidades que se dieron en las épocas aquí estudiadas. Por ejemplo, se comprenderán las diversas características sociales que involucran a los personajes inmersos en esta investigación: identidad, ideología política, filosofía, cotidianidad, religión, gustos musicales de las audiencias y la realidad de los músicos.

Por ese camino, Levi (1996) define a la microhistoria como una práctica historiográfica e interpretativa en la cual existe una reducción de la escala de observación, una lectura microscópica y un estudio profundo del material documental. En consecuencia, esta microhistoria revelará factores anteriormente no observados en contraste con otros trabajos historiográficos que utilizan la historia tradicional como metodología de trabajo (como se citó en Burke, 1996, pp. 119-124). Es así que este trabajo documenta información acerca de la historia de la Catedral de Huamanga, pero mostrando una nueva historia a partir de los sucesos y personajes relacionados a las prácticas musicales que se dieron dentro de aquel templo.

Volviendo a Burke, este se pregunta, responde y reflexiona:

La expresión “historia desde abajo” parece ofrecer una salida a estas dificultades, pero genera sus propios problemas. En contextos distintos, su significado cambia. Una historia política desde abajo, ¿debería debatir las opiniones y actos de cualquiera que esté excluido del poder o habría de tratar de la política en un plano local o en el de la gente corriente? Una historia de la Iglesia desde abajo, ¿debería considerar la religión desde el punto de vista de los laicos, fuera cual fuese su rango social?

Una de las razones de la dificultad para definir la historia de la cultura popular es que la noción de “cultura” es incluso más difícil de definir que la de “popular”. La definición de cultura calificada de “teatro de ópera” (en el sentido de gran arte, la gran literatura, etc.) era estrecha, pero, al menos, precisa. Un elemento fundamental de la nueva historia es su noción amplia de cultura. El Estado, los grupos sociales y hasta sexo o la sociedad misma se consideran contruidos culturalmente. Sin embargo, si utilizamos el término en un sentido amplio habremos de preguntarnos, al menos, qué es lo que no cuenta como cultura. (1996, p. 24)

En este caso, la microhistoria acerca de la capilla de música de esta catedral reconstruye su organización y la historia de los distintos personajes involucrados en ella. La capilla musical que estuvo bajo el poder del antiguo Obispado de Huamanga, fue un espacio en el cual trabajaron personas de diversos estratos sociales de la época, lo que hace interesante a este objeto de estudio. En ese sentido, Vega (2011) señala que las capillas musicales catedralicias eran una suerte de nivelador social, ya que era necesario dotar de la mayor cantidad de ministriles y cantores ya sean estos españoles, mestizos, naturales o afrodescendientes. Pese a ello, existía una jerarquización de cargos que van desde canónigos que ocupaban puestos de dignidades en el coro y, por otro lado, organistas, cantores, ministriles, campaneros y fuelleros civiles que también tenían un sitio en el coro. A pesar de que todos los mencionados trabajaban en el mismo espacio, este coro tenía lugares que eran exclusivos para el uso de dignidades y otros espacios para los laicos.

En el marco de la microhistoria, el cual estudia la compleja relación entre una cultura dominante y una subalterna (Ginzburg, 1976, pp. 10 - 13), este caso es particularmente especial. Se tiene aquí a ambas, las cuales coexistieron y laboraron para cumplir con los requerimientos sonoros y musicales de la liturgia católica. Sin embargo, es importante

resaltar que la cuota indígena o afrodescendiente que era parte de esta capilla de música fue sometida y evangelizada a través de la música con el objetivo de contar con una mayor cantidad de cantores, ministriles y eventualmente maestros de capilla laicos.

En contraste a lo anterior, según Baker (2020) la élite andina, que también fue evangelizada y cristianizada, tuvo notable presencia en el desarrollo de la vida musical en el Cusco colonial, esto en parroquias urbanas y rurales. En ese sentido, “quizás debamos ver la introducción de la música europea en América como una provisión de nuevas, aunque circunscritas, oportunidades antes que como una conquista musical” (como se citó en Baker, 2020, p. 380). Baker sustenta estos hechos con documentación de cofradías, donde los nobles andinos asumían roles de patronazgos para diversas festividades religiosas. Entonces, “la nobleza andina afirmó su diferencia y superioridad, respecto a los andinos comunes a través de hábitos propios de los españoles: vestidos y bienes materiales y, además, lenguaje, educación, cultura y gustos” (como se citó en Baker, 2020, p. 381).

Por otro lado, Ginzburg (1976) hace hincapié en las particularidades y dificultades que existen al momento de reconstruir una microhistoria. Una de las dificultades que involucra la investigación de culturas subyugadas es la falta de fuentes. Por lo general, estas minorías sociales están asociadas a sólo contar con una tradición oral y que por su condición no son prescindibles para que sean parte de la historia tradicional. Por fortuna, estos personajes fueron registrados por el clero y su élite, sectores sociales quienes siempre tuvieron acceso a la educación. Es en ese sentido que Ginzburg en su libro, *El queso y los gusanos* (1976), logró reconstruir la historia de Menocchio, un molinero y campesino italiano del siglo XVI quien tenía una cosmogonía muy particular de la concepción del mundo y de la religión católica. Un personaje peculiar el cual habría

pasado desapercibido de no ser registrado por los inquisidores de su época, los cuales le prestaron atención por su inquietante manera de pensar y de ir en contra de lo que estaba impuesto por la élite religiosa.

Levi escribe acerca de una de las características de las funciones del relato en la microhistoria, tomando de ejemplo a Ginzburg:

La segunda característica es la de incorporar al cuerpo principal del relato los procedimientos de la misma investigación, las limitaciones documentales, las técnicas de convencimiento y las construcciones interpretativas. Este método rompe claramente con la forma tradicional impositiva, autoritaria, del discurso adoptado por los historiadores, quienes presentan la realidad como objetiva. En microhistoria, en cambio, el punto de vista del investigador se convierte en parte intrínseca del relato. El proceso de investigación se describe de manera explícita y las limitaciones de la evidencia documental, la formulación de hipótesis y las líneas de pensamiento seguidas no se ocultan ya a la vista de los no iniciados. El lector entra en una especie de diálogo y participa en la totalidad del proceso de construcción del razonamiento histórico. Un ejemplo ilustrativo de este proceso es el libro de Ginzburg y Prosperi. (como se citó en Burke, 1996, pp. 136-137)

Morales (2024) explica que la falta de evidencia no es ausencia de evidencia: “Algunas las bases de la microhistoria ofrecen alternativas conceptuales para acceder al conocimiento de aquello que no suele recogerse explícitamente en los documentos” (Morales, 2024, p. 45). El autor quiere decir que los escasos documentos hallados en archivo pueden ser estudiados a un nivel mucho más interpretativo. Esto lleva al investigador a poder leer más allá de lo que dice la fuente. En este caso, los datos recogidos para esta investigación no son abundantes y algunos no están necesariamente ligados al tema. En ese sentido, “ante la escasez de referencias directas –que las hay, son significativas y abordo más adelante–, se hace particularmente necesario dialogar críticamente con las fuentes” (Morales, 2024, p. 46). En este caso, el investigador debe dialogar con las fuentes como los libros de cuentas de la catedral, los autos o documentos que algunos músicos escribieron al cabildo, relación de instrumentistas y maestros de capilla, etc. En general este trabajo ha usado libros y documentos sin foliar relacionados

a temas económicos del cabildo de Huamanga. Esta información, netamente económica, por suerte ha brindado datos que son importantes para mostrar la actividad musical en esta catedral. Es oportuno mencionar que esta tesis se ha elaborado con estos métodos de la historiografía los cuales han permitido mostrar la actividad musical con datos no necesariamente musicales. La información que contiene datos acerca de pagos a la capilla de música, los instrumentos que se registraron, los hechos anecdóticos de los músicos y clérigos, registro de eventos cívicos de alta importancia, no son datos estrictamente musicales. Sin embargo, toda esa información nos lleva a reconstruir una realidad musical y sonora que sería imposible de reproducir con total exactitud, pero sí establecer una discusión con las fuentes y esto nos lleva a mostrar diversas realidades hipotéticas que se sustentan con base académica y teorías específicas.

Es así que esta investigación se apoya en esta práctica historiográfica que es la microhistoria. En consecuencia, se aborda el estudio, análisis e interpretación de las escasas fuentes de archivo para la elaboración de una nueva historia que no fue relatada con anterioridad en trabajos de historia tradicional acerca de la Catedral de Huamanga.

De otro lado, entender el mundo litúrgico y sus normativas legales dentro de los siglos XVI al XIX significa comprender cómo funcionaban las instituciones eclesiásticas y sus leyes en aquellos tiempos. En este caso, comprender las normatividades y regulaciones eclesiásticas de la ciudad de Lima y del Cusco es necesario para lograr desarrollar esta tesis. Huamanga fue obispado sufragáneo de la Arquidiócesis de Lima, de ese modo, las instituciones y normatividades reglamentadas en Lima debieron influenciar y recaer sobre Huamanga. En esa senda, la Regla Consueta de la Catedral de Lima, probablemente determinó a la Regla Consueta de Huamanga, en consecuencia, en cuestión de música estas quizá tuvieron reglamentos y normativas muy similares. Conocer la Regla Consueta

de la Ciudad de los Reyes es una salida viable para esta tesis ya que, lamentablemente, la Regla Consueta de la Catedral de Huamanga aún no ha sido encontrada.

Baker (2020) también estudio la organización musical de la Catedral del Cusco y la relación institucional que existió entre el Seminario de San Antonio Abad y la catedral. Por lo que Baker muestra la organización de los músicos de la catedral y al mismo tiempo, expone la interacción que existió entre el seminario y la capilla de música catedralicia. Este autor rompe el esquema de la tradición de estudios de musicología histórica. En su libro, Baker estudia la amplitud del obispado del Cusco, en relación a la sociedad y la realidad de los músicos andinos y españoles. En ese sentido, es muy crítico con respecto a la musicología histórica. El autor señala que la mayoría de estudios de esta rama musicológica se han enfocado principalmente en estudios catedralicios, conventuales y parroquiales urbanos. Hace énfasis en la importancia que tuvieron los músicos andinos en la realidad social del Cusco colonial y como estos tuvieron presencia en una sociedad totalmente jerarquizada. Por ese motivo, Baker muestra la actividad musical en las parroquias de indios en zonas rurales.

No obstante, es útil la información que Baker muestra acerca de la organización musical en la capilla de música de la Catedral del Cusco. Por ese camino, no suena aventurado mencionar que la Catedral de Huamanga tuvo esa interacción y relación con el Seminario de Jesuitas con respecto a su capilla de música. En el segundo capítulo de esta tesis se mencionan los documentos relaciones a distintos estudiantes del seminario. Estos registran su participación en el coro de la Catedral de Huamanga, seguramente participando del canto llano.

En el cuarto capítulo de esta tesis se puede observar la organización musical de la capilla musical de Huamanga. Se ha realizado tal organización siguiendo los moldes de Sas

(1971), Vega (2011) y Baker (2020). En la capilla de música de Huamanga existieron algunas familias que ocuparon, durante largos años, puestos importantes como organistas y cantores.

Cambiando de tono, el espacio que ocupan los estudios de música colonial en el Perú es significativo. Esto demuestra que desde la década de los años sesenta en adelante el interés por estos estudios se comenzó a desarrollar exponencialmente hasta el día de hoy. Y ello se debe a que los archivos eclesiásticos no fueron de fácil acceso y después de largo tiempo abrieron sus puertas para los investigadores.

Afortunadamente, existen archivos que logran conservar música perteneciente al periodo virreinal como los archivos arzobispales y musicales de las ciudades de Lima y Cusco, en Perú. En el caso de Huamanga, las partituras impresas halladas y revisadas corresponden a periodos de finales del siglo XIX en adelante. Hoy en día no existen manuscritos de música producidos en Huamanga que fueron concebidos durante los periodos del virreinato y posterior república. Sin embargo, las fuentes musicales impresas que existen en el Archivo Arzobispal de Ayacucho, proporcionan evidencia de la actividad musical que perduró hasta finales del siglo XIX e inicios del XX en adelante.

La búsqueda de fuentes en archivos históricos y eclesiásticos es una tarea compleja, pero indispensable y primordial para el desarrollo y elaboración de estos trabajos. Samuel Claro y R. Stevenson han abarcado el inmenso mundo de las músicas catedralicias en distintas partes de América del Sur y han dado los primeros pasos y pautas en la dirección que el investigador debe tomar para trabajar con las diferentes fuentes que se pueden encontrar. Por otro lado, Aurelio Tello (1998) tuvo la oportunidad de trabajar con fuentes musicales directamente. Los manuscritos del Archivo Arzobispal de Lima y del Archivo musical del Seminario de San Antonio Abad del Cusco resguardaron obras de distintos

compositores que fueron maestros de capilla en las catedrales de Cusco y Lima. Tello logró rescatar ese acervo sonoro del Perú Barroco el cual se realizó mediante un minucioso y detallado trabajo de paleografía musical.

Por otro lado, autores como Vega y Sas narran la historia desde otra perspectiva. El uso de fuentes no musicales significa una ardua y complicada labor de reconstruir este tipo de microhistorias. Andrés Sas estudió las fuentes no musicales al pie de la letra, ya que realizó transcripciones textuales de las fuentes, no obstante, no las re-interpreta más allá de la mera descripción. Sas se basa en las actas, constituciones, reglamentaciones, autos y prohibiciones que los preladados del cabildo imponían con respecto a las prácticas musicales y culturales de la época. Este autor transcribe las fuentes y menciona lo que ocurrió dentro de aquel contexto para luego describir los motivos por los cuales eran prohibidas las manifestaciones musicales fuera de los oficios o momentos litúrgicos. Es importante respetar al pie de la letra las fuentes y vestigios de los archivos históricos para luego tener en cuenta el contexto y las diversas maneras en que se desarrollaba la historia. Sin embargo, las fuentes no musicales pueden esconder y contener, entre líneas, más información de lo que explícitamente pueden revelar.

Por ese camino, la autora Zoila Vega, al no encontrar fuentes musicales, utilizó actas capitulares, actas del cabildo, libros de ingresos y egresos del mayordomo ecónomo, partidas de nacimiento, causas civiles, causas de capellanías, reglas consuetas. Las cuales brindan información interesante y que ayudan a construir la investigación.

El autor de esta tesis está realizando métodos muy similares a los de Sas y Vega, pero está colocando más énfasis en la reinterpretación de la data encontrada en el AAA. Las teorías de la nueva historia y la microhistoria son un pilar fundamental para que el autor de esta investigación pueda encontrar el contenido implícito en todas las fuentes revisadas. Por

otro lado, la paleografía de la caligrafía de libros que datan desde el siglo XVII, son puestas en práctica para lograr entender con toda claridad lo que los libros de la fábrica y otros documentos del cabildo muestran.

#### **4. Marco metodológico:**

Para esta investigación se realizó una revisión minuciosa de todas las fuentes disponibles al alcance del autor. En primer lugar, se analizan fuentes no musicales las cuales brindan considerable cantidad de información sobre la actividad musical que tuvo la Catedral de Huamanga en el virreinato y durante la república. Estas fuentes se hallan, principalmente, en los fondos del Archivo Arzobispal de Ayacucho. Los libros que contienen datos sobre la catedral, el cabildo eclesiástico y de otras iglesias de la diócesis de Huamanga, están algunas ordenadas y catalogadas. No obstante, otras están contenidas en carpetas con información muy aleatoria. Existen carencias con respecto a libros y fuentes muy importantes como: *Erección de la Catedral de Huamanga*, *Regla Consueta de la Catedral de Huamanga* y manuscritos de música que datan de los siglos XVII al XIX.

Luego de recoger los datos de la búsqueda de archivo, se ha procedido a estudiarlos, analizarlos y reinterpretarlos para comenzar a redactar y reconstruir la microhistoria de la capilla de música de esta catedral. Durante el proceso de análisis, estudio e interpretación de la data se procede a comparar otros trabajos de otras catedrales peruanas para lograr visualizar las similitudes y diferencias entre las instituciones mencionadas.

El Archivo Arzobispal de Ayacucho también cuenta con fuentes musicales que datan de finales del siglo XIX y de inicios del siglo XX: partituras para canto llano, método de órgano, método de violín, obras para voces con acompañamiento de órgano y diversas revistas musicales con diferentes partituras de corte litúrgico. En este trabajo sólo se

describen de manera general dichas las fuentes musicales ya que estas partituras no corresponden con la instrumentación encontrada en la capilla de música, en ninguna de las épocas estudiadas.

En resumen, este trabajo es el resultado de la importancia del uso de metodologías que están estrechamente relacionadas. Los métodos de investigación histórica y la reinterpretación de datos recogidos en la búsqueda de archivos son fundamentales para el desarrollo de esta investigación.



## CAPÍTULO II

### FUENTES DOCUMENTALES PARA EL ESTUDIO DE LA MÚSICA EN LA CATEDRAL DE HUAMANGA

Los archivos históricos tienen la responsabilidad de mantener, resguardar y mostrar un patrimonio de carácter relevante para la sociedad. En el caso del Archivo Arzobispal de Ayacucho, este viene cumpliendo funciones de manera permanente desde el año 2017. Aunque se sabe poco del manejo y la administración que tuvo este espacio antes del año señalado. Por fortuna, el AAA cuenta con una guía que expone todos los fondos documentales que este posee<sup>3</sup> y que se encuentra publicada en la página de Facebook de dicha institución para su libre descarga. Este manual hace escasa mención al material que está relacionado con los fondos de música o lo que pueda servir para la investigación musical en un ámbito litúrgico. No obstante, el autor de esta tesis ha encontrado diversas fuentes relacionadas con el desarrollo de la música en la Catedral de Huamanga, iglesias y conventos durante periodos coloniales y republicanos. Por falta de tiempo y la compleja acción de viajar a la ciudad de Ayacucho, más allá del cronograma establecido por el autor de este trabajo, ha sido imposible visitar otros archivos como el Archivo Regional de Ayacucho y el Archivo Municipal de Huamanga. Por otro lado, existen otros espacios como la Biblioteca Central de la Pontificia Universidad Católica del Perú, la cual contiene fondos documentales históricos conservados en bóvedas y salas especiales. Por último, existen diversos recursos web en internet que ofrecen documentación histórica digitalizada. Por ejemplo, se ha podido ubicar reglas consuetas de catedrales como la de Sevilla, Cusco y Lima.

---

<sup>3</sup> Se agradece al Arzobispo Metropolitano de Ayacucho: Monseñor Salvador Piñeiro y a su gestión que se preocupa por tener un archivo histórico en funcionamiento y disponible al público en general.

## **2.1. Fuentes documentales pertenecientes al Archivo Arzobispal de Ayacucho**

La organización de los fondos documentales que el AAA resguarda fue el resultado de un trabajo progresivo y sistemático. Estos fondos fueron organizados de acuerdo con las guías de los archivos arzobispaes de Lima, Arequipa y Cusco (Silvera, 2018, p. 19).

A continuación, se exponen y muestran los fondos documentales usados en este trabajo:

### **2.1.1 Fondos documentales de la época virreinal (XVII-XIX)**

#### **2.1.1.1 Documentos referidos a la Catedral de Huamanga:**

En esta sección se pueden encontrar diversos documentos vinculados con rentas para la catedral, mejoras o arreglos hechos en su estructura, pagos de trabajadores y otros (Silvera, 2018, pp. 32-33). Son los pagos a los trabajadores de la catedral los que revelaron la existencia de una capilla de música, cuya actividad musical abarcó desde el siglo XVII al XIX. En la nómina de trabajadores de la catedral figuran todos los músicos que pertenecieron a la capilla de música catedralicia, nombrados o estables, de refuerzo o itinerantes. Los libros mejor ordenados contienen recibos de pagos a los músicos pertenecientes a los siglos XIX y XX. Por otro lado, los recibos de pagos a músicos de la catedral que abarcan los siglos XVII y XVIII se encuentran en carpetas que contienen información diversa y aleatoria con respecto a la catedral y a la diócesis de Huamanga.

También existe evidencia de pagos a maestros organeros que tuvieron la responsabilidad de reparar los fuelles de los órganos tubulares que tuvo la Catedral de Huamanga. Diversas carpetas relacionadas a la catedral o la Arquidiócesis de Ayacucho resultan ser muy extensas y, lamentablemente, no se muestra un orden estricto de los documentos que

contienen en las diferentes carpetas. El autor ha revisado varias de ellas, de las cuales la mayoría solo contiene numeración y algunas presentan un título bastante vago como, por ejemplo: *Varios Catedral*, *Catedral de Huamanga (Ayacucho)* o *Catedral*. De todas estas carpetas revisadas, la carpeta N.º 3 con título: *Catedral de Huamanga (Ayacucho)*, contiene variada documentación acerca de la catedral, iglesias y parroquias de la región. No hay orden cronológico de los recibos, expedientes, inventarios y demás información. Estas están apiladas una sobre otra y armadas en la carpeta. Ver figura N.º 1:



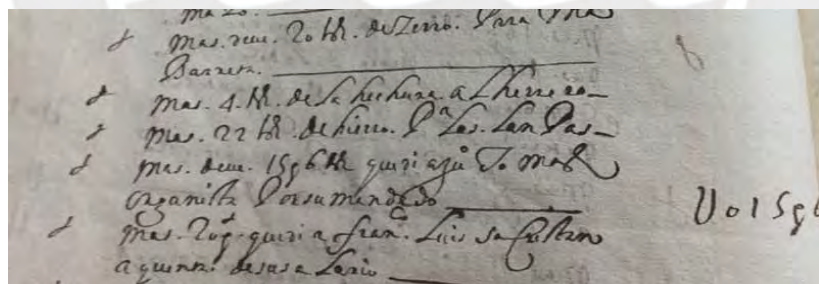
***Figura 1. Portada de la carpeta N.º 3 Catedral de Huamanga (Ayacucho).  
AAA, sección: Catedral, fotografía realizada por el autor.***

Afortunadamente, en esta carpeta se hallaron recibos y cuentas de la catedral pertenecientes al siglo XVII, específicamente de los años 1648, 1650- 1653. Otros contenedores no muestran información de pagos a músicos de la catedral durante el siglo XVII. Sin embargo, la escasa información hallada aquí es importante y ayuda a la reconstrucción de esta microhistoria de la capilla de música de la Catedral de Huamanga. Esta carpeta contiene diversos folios, recibos, cuadernillos, expedientes e incluso inventarios. Es así que la

información obtenida con relación a la música durante el siglo XVII se halla en un pequeño cuadernillo que es parte de un libro de cuentas y pagos de la Catedral de Huamanga. La característica principal de estos documentos es la compleja escritura que muestra y la mayoría del contenido escrito en los recibos de este material se caracteriza por tener caligrafía encadenada.

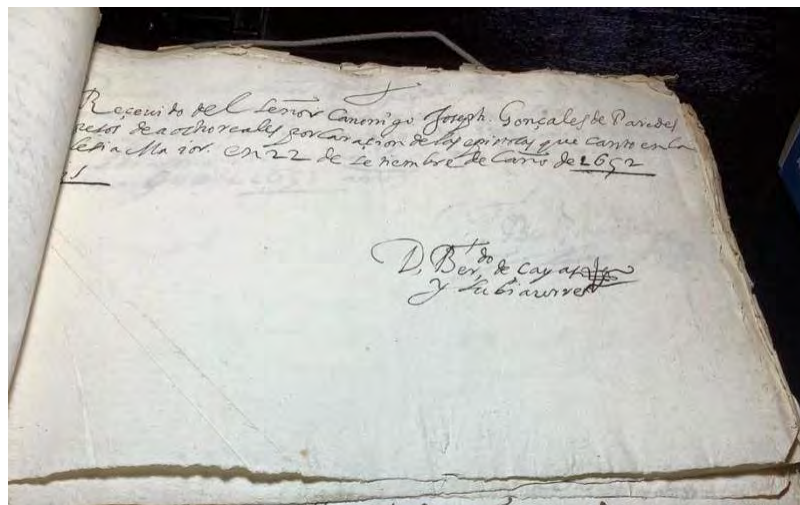
Las cuentas del año 1648 muestran el pago a un organista por su mandato: dicho músico tenía por nombre Juan Tomás (ver figura N.º 2). Pasando esta lista de pagos se encuentran recibos que están encuadrados dentro de este material. Uno de los recibos correspondientes al año 1648 menciona el pago de dinero para la sepultura de un indio que sirvió de fuellero del órgano (ver figura N.º 3).

Después de la escasa información acerca del organista y un fuellero de la Catedral de Huamanga, existe una serie de recibos que también están adjuntados a este cuadernillo ya mencionado. Estos pequeños recibos son pagos a cantores (ver figuras N.º 4 y 5).



**Figura 2. Memorias de haberes y caudales del Lic. Joseph Gonzalez de Paredes, pago al organista por su mandato, libro de cuentas Catedral de Huamanga, S. XVII. AAA, sección: Catedral, fotografía realizada por el autor.**





**Figura 5.** Recibo de pago a un cantollanista de la Catedral de Huamanga, S. XVII. AAA, sección: Catedral, fotografía realizada por el autor.

La carpeta N.º 5 ofrece información de actividades musicales desde el año 1728 al 1736. Al igual que la carpeta anterior, los documentos se hallan de manera aleatoria, y se logra ubicar un cuadernillo que debió pertenecer a un libro de cuentas, deudas y pagos a los trabajadores de la catedral (ver figura N. 7).



**Figura 6.** Portada de la carpeta N.º 5, AAA, sección: Catedral, fotografía realizada por el autor.



**Figura 8. Nómina de pagos a músicos y trabajadores de la Catedral de Huamanga, S. XVIII.**

AAA, sección: Catedral, fotografía realizada por el autor.

Afortunadamente, fue posible hallar y contar con estas fuentes no musicales que muestran el pasado musical de la Catedral de Huamanga, especialmente durante sus comienzos: siglo XVII y por algunos periodos del siglo XVIII.

**2.1.1.2. Documentos vinculados a la Independencia y a la guerra con Chile:**

Este fondo documental muestra el periodo de transición del virreinato a la república los cuales fueron tiempos complicados y de crisis en general. Esta tesis aborda los años de 1609 al 1893. Por ese motivo, es importante contar con algunos expedientes o evidencias que muestren qué sucedía dentro de la catedral y cómo fue la realidad de los músicos durante esta etapa de cambios.

**a. Documentos sueltos y deteriorados:**

Este fondo documental contiene una cantidad considerable de expedientes dirigidos al Cabildo. La mayoría de estos documentos están sueltos y en la actualidad los encargados del archivo se encuentran ordenándolos. Los que se revisaron son expedientes donde algunos seminaristas o clérigos exponen que han participado en el coro de la Catedral de Huamanga. En ese sentido, estos expedientes son útiles para obtener información de cantores y al ser estos seminaristas, curas o presbíteros se pueda comprender su razón de participación en el coro.

Por otra parte, hay un par de expedientes sueltos que revelan algunos problemas o malos manejos que atravesó el cabildo eclesiástico de Huamanga con respecto al manejo de su personal que era responsable de la música. El primer expediente que se transcribe aquí no concierne a la Catedral de Huamanga, sin embargo, se le considera necesario para

entender el contexto musical que se vivió en aquellas épocas y también, para mostrar el tipo de documentos que los mismos músicos dirigían al cabildo y de esa manera, comprender la realidad de estos. El documento data del año 1800, a inicios del siglo XIX.

A continuación, la transcripción literal del auto:

#### **YLLMO S. V. D Y CAVILDO**

Don Baltazar Montano preceptor de la musica con publico ayo de la juventud en solfeo y demas instrumentos, y actual maestro de capilla de esta iglesia matriz de san antonio de la villa de Huancavelica por nombramiento del Yllmo señor finado Dr. Don Francisco Matienzo Bravo del Rivero: con mi mayor rendimiento [ilegible] parezco y digo que el dia 9 del presente mes, padeci un violento despojo, del coro de mi cargo, por el Dr. Don Lorenzo Lama cura y vicario de esta parroquia sin mas motivo que los muchos empeños que rodaron [ilegible] a favor de Don Jorge Guerra, maestro platero, con tienda publica, sin mas instrucción que un corto arqueo del violin, a tenido a los logados [ilegible], que sin embargo se halla en pocecion. Para esta ablacion [ilegible] tan injusta, no ha tenido otro merito, otro Vicario que el averme conferido, con primacia el mencionado coro, el Yllmo Sr atentoa [ilegible] mis meritos, y de aquel ningunos. Mi idoneidad en la musica es publica y notoria, tanto en esta villa como en esta ciudad y se deja conocer, de los muchos discipulos, que he sacado quien son los que abastecen en todas las iglesias en la atencion la penetrativa y savia justificacion de V.S Y se sirva restituirme al coro de mi cargo, corroborando, el decreto del YLLMO señor finado [ilegible], que incerto por tanto:

AVS. Pido y suplico se sirva mandar hacer seguir y como llevo pedido que será merced con Justicia y para ello.

Balthazar Montano (Arzobispado de Ayacucho, 1800).

A continuación, otra transcripción literal del mismo personaje y el mismo caso:

#### **S Vic y Hyes Ec.**

Don Baltazar Montano maestro de capilla de la iglesia matriz de San Antonio de esta villa en la mejor forma ante y parezco y digo: que habiendome despojado del ejercicio de esta capilla el Dr Don Lorenzo Lama cura y vicario de la referida iglesia sin atender a que obtenia esta con titulo librado por el Yllmo Sr obispo de la diocesis de guamanga Dr Don Francisco Mathienzo Brabo del Rivero ocurrir al ilustre cav. Que encede vacanta gobierna el obispado quedandome al agravio que me habia inferido y en la virtud SS. Se han servido mandar se me inponga en el ministerio que se me ha despojado según acredita el adjunto expediente que en debida forma presento para que en su vista se invala [ilegible] la justicias v. mandar se guarde y cumpla lo resuelto para nuestros señores gobernadores en la superior dec [ilegible] incerto en otro expediente y para ello pido y suplico que habiendo presentado el expediente mencionado se sirva su cumplimiento por ...[ilegible]

Balthazar Montano (Arzobispado de Ayacucho, 1800).

Por otro lado, el segundo expediente dirigido al Cabildo Eclesiástico sí compete a la capilla de música de la Catedral de Huamanga. Este documento es escrito por el mismo músico, Antonio Guaraca, violinista del primer coro de la Catedral de Huamanga. Este personaje está registrado en los libros de pagos desde el año 1797 en adelante y su última aparición en los libros de cuentas del siglo XIX es hasta el año 1816. A continuación, la transcripción de dicho expediente:

#### **M. Ylls Dean y Cavildo y Governacion**

Antonio Guaraca Maestro Violinista del primer coro de esta Santa Iglesia Catedral como mas haya lugar entre paresco ante [ilegible...] y digo que desde ahora siete años he dirigido la música costeando papeles enseñando y repasando la música para las fiestas de primera clase, y misas de gracias haciendo en todo oficio de Maestro de Capilla que falta otro tantos años mas de este sin embargo de que [ilegible] ...tiene declarado por decreto de seis ilegible.. mil setescientos noventa y nueve que endevida forma presento no tener yo obligacion de poner segundo violinista he continuado en ponerlo solo por mi dedicacion lucinto y desempeño del coro: pero hallandonos con prelados a las puertas, y que presisamente se ha de aumentar el trabajo, y se nesecitara una musica completa tanto en su misa de gracias y las subsiguientes del Monarca como tambien en los dias de clase acostumbrados en esta Santa Iglesia hago, presente a .... Que se señale algun estipendo para satisfacer el costo de los papeles el trabajo de los oficiales, y el grande [ilegible] Que [ilegible] En instrumentos estando pronto a todo [ilegible] Hasta que se disponga? Quien pueda desempeñar como tambien a sola la asistencia de mi cargo por todo lo que pido y suplico se sirva dispezar mi pretencion que a mi parecer es justa, por las razones que expuesto, y mandar en justa lo mas conveniente.

Antonio Guaraca Firma. (Arzobispado de Ayacucho, 1800).

Y, al parecer, a respuesta de esta solicitud, se transcribe:

Teniendose a la vista el decreto que esta parte presenta, reducido a que no tiene obligacion, de poner otro violin lo que debe entenderse que no debe costear lo su renta que son sinquenta pesos pero habiendose agregado diez pesos mas por clamores verbales que hizo a este cabildo, se le concedio este superavit con la calidad que esta parte propuso obligandose a en las primeras clases, y demas funciones que relaciona traer otro violinista y tambien franquean sus papeles para las muy escasas veces que usa de ellos: y sobre todo espere esta parte al ylustrisimo señor obispo proximo a llegar y entonces según lo que se converse\*, resolvera.

Hay otra firma debajo de esto (Archivo Arzobispal de Ayacucho, s.f.).

## 2.1.2. Fondos de la documentación administrativa de la Curia Arquidiocesana: siglos XIX y XX

### ○ Libros de la Santa Iglesia Catedral de Ayacucho:

Dentro de este archivo histórico los fondos pertenecientes al siglo XIX en adelante son los más ordenados, conservados y mejor catalogados. Durante el proceso de búsqueda e investigación dentro de este recinto archivístico los primeros materiales con el que el autor trabajó fueron los libros de cuentas del siglo XIX. La búsqueda documental inició en septiembre del 2022 y culminó en septiembre del 2023. Inicialmente, este trabajo iba a abarcar sólo el siglo XIX, sin embargo, con el paso del tiempo se logró ubicar más documentos que revelaron la actividad musical desde el siglo XVII y XVIII. No obstante, las fuentes no musicales de los siglos XVII y XVIII estaban dispersas en distintas carpetas con contenido muy diverso y aleatorio. Por ese motivo, era complicado ubicarlas para el estudio de esta tesis. Por fortuna, se hallaron y se logra elaborar una investigación que abarca desde el año 1609 al 1893.

Por otra parte, existe información que aborda el siglo XX la cual resultó de utilidad ya que se trata de los inventarios de la catedral, detalles de refacciones y demás asuntos de interés



**Figura 9. Portada del Libro Mayor de las Partidas de Entradas y Salidas, Catedral de Ayacucho, 1802 – 1807, fotografía realizada por el autor.**

Ordenar y sistematizar un archivo histórico de tal envergadura es una hazaña y trabajo de gran exigencia. En el caso de este material, se determinó un error en la catalogación de los periodos que abarca. Luego de revisar detenidamente todos los folios se determinó que en realidad este libro comprende del año 1802 hasta el 1826. El periodo al que se refiere este documento resulta muy útil para la investigación de la transición del periodo virreinal al periodo republicano, por la gran cantidad de datos referentes a la época mencionada.



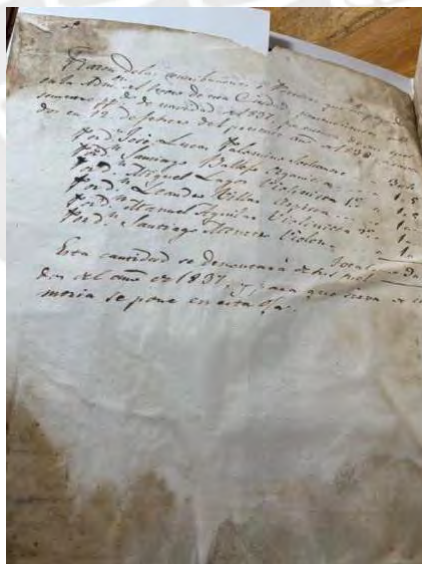
**Figura 10. Primera hoja del libro Mayor de las Partidas de Entradas y Salidas, Catedral de Ayacucho, 1802 – 1807, fotografía realizada por el autor.**



en su marco temporal ello se debe a que este libro contiene en forma ligeramente desordenada información de los siguientes años: 1827, 1828, 1829, 1830 y 1831. En ese sentido, el marco temporal correcto sería: 1827 – 1838. En el año 1827 se registra el fallecimiento del último maestro de capilla que transitó entre la colonia y la república, Fray Manuel Pajuelo, quien entró en funciones desde el año 1808. Afortunadamente, con este material hay continuación para el seguimiento de la capilla de música de esta catedral.



**Figura 12:** Portada del libro de cuentas: ingresos y egresos 1833 - 1838. Libro de cuentas: ingresos y egresos 1833 – 1838, Catedral de Ayacucho, fotografía realizada por el autor.



**Figura 13:** Lista de pagos a músicos de la Catedral de Huamanga del año 1837-1838. Libro de cuentas: ingresos y egresos 1833 – 1838, Catedral de Ayacucho, fotografía realizada por el autor.

Pasando a la última etapa de esta capilla de música se aprecia un salto temporal muy grande: del 1838 al 1892. Este fondo documental, a pesar de sus vacíos, documenta de forma ordenada y clara la actividad musical durante algunas etapas del siglo XIX. Por otro lado, se muestra el siguiente material histórico: *Libro manual de los ingresos y egresos de la Catedral de Ayacucho (1892 – 1893)*. Este libro aún detalla pagos a músicos para la Catedral de Huamanga:

**Presupuesto del haber de los empleados de esta Santa Iglesia Catedral correspondiente al mes de agosto de 1892:**

Al Sacristan mayor Don Mariano Bautista, 10 soles.  
 Al Ecónomo Inocencio Montes de Oca, 12 soles.  
 Cantor y organista de los jueves: Jose L. Montero y Felipe Ore (40 centavos c/u).  
 Organista: Don Jose Santos Montero, 4soles,80 centavos.  
 Primer Sochantre: Valentin Mayorga, 4 soles.  
 Segundo sochantre: Ascencio Mayorga, 2 soles.  
 Monacillo: Felipe Ore ,1 sol.  
 Campanero: Mariano Carrasco, 1 sol 60cnt.  
 Fuellero: Manuel Montero, 1,60. (Arzobispado de Ayacucho, 1892)



**Figura 14: Portada del Libro de ingresos y egresos: 1892 - 1893, Catedral de Ayacucho, fotografía realizada por el autor.**

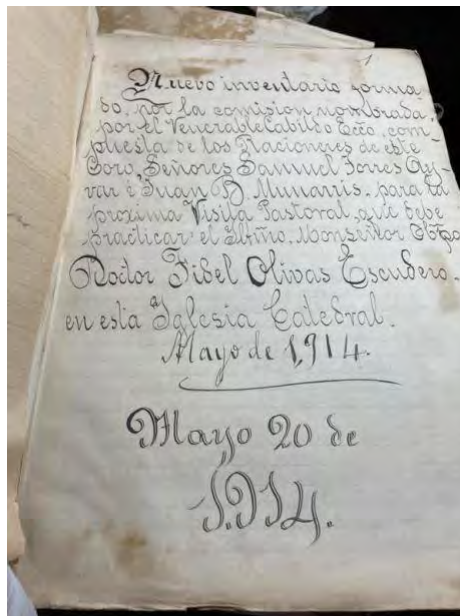
Finalmente, se ha mostrado el registro documental de la capilla de música de la Catedral de Huamanga, con algunos vacíos temporales, desde el año 1648 hasta el año 1893.

- **Fondos documentales del siglo XX:**

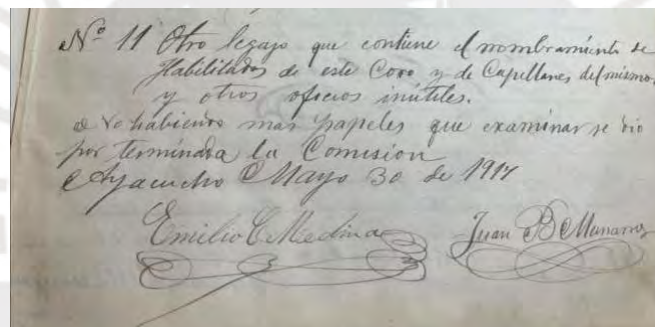
Como se señaló, este trabajo tiene un marco temporal muy extenso, pero limitado. No obstante, se utilizan libros de inventarios de la Catedral de Huamanga del siglo XX. Estos documentos pueden mostrar el nuevo enfoque, sobre la música, que tuvo el obispo y el cabildo en aquel contexto. Si bien, ya se mencionó que a finales del siglo XIX la capilla musical se redujo prominentemente, ya para el comienzo del siglo XX, la mirada que tenían los prelados y autoridades de la catedral era muy diferente a la de sus antecesores.

El material del cual se relata aquí está dentro de la carpeta N.º 36 del fondo catedralicio. Dentro de esta carpeta se encuentra el libro titulado: *Libro de Inventarios 1914: Nuevo inventario formado, por la comisión nombrada por el Venerable Cabildo Eclesiástico, compuesta de los Racioneros de este Coro, Señores Samuel Torres Ayvvar i Juan B. Munarris, para la próxima Visita Pastoral, que debe practicar el Yltrmo, Monseñor Obispo Doctor Fidel Olivas Escudero, en esta Iglesia Catedral. Mayo de 1914. Mayo 20 de 1914* (ver figura N.º 15). Este material es interesante porque muestra los documentos musicales inventariados en aquel año. Existe mención de fuentes documentales que al día de hoy no se encuentran en el AAA, en ese sentido, este material documental deja evidencia de la existencia de música y reglamentos para la música que alguna vez pertenecieron a la Catedral de Huamanga.

Por otro lado, se registran opiniones muy marcadas con respecto a documentación que tiene que ver con contrataciones y nombramientos del coro. Se refieren a los nombramientos o habilitaciones del coro como oficios inútiles (ver figura N.º 16).



**Figura 15: Primera hoja del Libro Inventarios del año 1914, Catedral de Ayacucho, fotografía realizada por el autor.**



**Figura 16: Inventario de legajos relacionados a nombramiento de habilitados a este Coro, capellanes del mismo y otros oficios inútiles, fotografía realizada por el autor.**

Fuera de los juicios que tenían las autoridades eclesiásticas acerca de la música estos documentos también muestran que para aquella época sucedió un descuido de materiales musicales. La siguiente figura evidencia que en el archivo faltaban tomitos de música, reglamentos de música, piezas musicales, libros de canto llano y otros documentos (ver figura N°17).



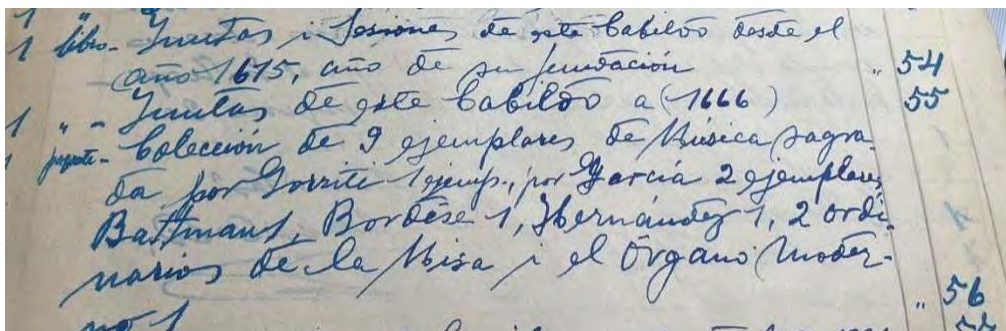
**Figura 17: Materiales musicales y otros libros que hacían falta en el archivo S. XX, fotografía realizada por el autor**

Surge la duda si estos materiales musicales perdidos fueron manuscritos de maestros de capilla o compositores que sirvieron a la Catedral de Huamanga o, quizás, copias de repertorio de otras catedrales como la de Lima. Por otro lado, se mencionan libros de canto llano y es muy particular que para aquellos años el archivo no haya cuidado bien sus fondos documentales relacionados a la música. Continuando con la descripción de esta fuente documental hay un detalle interesante: se menciona la existencia del *Acta de Erección de la Catedral de Huamanga*. Sin embargo, actualmente el AAA no cuenta con una copia o el acta original. Por otra parte, se detallan los libros de cuentas de los años: 1729 al 1810, 1774 – 1790, 1792 al 1795 y 1797 al 1805. Estos años son los que completarían, en casi su totalidad, el marco temporal de esta investigación, lamentablemente, aún no son hallados o quizá ya no estén disponibles (ver figura N°18).

Nuevo inventario del Archivo hecho por orden del Sr. D. Juan de Dios de la Cruz y de Sr. D. Augustin G. de la Cruz		
1	Libros de cuentas de la Catedral de Huamanga	1729 a 1810
2	Libros de cuentas de la Catedral de Huamanga	1774 a 1790
3	Libros de cuentas de la Catedral de Huamanga	1792 a 1795
4	Libros de cuentas de la Catedral de Huamanga	1797 a 1805
5	Libros de cuentas de la Catedral de Huamanga	1806 a 1810
6	Libros de cuentas de la Catedral de Huamanga	1811 a 1812
7	Libros de cuentas de la Catedral de Huamanga	1813 a 1814
8	Libros de cuentas de la Catedral de Huamanga	1815 a 1816
9	Libros de cuentas de la Catedral de Huamanga	1817 a 1818
10	Libros de cuentas de la Catedral de Huamanga	1819 a 1820
11	Libros de cuentas de la Catedral de Huamanga	1821 a 1822
12	Libros de cuentas de la Catedral de Huamanga	1823 a 1824
13	Libros de cuentas de la Catedral de Huamanga	1825 a 1826
14	Libros de cuentas de la Catedral de Huamanga	1827 a 1828
15	Libros de cuentas de la Catedral de Huamanga	1829 a 1830
16	Libros de cuentas de la Catedral de Huamanga	1831 a 1832
17	Libros de cuentas de la Catedral de Huamanga	1833 a 1834
18	Libros de cuentas de la Catedral de Huamanga	1835 a 1836
19	Libros de cuentas de la Catedral de Huamanga	1837 a 1838
20	Libros de cuentas de la Catedral de Huamanga	1839 a 1840
21	Libros de cuentas de la Catedral de Huamanga	1841 a 1842
22	Libros de cuentas de la Catedral de Huamanga	1843 a 1844
23	Libros de cuentas de la Catedral de Huamanga	1845 a 1846
24	Libros de cuentas de la Catedral de Huamanga	1847 a 1848
25	Libros de cuentas de la Catedral de Huamanga	1849 a 1850
26	Libros de cuentas de la Catedral de Huamanga	1851 a 1852
27	Libros de cuentas de la Catedral de Huamanga	1853 a 1854
28	Libros de cuentas de la Catedral de Huamanga	1855 a 1856
29	Libros de cuentas de la Catedral de Huamanga	1857 a 1858
30	Libros de cuentas de la Catedral de Huamanga	1859 a 1860
31	Libros de cuentas de la Catedral de Huamanga	1861 a 1862
32	Libros de cuentas de la Catedral de Huamanga	1863 a 1864
33	Libros de cuentas de la Catedral de Huamanga	1865 a 1866
34	Libros de cuentas de la Catedral de Huamanga	1867 a 1868
35	Libros de cuentas de la Catedral de Huamanga	1869 a 1870
36	Libros de cuentas de la Catedral de Huamanga	1871 a 1872
37	Libros de cuentas de la Catedral de Huamanga	1873 a 1874
38	Libros de cuentas de la Catedral de Huamanga	1875 a 1876
39	Libros de cuentas de la Catedral de Huamanga	1877 a 1878
40	Libros de cuentas de la Catedral de Huamanga	1879 a 1880
41	Libros de cuentas de la Catedral de Huamanga	1881 a 1882
42	Libros de cuentas de la Catedral de Huamanga	1883 a 1884
43	Libros de cuentas de la Catedral de Huamanga	1885 a 1886
44	Libros de cuentas de la Catedral de Huamanga	1887 a 1888
45	Libros de cuentas de la Catedral de Huamanga	1889 a 1890
46	Libros de cuentas de la Catedral de Huamanga	1891 a 1892
47	Libros de cuentas de la Catedral de Huamanga	1893 a 1894
48	Libros de cuentas de la Catedral de Huamanga	1895 a 1896
49	Libros de cuentas de la Catedral de Huamanga	1897 a 1898
50	Libros de cuentas de la Catedral de Huamanga	1899 a 1900

**Figura 18: Inventario de la Catedral de Huamanga S. XX, fotografía realizada por el autor.**

Se registra, en este inventario, un libro de las juntas del Cabildo del año 1615, año de su fundación. Afortunadamente, este libro de cabildos se encuentra digitalizado. Por último, hay una pequeña descripción de materiales musicales que sí están actualmente en el AAA (ver figura N.º 19).



**Figura 19: Inventario de material musical de la Catedral de Huamanga S. XX, fotografía realizada por el autor.**

### 2.1.3. Fondos musicales del Archivo Arzobispal de Ayacucho:

En este apartado se muestran los ejemplares de música impresa pertenecientes al AAA. La mayoría se encuentra en buen estado de conservación y hay variedad en los materiales hallados. El objetivo de esta tesis es mostrar cómo fue la actividad musical en la Catedral de Huamanga. Este propósito se logra gracias a la revisión de fondos documentales no musicales ya expuestos en la sección anterior.

En ese sentido, aquí no hay un análisis musical profundo sobre las fuentes musicales aquí expuestas. Se tiene en cuenta que las partituras aquí señaladas no corresponden a la capilla de música de Huamanga. Por lo tanto, esta sección no expone manuscritos musicales que concuerden en relación a la instrumentación de la capilla musical.

Sin embargo, se tiene en cuenta estos materiales para comprender cómo fue la música de esta catedral a finales del siglo XIX, puesto que la mayoría de estas partituras son de esa

época. Por lo tanto, este apartado mostrará de manera superficial los distintos tipos de ejemplares musicales encontrados en este archivo. De esa manera, se tendrá una pequeña lectura de cómo fue aquella realidad sonora de la Catedral de Huamanga, durante las últimas etapas del siglo XIX.

○ **Misales de canto llano:**

Aquí se hallan varios ejemplares muy bien conservados que son de diversos tipos y la mayoría está en notación cuadrada, en tetragrama y con texto en latín. A continuación, se expondrán imágenes de los libros de música litúrgica mencionados:



Figura 20: Partitura de canto llano, fotografía realizada por el autor.





Figura 23: Partitura de canto llano, fotografía realizada por el autor de esta tesis.

○ **Música polifónica:**

En esta sección hay obras de Giovanni Pierluigi da Palestrina, Felipe Gorriti y otros autores variados:

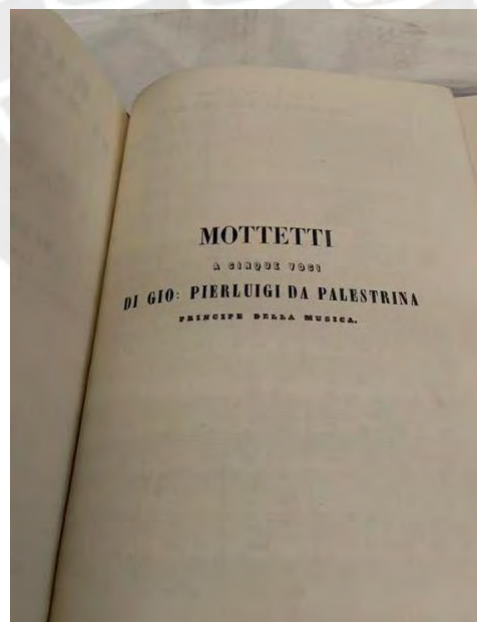


Figura 24: Carátula de Mottetti, obra polifónica, fotografía realizada por el autor.





Figura 27: Partitura de Misa a 3 voces de Felipe Gorriti, fotografía realizada por el autor.

○ Método de órgano moderno:

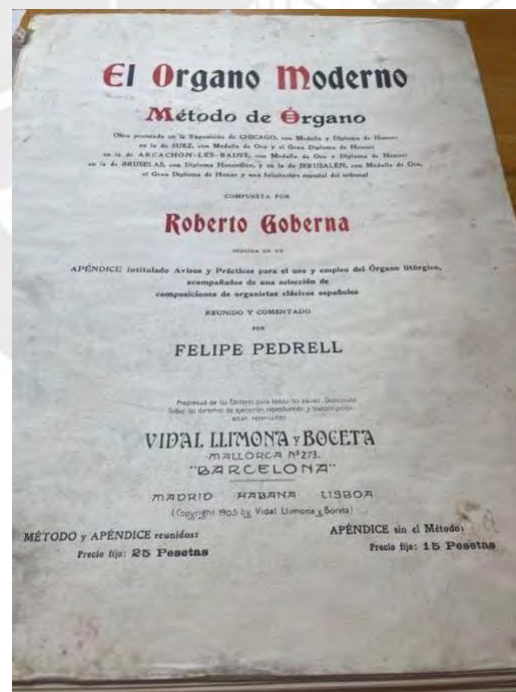


Figura 28: Carátula de El Método de Órgano Moderno, fotografía realizada por el autor.



Figura 29: Partitura de Tiento, *El Método de Órgano Moderno*, fotografía realizada por el autor.

- Obras religiosas diversas:

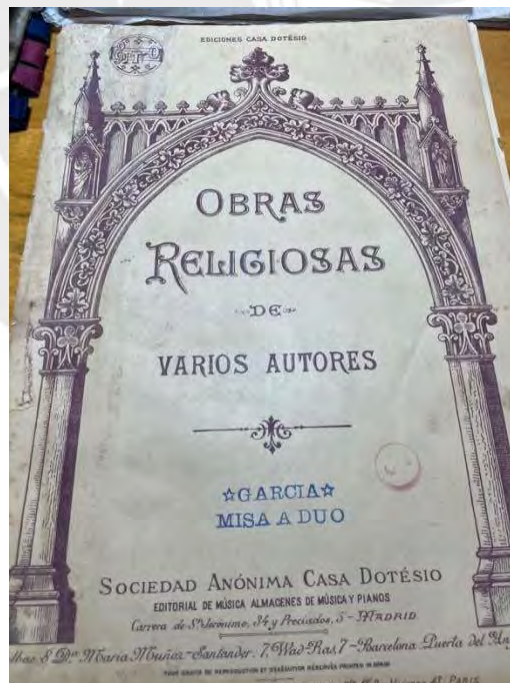


Figura 30: Portada de Obras Religiosas, fotografía realizada por el autor de esta tesis.



Figura 31: Partitura de *MISA*, fotografía realizada por el autor de esta tesis.

## 2.1.4. Fondos documentales de la Biblioteca Central de la Pontificia Universidad Católica del Perú

### 2.1.4.1. Diócesis de Huamanga:

Huamanga y la ciudad de Arequipa pertenecieron a la diócesis del Cuzco y por motivos de expansión territorial y de un mejor control de las villas se decidió segregar a Huamanga y también, a Arequipa. El territorio que ocupó Huamanga durante el virreinato es absolutamente diferente al que ocupa hoy la región Ayacucho. Como ciudad de frontera entre Cusco y Lima, Huamanga era extenso y grande. En consecuencia, fue rico y próspero (actividad minera, actividad agrícola y comercial como ciudad de paso entre Lima y Cusco).

A partir del año 1609, la creación del obispado y la erección de una Iglesia Catedral en Huamanga, marcó el destino histórico de este territorio.

#### **2.1.4.2. Bula del Obispado de Huamanga:**

Esta documentación, la cual es relevante para la historia de Huamanga, no se encuentra en el Archivo Arzobispal de Ayacucho y queda en duda si el documento original está resguardado por el Archivo Regional o Municipal. Por fortuna, y por la incansable búsqueda de fuentes que enriquezcan este trabajo, se halló una transcripción de la *Bula del Obispado de Guamanga* y de la *Erección de la Silla de Guamanga*. Estas transcripciones se encuentran en el apéndice de un libro titulado: *Constituciones del 2º Concilio Diocesano Celebrado por el ILTMO. Y EMO. Monseñor Dr. D. Fidel Olivas Escudero en el mes de Noviembre de 1912*. Este ejemplar se encuentra disponible para revisión en la sala de la Biblioteca Central de la Pontificia Universidad Católica del Perú, exactamente en el segundo sótano.

#### **2.1.4.3. Erección de la Silla de Guamanga**

La creación del obispado en Huamanga trae consigo la erección de una iglesia catedral, en ese sentido, se va aterrizando al objeto de estudio donde todo comienza con respecto a la música en la Catedral de Huamanga.

Por otra parte, la *Erección de la Silla de Guamanga*, también entendida como Erección de la Catedral de Huamanga, se encuentra en la página 115 del referido libro de Olivas Escudero. El documento oficializa y sella, a través del Rey Felipe III y el Papa Paulo V, el derecho a erigir una catedral que esté sufragánea al Arzobispado de los Reyes (Lima). Esta acta no determina cuánto tiempo debe tardar la construcción de la catedral y tampoco su arquitectura ni detalles de construcción. Lo que realiza este documento, es una cuestión legal de cómo se debe gobernar, quiénes y qué deben realizar eclesiásticamente, en el nuevo obispado. Afortunadamente, este ejemplar contiene las primeras instituciones y

ordenanzas que deben regir en el obispado y Catedral de Huamanga. Se designa al primer obispo (Fr. Agustín de Carvajal), y solo mencionan la designación del Deán y Arcediano.

#### **2.1.4.4. Fuentes provenientes de medios digitales**

Hoy en día la tecnología ha permitido digitalizar fondos documentales que datan desde el siglo XVI. Estos recursos son útiles cuando los investigadores no pueden acceder a los espacios físicos como archivos y bibliotecas especialmente los que están ubicados en el extranjero. En ese sentido, esta tesis se apoya en algunos recursos web que han permitido la descarga de algunos materiales como reglas consuetas, partidas de nacimiento de personajes como los músicos de la Catedral de Huamanga, archivos digitales que mencionen algún dato relevante sobre la música o músicos en Huamanga. En este caso, la Regla Consueta de la Catedral de Huamanga no se encuentra disponible por ningún medio, es por ello que se accedió a descargar la Consueta de Cusco, Lima y Sevilla como referentes para poder estudiar los reglamentos que se han debido regir en la catedral huamanguina.

### CAPÍTULO III.

#### MÚSICA EN LA CATEDRAL DE HUAMANGA: BULA DEL OBISPADO DE HUAMANGA, ERECCIÓN DE LA CATEDRAL Y REGLAMENTOS MUSICALES

Como ya se expuso, la creación del obispado de Huamanga trajo consigo la erección de una iglesia catedral. Por ende, un obispo y un séquito de dignatarios para su gobernación. En ese sentido, para comenzar este capítulo sobre la música en la Catedral de Huamanga, es necesario estudiar y exponer la historia de este templo, pues fue en este lugar donde ocurrió un intenso desarrollo y actividad musical por aproximadamente tres siglos.

#### 3.1. Catedral de Huamanga y su historia

##### 3.1.1. Bula del Obispado de Huamanga:

En vista de que este trabajo de investigación aborda un marco temporal que va desde el año de 1609 al 1893, es necesario exponer el documento que dio origen a toda esta historia: la *Bula del Obispado de Huamanga*. “La edificación de esta catedral está directamente vinculada con la creación de la diócesis de Huamanga en los tiempos de Felipe III, quien obtuvo del Papa Paulo V la Bula de Erección en 1609” (González et al., 1997, p. 209).

Por lo que, siendo noticiados de nuestro muy amado Rey Felipe que la Ciudad de Huamanga, situada en los términos de la jurisdicción del Cuzco, se halla con multitud de habitantes y muy distante de la Ciudad del Cuzco, por lo que sus moradores, no pueden atender las disposiciones de su propio Obispo, ni éste ejercer el cargo Episcopal, ni dirigirlos en las cosas espirituales, y muchas veces suceda allí desearse el ministerio pastoral del Obispo, creen ser necesario para comodidad de los habitantes, para el aumento del culto Divino y salud de las almas, que se erija é instituya una Iglesia Parroquial en la misma Ciudad con el nombre de Catedral.

Nos llevados de estas causas y otros motivos razonables y de los ruegos del mismo Rey Felipe, presentados a Nos, hecho maduro examen con nuestros Venerables Hermanos los Cardenales de la Santa Iglesia Romana, con su consejo y consentimiento, y por la plenitud de la potestad Apostólica, para mayor honra de Dios y alabanza de su gloriosísima Madre la Virgen María y honor de toda la Corte celestial, separamos, desmembramos y segregamos de la Iglesia del Cuzco y de su juzgado espiritual la dicha Ciudad de

Guamanga, y también aquella Diócesis, que el Nuncio o Subdelegado y Comisario deputado destinase y separase, y una vez destinada, que se separe con sus lugares, villas y tierras, aldeas, pertenencias, términos, territorios, distritos, clero, pueblo personas, Monasterios, Iglesias, colegios, Hospitales y cualquiera Beneficios Eclesiásticos con cura de almas o sin ella, Seculares y Regulares de cualquiera Ordenes, con sus décimas, derechos, emolumentos y acciones, que goza, posee, percibe, exige y pretende o puede pretender el actual Obispo o su Capítulo por razón de jurisdicción, visita, subordinación, superioridad, procuración, subvención o de otro cualquiera ...

Con la misma autoridad erigimos al referido pueblo de Guamanga en Ciudad y asignado pueblo de Guamanga a dicha Iglesia, por Obispado la mencionada parte de Provincia, que se segregase por el Nuncio o su Comisario (para este efecto destinado) y a todas las personas, que existieron en dicha ciudad y obispado de Guamanga, a saber: los eclesiásticos por clero, y los seculares por pueblo, según la división, repartición y distribución que se hiciese.

No obstante las premisas Constituciones, Ordenaciones Apostólicas y el juramento de la dicha Iglesia del Cuzco, confirmación Apostólica o cualesquiera otra firmezas, estatutos, costumbres y contradicciones; y a nadie en manera alguna le sea lícito contravenir con temerario atrevimiento, ni rompa esta hoja, que contiene nuestra separación, desmembración, segregación, exención, liberación, creación, institución, concesión, asignación, sugestión, partición, reservación y decreto. Y si alguno tal cometiese, téngase por incurso y comprendido en la indignación de Dios Omnipotente y de los Bienaventurados Pedro y Pablo.

Dado en Roma, en San Marcos, en el año de la Encarnación del Señor de 1609, a 20 de Julio, en el año 5º de nuestro Pontificado>> PAULO PAPA V (como se citó en Olivas, 1912, pp. 108-114).

En vista de que la ciudad de Huamanga se expandió territorialmente y su población se acrecentó, el Obispado del Cusco no logró controlar la totalidad de la extensión que este poseía. Señala la carta, con énfasis, que el obispo no puede atender el extenso territorio que era el obispado del Cusco. Seguro que existieron problemas para llegar a toda la población con el mensaje evangelizador lo cual era una actividad prioritaria en aquella época. En ese sentido, y para un mejor control de la evangelización por parte de una gobernación eclesiástica formal, se decide elevar lo que alguna vez fue la Villa de Huamanga al Obispado de Huamanga.

Poco o nada se sabe acerca del movimiento y actividad musical que se dio en Huamanga antes de la creación del obispado. Esto debido a la falta de estudios o publicaciones que abarquen los inicios de la ciudad de Huamanga con respecto a su música litúrgica misional y conventual. Desde el año 1540 hasta el año 1609, hay un periodo que

completar para conocer y comprender toda la historia de la música litúrgica que se dio en este territorio. Finalmente, este documento coloca la primera piedra para erigir sobre ella toda esta actividad musical que ocurrió dentro de lo que fue el Obispado de Huamanga, que actualmente es denominado como Arzobispado Metropolitano de Ayacucho.

### 3.1.2. Edificación de la Catedral de Huamanga

La Catedral de Huamanga tuvo un proceso de construcción lento y extenso. La edificación que se ve hoy en día es el resultado de cuarenta años de construcciones que fueron interrumpidas en diversas ocasiones y por diversos factores que serán expuestos a continuación:

Después de modestos orígenes en barro y paja, la edificación de la catedral en un amplio frente a la Plaza Mayor está vinculada a la expedición de la *Bula del Obispado de Huamanga*, el mismo Rey Felipe III encomendó a redactar una cédula para ordenar la edificación de la Catedral en Huamanga. Es así que, mediante Real Cédula del 5 de junio de 1612, se ordenó tal mandato. Sin embargo, no fue hasta el año 1632, que el segundo Obispo de Huamanga: Francisco Verdugo, puso la primera piedra para iniciar construcciones. (González et al., 1997, p. 209)

Un par de años antes, en 1630, el obispo en mención, convocó a una reunión donde se acordó lo siguiente:

Trasladar la Catedral a Santo Domingo, y se hizo así, de modo que el 21 de abril se tuvieron los oficios litúrgicos. Se convocó luego a concurso, dos años después en cabildo abierto efectuado en Santo Domingo se presentaron cuatro concursantes, consultados los alarifes peritos fueron aprobados los planos diseñados por el Hno. Jesuita Martín Hispiarte (González et al., 1997, p. 210).

La construcción fue lenta, y tres décadas después, hacia 1661, llegó hasta las cornisas. El obispo Cipriano Medina estuvo a cargo de esta etapa y luego, con la llegada del obispo Cristóbal de Castilla y Zamora, en 1699, la Catedral pudo continuar su lenta e ininterrumpida construcción para finalmente estrenarse en el año 1672. En la gestión de Zamora se construyeron las naves laterales y sus dos torres, de ese modo, la catedral

quedó como se la conoce hoy en día. Finalmente, el obispo Cristóbal de Castilla y Zamora, consagró y dedicó la catedral, a la Virgen de las Nieves, el 20 de abril de 1672.

Por desgracia, un sismo ocurrido en el año 1719, dañó el primer módulo de la nave lateral izquierda. Este sismo arruinó buena parte del altar de la Santísima Trinidad que fue elaborado en el año 1708. Luego de la reparación de la obra dañada, esta volvió a desplomarse en el año 1881, luego fue reconstruida en el año 1887 (González et al., 1997, pp. 209 - 214).

Esta descripción de la historia que atravesó la edificación de la Catedral de Huamanga no hace mención alguna a la construcción del coro y su sillería. Lamentablemente, no existen registros ni detalles de los primeros órganos que este tuvo y menos de otros detalles de la elaboración del facistol y las tribunas del coro. No obstante, es importante señalar el proceso de construcción que atravesó esta catedral, para entender el contexto espacial donde los primeros músicos de su capilla llevaron a cabo sus funciones.

### **3.2. Música en la Catedral de Huamanga**

La Catedral de Huamanga, tal como se la conoce hoy en día, se culminó en el año 1672. Por lo tanto, mientras la construcción se ejecutaba, ¿dónde se realizaban los servicios religiosos y el culto divino? (Vega, 2011 p. 57). Debido a la ausencia de fuentes y estudios previos a este, resulta complejo hallar una versión que certifique con exactitud en qué espacio se realizaban los oficios y misas con música. Sin embargo, aquí se puede llegar a alguna aproximación.

Existen un par de opciones para aproximarse a ello: la primera es la primigenia y modesta edificación de barro y paja que se ubicó en la misma Plaza de Armas detallada líneas arriba (González et al., 1997, p. 209). La segunda opción es la iglesia de Santo Domingo,

ya que en 1630 el cabildo decidió trasladar la catedral a aquel templo mientras se realizaban las construcciones (González et al., 1997, p. 210).

La primera y sencilla edificación ubicada en la Plaza de Armas, fue probablemente, un espacio que albergó una sillería de coro pequeña y sencilla y, quizás, un órgano portable o pequeño. Esta interpretación surge luego de esta lectura de evidencias y fuentes que revelan cómo fue la realidad de la Catedral de Huamanga en sus inicios. Por otro lado, la mudanza de la catedral a la iglesia de Santo Domingo se corrobora con la fuente citada en la sección anterior de este capítulo. Caso similar sucedió en la ciudad de Arequipa, ya que las construcciones de la catedral de la ciudad blanca tardaron cuarenta años. Mientras ello ocurría, Vega (2011) sostiene lo siguiente: “Era probable que los servicios y funciones litúrgicas se hayan realizado en el mismo templo o en una parroquia adyacente, por que la capilla de música arequipeña estaba plenamente constituida ya en 1645” (Vega, 2011 p. 57).

En el caso de la capilla de música huamanguina los fondos documentales del AAA muestran evidencia de actividades desde el año 1648 en adelante. En ese sentido, cabe señalar que entre los siguientes años: 1648 al 1653, la Catedral de Huamanga aún no había finalizado su construcción total. Por lo tanto, las actividades musicales se habrían llevado a cabo en la primigenia nave central o en las iglesias de Santo Domingo y Santa Ana. La iglesia de Santa Ana (1569) ha sido considerada como el templo principal de la ciudad de Huamanga hasta antes de la culminación de la catedral, los actos litúrgicos más importantes se dieron ahí, ya que cumplía la función de templo principal de Huamanga (González et al., 1997, p. 198). Por otro lado, la iglesia de Santo Domingo se ubica a dos cuadras y media de la catedral, siendo esta una opción más cercana que la parroquia de Santa Ana, la cual se ubica a un par de kilómetros de la Plaza de Armas. En ese sentido,

si la catedral se trasladó a la iglesia de Santo Domingo desde el año 1630 hasta culminar su construcción, ¿en qué espacio de la iglesia de Santo Domingo se realizaban las funciones litúrgicas con música, al menos a partir del año 1648 hasta el año 1672? Para aclarar el panorama sobre el templo de Santo Domingo se cita la siguiente información que resulta útil para este apartado:

“Acercas de la iglesia de Santo Domingo se tiene noticias de los primeros misioneros dominicos en Huamanga en 1540, entre otros, como primer provincial, fray Tomás de San Martín. En 1542, se acuerda la erección de una iglesia y monasterio” (González et al., 1997, p. 174).

Descripción arquitectónica de la iglesia de Santo Domingo en Ayacucho, evidencia que posee un coro:

La iglesia de Santo Domingo tiene como acceso principal un vano en arco de medio punto, con pilastras de piedra adyacentes a la jamba del vano; y otro auxiliar en el lado sur, con una portada de excelente factura, donde se destaca el cuerpo del alfiz con dos pilastras laterales y un vano en arco de medio punto con arquivolta con un entablamento sin ornamentación, sobre el que se ha labrado una corona con escudo bicéfalo. Una hornacina sobre la portada y dos vanos de acceso al coro junto con un remate almenado del muro frontal y dos torres completan la fachada (González et al., 1997, pp. 178-179).

La descripción arquitectónica citada revela la existencia de un coro en este templo. No menciona si es coro alto o bajo, sin embargo, queda claro que la naciente capilla de música de Huamanga se instaló, desde 1648, en el coro de la iglesia de Santo Domingo para realizar sus labores musicales con el canto llano y el uso de un órgano. Posteriormente, cuando la Catedral de Huamanga se consagró y estrenó en su edificación total, la capilla de música se pudo trasladar para seguir continuando con sus funciones correspondientes.

Entre el año de 1672 y 1728, el cual es un periodo de cincuenta y seis años, los fondos documentales no conservan información de la capilla musical huamanguina. Por ahora, solo se tienen cinco años de actividad musical entre el año 1648 y el 1653, actividades

musicales muy austeras: algunos cantollanistas y un organista. No hay evidencia de ministriles o maestros de capilla durante aquellos cortos cinco años que los fondos documentales del AAA muestran. Teniendo en cuenta que la capilla de música de Huamanga se trasladó a la concluida Catedral, surge la siguiente interrogante: ¿dónde se realizaba el servicio musical dentro de la Catedral de Huamanga?

Afortunadamente, existe una sola descripción que demuestra que la Catedral de Huamanga poseía un coro en el medio de su planta, muy al estilo de las catedrales de Sevilla, Toledo y Zamora (Vega, 2011, p. 58). Esta descripción se encontró en el libro *Antología de Huamanga* (Rivera, 2004), el cual contiene recopilaciones de testimonios y descripciones de distintos y reconocidos personajes que visitaron la ciudad de Huamanga.

El padre José María Blanco acompañó al presidente Mariscal Luis José de Orbegoso en su viaje al sur (1834), pasando por Huamanga con motivo del décimo aniversario de la Batalla de Ayacucho (Blanco, 1834, Fuentes Históricas del Perú). Como resultado escribió un diario que da cuenta de ese recorrido. Se describen allí la ciudad, los templos, la Universidad, el Seminario, el Mercado. Se habla también de los trabajos de orfebrería, y de los usos y costumbres (Rivera, 2004, p. 87).

Es gracias a la descripción de este personaje que se ha logrado saber esta información la cual no ha sido previamente estudiada. A continuación, se cita la descripción de José María Blanco:

El coro, que está en una tercia de elevación sobre el pavimento del templo, tiene dos escalones para subir a él y 10 varas y cuarto de alto con las 10 dos tercias del ancho de la nave. Tiene 27 sillas altas incluso el trono del obispo, y 14 bajas, todas de cedro tallado y sin dorar, con sus respectivos espaldares. Las sillas altas tienen una vara de elevación sobre el nivel del coro, y vara y tercia sobre el templo, a las que se sube por cuatro escalones de piedra blanca. Estas sillas tienen sobre los respaldares cuadros en lienzo, correspondiendo el de Nuestro Señor Jesucristo al trono del señor obispo, el de San Pedro

al deán, el de San Pablo al asiento del arcediano, el de San Lorenzo al del chantre, el de San Juan Bautista al de un canónigo, San Vicente al del magistral, San Buenaventura al de un racionero, el de Santa Catalina de Sena al de otro racionero, San Juan Evangelista, y San Gregorio Magno.

En medio del coro está un facistol de madera, llano y basado en una pirámide chica de piedra blanca. Sus libros chicos están desencuadernados. A un costado y en una repisa hay un reloj de mesa y lamparillas. La baranda interpuesta entre el altar mayor y el coro tiene 6 varas de elevación. En ella terminan las dos tribunas que hay uno y otro lado del coro, sobre las cuales descansan dos órganos chicos. La puerta que hay en esta baranda tiene de alto tres varas y tres cuartas y unas varas y cuarta de ancho. El antecoro que está delante de esta baranda tiene desde ella hasta una reja chica que hay por delante una vara y dos tercias. Sus asientos son ordinarios. A más de esta puerta tiene el coro otras dos más a cada uno de sus costados con sus respectivas escaleras (como se citó en Rivera, 2004, pp. 89-90).

Por otro lado, Pio Max Medina dejó una breve descripción del antiguo coro bajo de la Catedral de Huamanga:

El Coro de los Canónigos estuvo situado a la entrada de la Catedral, ocupando la segunda bóveda de la nave central. Esta antigua ubicación, de acuerdo con los coros de catedrales españolas y del Cuzco, fue cambiada por el Obispo Doctor Fidel Olivas Escudero, quien mandó trasladar el Coro al presbiterio, donde ahora se halla (como se citó en Rivera, 2004, p. 102).

En el quinto capítulo se aborda un estudio más profundo y una reconstrucción hipotética de este coro bajo que la Catedral de Huamanga albergó por casi tres siglos seguidos. Con la evidencia mostrada, la capilla de música de esta catedral tuvo un espacio importante dentro del templo. Este coro fue el lugar de trabajo para numerosa cantidad de músicos profesionales quienes dejaron un legado en la historia de la música de Huamanga durante el periodo virreinal y republicano. Aproximadamente, fueron tres siglos de músicas que resonaron y músicos que circularon y permanecieron en este coro que, desde inicios del siglo XX hasta el día de hoy, ya no existe más.

### **3.3. Reglamentos para la música en la Catedral de Huamanga**

En esta sección se exponen algunos de los escasos reglamentos hallados en esta investigación. Estas normas moldearon la vida musical dentro del coro de la Catedral de Huamanga. Lamentablemente, no se hallaron las reglas consuetas de esta catedral que

podrían tener información más explícita de las funciones de los músicos en el coro catedralicio. Sin embargo, el *Acta de Erección de la Silla de Huamanga* contiene información útil acerca de las primeras normatividades sobre la música que se pusieron en práctica en la Catedral de Huamanga. Por otro lado, se tiene como referencia el estudio y revisión de la *Regla Consueta* de la Catedral del Cusco, Catedral de Lima y Arequipa, para tener una referencia del funcionamiento musical en las ciudades mencionadas.

### 3.3.1. Reglamentos musicales del Acta de Erección de la Silla de Guamanga

Para comenzar este apartado es importante conocer el orden cronológico de los hechos.

En primer lugar, se muestra esta acta de erección la cual se firmó en el año 1609:

Sabreis como nuestro Santísimo Padre en Cristo Señor Nuestro Paulo, por la Divina Providencia Papa V, mandó en esta Ciudad de Guamanga, erigir, adornar y honrar con particular decencia una Iglesia Catedral, que tuviese por cabeza un Obispo, que la gobernase, cuidando en su estructura, edificio y todo lo concierniente al culto Divino y que en aquella su señalada Diócesis preside y enseñase, procurando la observancia en la Divina ley; que erigiese e instituyese Dignidades, Canongías, Prebendas y otros beneficios Eclesiasticos con el cuidado de las almas o sin él ; que pudiese inferir cualesquiera cosas espirituales; que sembrarse y propusiese la Santa y Católica fé, entre los católicos observadores de ella, también entre los nuevamente conversos e Indios, del modo que conocer ser más útil al culto Divino y salud de las almas.

<<Sobre las cuales cosas y cada una de ellas, habiéndonos intimado mandato verbal Nuestro Santísimo Padre, nos pareció conveniente interponer, como de facto interponemos la autoridad ordinaria y Decreto de Nuestra Cámara, hecho como derecho, si por acaso alguno se contuviere en dichas Letras: en fe de todo lo cual mandamos é hicimos suscribir y signar a nuestro infrascrito Notario de dicha Cámara. Apostólica, en el año de Nuestro Señor Jesucristo de 1609, en la dicció 7º día 1º de noviembre, año 5º del Pontificado de nuestro muy Santo Padre Paulo, por la Divina Providencia, Papa V.

Por el muy Ilustre Tesorero, mi señor J. Mala Deis, Vicario Audito,

CONSTANTINO BANELO, SIVILLA (como se citó en Olivas, 1912, pp. 115-118).

Luego expedir este documento se procede a establecer, ordenar y erigir a las autoridades eclesiásticas y oficios que competen al desarrollo de los actos litúrgicos en esta catedral:

Después de haber recibido dichas letras Apostólicas, según lo que, por ellas, se nos ordena y por presentación hecha por el expresado Rey Felipe. Produciendo según nuestro cargo a la. Ejecución de ellas, determinamos establecer, Prebendas y otros Oficios y Beneficios

Eclesiásticos, y juntamente hacer las demás cosas necesarias en nuestra Iglesias y Obispado en estos términos:

Nos Agustín Primer Obispo electo de Guamanga, atendiendo ser justo y conforme a razón poner en Planta dicho mandato Apostólico, para honra y gloria De Dios Omnipotente y de la Bienaventurada Virgen María y de todos Los Santos, ordenamos e hicimos hacer publicación de las Dignidades, Canonjías, Prebendas, Oficios, Beneficios y demás cosas necesarias aquí insertos, según la Erección e Institución señalada (como se citó en Olivas, 1912, pp. 118-119).

Este documento que sirve para la designación de dignidades, canonjías, prebendas y oficios, y al mismo tiempo, reglamentos para el uso de la música en este templo, provee algunas referencias acerca de la vida musical que tenía que regirse en la naciente Catedral de Huamanga. Este documento, de primeras ordenanzas fue sellado y publicado el 2 de enero del año 1615, quiere decir que a partir de ese año en adelante recién comenzaron a regir las normas e instituciones expresadas en este documento. Por lo tanto, esta fuente muestra los cargos eclesiásticos que deben asumirse en el obispado de Huamanga. Un punto de partida importante que este material señala es que se debe esperar a que se generen ingresos más estables para que en el futuro, se puedan contratar a distintas autoridades eclesiásticas y a los responsables de otros oficios, como por ejemplo, organistas, cantores y ministriles.

A continuación, se transcriben y comentan los artículos que están relacionados a la música: cargos, oficios y prácticas musicales que deben realizarse en la catedral:

### III

También habrá Chantría, a la cual ninguno puede presentarse ni recibirse, sin estar instruido en Música, y cuando menos en el Canto llano; cuyo cargo será cantar, enseñar, corregir y enmendar todo lo que pertenece y conduce al Canto en el Coro y en cualquiera parte, por sí y no por otro, caso que el Prelado no le parezca conveniente otra cosa.

### IV

Maestrescolia, a la cual Dignidad ninguno puede presentarse ni recibirse, sin estar graduado en Teología o Derecho Canónico en alguna general Universidad o ala menos de Licenciado; El cual estará obligado a enseñar la gramática a los serviciales de la Iglesia

y a todos aquellos del Obispo, que quisieren aprender; y. Esto lo hará por si o por otro (como se citó en Olivas, 1912, p- 120).

Como se puede apreciar líneas arriba el tercer y cuarto artículo exponen las primeras ordenanzas y estas tratan acerca de la institución y designación de un Deán, un Arcediano y el Chantre para la Catedral de Huamanga. Estos tres, junto con el Maestraescuela y el Tesorero, son dignidades del cabildo. Estos ocupan un lugar especial dentro del coro. El grado de jerarquía de estos personajes se ve reflejado en que cada dignidad posee una silla alta dentro del mismo y tienen la obligación de cantar en el facistol. Son estos personajes protagonistas indispensables para el ejercicio del canto llano dentro del coro. Por otro lado, el chantre tenía un cargo más específico para la música. Este era el responsable del canto ante el cabildo. “Era dignidad y por lo tanto canónico con derecho a asistencia a las reuniones del cabildo, condición que no tenían el sochantre, el maestro de capilla, los cantores y ministriles” (Vega, 2011, p. 42).

## VII

“Igualmente establecemos dos Raciones enteras y los que fuesen presentados a ellas estarán ordenados de Diáconos, con los cuales Órdenes estarán obligados a servir en el altar cantando las Pasiones, o en el coro leyendo las profecías y Lecciones” (como se citó en Olivas, 1912, p. 121).

Este trabajo ha puesto en evidencia que los primeros actos musicales litúrgicos de esta catedral han sido ejecutados por racioneros. Estos cantaban las epístolas y evangelios en distintas oportunidades y además recibieron pago por aquella responsabilidad.

## X

Reservamos a los ya dichos Católicos Reyes de España y a sus sucesores, en cuanto por derecho y Apostólica autoridad les compete, la presentación de personas idóneas para las Dignidades, Canonjías, Prebendas, Raciones y demás Dignidades y Prebendas futuras, que se han de establecer en dicha nuestra Iglesia Catedral (como se citó en Olivas, 1912, p. 122).

Esta regla sugiere que los Reyes de España tienen potestad de colocar a las personas idóneas para los cargos señalados en la cita textual. En ese sentido, se espera que la corona española haya realizado una buena selección del personal para designar a los primeros canónigos para el coro de canto llano en la Catedral de Huamanga, y en especial escoger a clérigos que puedan asumir el cargo de chantre con total solvencia. Por ahora las evidencias de los fondos documentales no revelan que los chantres o canónigos dignatarios fueron ineficientes en su trabajo.

### XIII

A más de esto habrá Acólitos, que ejerzan su ministerio diariamente en el servicio del altar, y también en el coro, si fuese necesario.

### XIV

También Capellanes, los que asistirán personalmente al rezo de mañana y tarde, a las solemnidades de Misa y otras funciones; a más de esto, estarán obligados a celebrar algún número de Misas en cada mes, si no es que se hallasen impedidos por enfermedad u otro justo motivo (como se citó en Olivas, 1912, p. 123).

La mención de acólitos en la cita anterior puede sugerir que sean cantores. Sin embargo, existe una posibilidad que los primeros acólitos de Huamanga no hayan tenido la formación ni la experticia para lograr el canto dentro del coro. Por lo menos, existe la intención de contar con más personal que participe en el coro.

Acerca de los capellanes, esta regla no los denomina como capellanes de coro. Por otro lado, se designan sus funciones como la obligatoriedad de participar en las solemnidades de misa y otras funciones. Esto puede aproximarlos a realizar la función de cantollanistas dentro del coro. Sin embargo, en Huamanga, en la etapa inicial no hay registros de capellanes de coro. Por otra parte, por falta de sustento documental, queda en duda si hubo cuota de estudiantes del seminario que actuaron como capellanes de coro durante los primeros años de esta catedral.

## XVI

Queremos también instituir e instituimos un Organista, otro de Pertiguero y otro de Caniculario sobre los cuales, y cada uno de ellos reservamos a Nos y demás Prelados, que por tiempo fueren, la facultad de mandar, establecer y ordenar todas las cosas más necesarias, sobre que deberá cada uno mostrarse diligente según su ministerio, y se le asignará aquel salario que se juzgue necesario (como se citó en Olivas, 1912, p. 124).

El organista es fundamental y, el órgano, ha sido el instrumento más importante para la liturgia. Dada la importancia de este instrumento, sus funciones y reglas no están aisladas en un artículo exclusivo para este. Sin embargo, causa sorpresa saber que la institución del organista está junto con las de pertiguero y caniculario. Por otro lado, documentos similares de la Catedral de Lima tienen el mismo formato en aquel reglamento sobre el organista, caniculario y pertiguero. Cabe señalar que aquí no se especifican las funciones del organista las cuales eran extensas y corresponde colocarlas en otro apartado. Por ahora, esta información por lo menos da luces sobre la contratación de un organista para la Catedral de Huamanga.

## XX.

En el aumento de frutos y réditos cuidaremos y cuidarán nuestros Sucesores, proveer y nominar, en cuanto nos pareciese conveniente a los Acólitos, Capellanes, Organista, Pertigueros, secretario o Notario y demás oficios, porque, como ya dijimos, quedan creados y instituidos e erigidos por Nos (como se citó en Olivas, 1912, p. 126).

Está claro que los artículos citados en los párrafos superiores expresan la falta de recursos económicos de la naciente catedral y cabildo eclesiástico. Por ende, solo se contrataron al Deán, Arcediano y dos canónigos. Si aquellos escasos dignatarios fueron capaces y doctos en materia de canto llano, el naciente coro de canto gregoriano de la Catedral de Huamanga habría tenido actividad interesante. Por el contrario, si no fue así, este naciente coro tuvo que esperar para que llegaran cantores eclesiásticos más capacitados y probos en la materia. Queda claro que la contratación de capellanes, acólitos y organistas quedará suspendida para cuando los frutos e ingresos sean mayores y puedan sostener los pagos

de los salarios. Está en suspenso, cómo fue la actividad musical de esta catedral desde el año 1615 al 1648.

El artículo número XXIV hace énfasis en que todo el personal de carácter eclesiástico de la catedral tiene la obligación de asistir al coro, sin distinguir rangos o jerarquías. Caso contrario, no se le abonará su estipendio. Existe referencia acerca de las horas nocturnas y diurnas, el rezo y el oficio divino. Esto acerca a la realidad de que Huamanga contó con un coro de cantollanistas activo y estos una obligación y deber de alta relevancia (como se citó en Olivas, 1912, p. 128).

### XXXII.

Demás de esto se deduzcan de dichas cuatro partes, doscientos cincuenta pesos del mismo valor por las Décimas de la casa de un Parroquiano (esto es por la casa del Excusado), la cual como que da dicho, se aplica a la Fábrica de nuestra Iglesia. Y de todo lo restante de dichas cuatro partes se deduzca la sexta, de lo que será pagado el Sacristán que sirva a la Iglesia y tendrá de salario cien pesos; y otros cien gozará el Secretario o Notario de ella ó del Capítulo, de la cual cuidaremos Nos y nuestros Sucesores, y el residuo de la dicha sexta parte que da aplicada a nuestra disposición para distribuirla, siempre que nos pareciese conveniente en los salarios del Maestro de Música del coro, y de todos los que han de asistir a otros destinos, según la obligación de sus cargos, lo mismo que al Maestro de Ceremonias y á otros , que han de emplearse en otros ejercicios: la cual distribución y división reservamos hacerla a nuestro arbitrio y voluntad; y lo que quedase lo aplicamos a las dignidades, Canónigos, Prebendados, Racioneros y demás Ministros de nuestra Iglesia Catedral, para aumento de su sustento y socorro, juntamente con la cuarta parte de Diezmos. Todo lo que se ha e dividir, cómo se declara por nosotros y debemos declararlo, de la suerte que lo ordenamos y mandamos (como se citó en Olivas, 1912, p. 131).

Se cita textualmente todo el artículo XXXII porque este señala cómo deben realizarse los pagos. Es netamente un tema más económico que no compete mucho a esta investigación, sin embargo, hay un dato interesante acerca de un Maestro de Música del Coro. En principio se pensó en una suerte de maestro de capilla, ya que gracias a bibliografía especializada, puede que existan similitudes en ambas denominaciones. (Moreno, 1985, p. 24) Lamentablemente, no existe especificación alguna de funciones para este maestro de música. Se puede aseverar que este puesto fue dirigido, en un comienzo, a algún sacerdote español con la formación adecuada en música, quizás en menor grado de

instrucción que el chantre. Sin embargo, sería este un cargo relevante para la futura formación de cantores y ministriles que la Catedral de Huamanga tenía que comenzar a formar. Resulta lógico la contratación de un maestro que brinde el primer paso en la formación musical de este templo. Se espera que, en una posterior búsqueda, se encuentre la regla consuetada con la cual se puedan obtener mayores detalles sobre las funciones que ejerció este maestro de música del coro.

El reglamento XXXVI referido a las reuniones que el cabildo debe tener se menciona la importancia de tratar temas relacionados a la doctrina y enseñanza de los indios. También, todo lo que tenga que estar relacionado al oficio divino. Esto puede significar que esta labor de adoctrinamiento iba de la mano con la instrucción musical y probablemente iba en conjunto con alguna de las funciones del maestro de música del coro. (como se citó en Olivas, 1912, p. 132)

Las primeras ordenanzas acerca de las misas cantadas, que están en el artículo XXXVIII, señalan la importancia de la música para estos eventos. Por otro lado, hay mención de detalles económicos y los pagos que deben efectuarse para tales eventos. Existe mención de la población como agentes que participan en la contribución económica en las misas mencionadas. Por último, se hará la distribución correcta de los frutos de estas misas con los personajes que participan en estas, se asume como pagos a los músicos, cantores y otros como sacristán o maestro de ceremonias y chantre (como se citó en Olivas, 1912, p. 132).

#### **XL.**

También queremos y ordenamos que dicha Misa Conventual o Mayor se diga y cante por todos los Prebendados, Dignidades y Canónigos de la Iglesia, los que se remudarán por semanas o serán Semaneros, comenzado desde el Deán o decano hasta el último Canónigo. Y de esta suerte servirán los semaneros en todas sus semanas, así en el altar como en el coro, guardando en todo las consuetas y establecimientos dados por Nos.

## XLII.

También queremos y ordenamos, que se celebre y cante el Oficio Divino, nocturno y diurno, así en la Misa como en las Horas, según la disposición y método prevenido y dando en las constituciones. Y por que la memoria de los hombres es frágil y el acordarse de todo y tenerlo presente es propio de dios, queremos y ordenamos que si faltase alguna cosa en esta nuestra Erección, o no se hubiese prevenido exactamente todo lo necesario, como se requiere, de suerte que intervenga alguna duda o defecto sobre lo no dispuesto, se ocurra a la Erección y estatuto de la Metropolitana Catedral Iglesia de la Ciudad de los Reyes, observando sus establecimientos, determinaciones y laudables costumbres; todo lo que se dá por hecho en nuestra Erección e institución (como se citó en Olivas, 1912, pp. 134-135).

Como se ha visto, existen reglamentos muy explícitos para la actividad musical dentro de la Catedral de Huamanga. No obstante, estos regirán formalmente cuando la catedral sea estable económicamente. Por otro lado, existe una relación muy clara entre los estatutos de Huamanga y los de la Catedral de Lima, ya que el último artículo, aquí citado, menciona que si faltase algún detalle será viable revisar los estatutos de la catedral limeña. Ello sugiere que fueron muy similares, pero solo en la teoría, ya que aplicado en la práctica las realidades eran muy distintas.

### **3.3.2. Reglamentos de música halladas en Constituciones Sinodales:**

El siguiente material titulado: *CONSTITVCIONES SYNODALES DE EL OBISPADO DE LA CIVDAD DE GVAMANGA, CELEBRADAS EN CONCILIO DIOCESANO POR EL ILVSTRMO. Y RMO. SENOR D. D. CHRISTOVAL DE CASTILLA Y ZAMORA EN EL MES DE JVNIO DE 1672*, contiene algunos reglamentos asociados al uso de la música.

Este material resulta importante ya que la fecha que data es del año en el cual la catedral finalizó su construcción total. Lamentablemente, es un material que contiene una ortografía compleja de descifrar, pese a ello, se logró ubicar algunos reglamentos sobre las misas cantadas:

En las Misas cantadas conventuales se ha de decir siempre la Gloria, Credo, y Prefacio, sin que entre tanto se toque el órgano lo cual se ha de cumplir inviolablemente en los Domingo, y fiestas de guardar: pero habiendo sermón, otro impedimento, o causa

legítima, se podrá omitir el canto del prefacio: y el que presidiera en el coro tendrá cuidado de que sea multado el [ilegible] que faltara a esta orden (Castilla y Zamora, 1672, p. 38).

Por otro lado, en el capítulo titulado: *Cap. IX De las ceremonias, que se [ilegible] en la Misa con los ministros seculares*, se muestra lo siguiente:

Misa mientras se celebra, no se canten cantares profanos, no aya conversaciones, ruido, ni paseos en el templo. Cap. 8 n. 13.

Misa para que la oigan los fieles con libertad se prohíbe en las Iglesias y cimiterios cobranzas, tratos, mitas, comedias, juntas. Cap. 8 n.14.

Misas cantadas de entierros, y otros días [ilegible], no aun tiempo. n. 29.

Misa no salga mientras se celebra de Pontifical, ni diziendose otras cantadas hasta después del Pater Noster. Cap. 29. N.21.

Misas de la Catedral su oblevancia, y intensión y del rezo del Coro. cap. 36. n. 37 -38.

Monjas prohibidas de representar comedias, farzas, y bailes sin aprobación del Ordinario. Cap. 34 n.7 (Castilla y Zamora, 1672, sin página).

Estas constituciones celebradas por Zamora y su séquito, estipulan muy escasos temas acerca del uso de la música. Es interesante que esto se publicó en el año 1672 periodo en el cual se estrenó la Catedral de Huamanga en su completa y total construcción.

Acerca de las misas conventuales donde especifica el Credo, Gloria y Prefacio; sugiere que ya existía un elenco de canto polifónico. El Credo y Gloria eran ejecutados en polifonía y bajo el mando de un maestro de capilla. Lamentablemente, no hay fuentes que permitan observar cómo fueron los cantores de polifonía y cómo fue su música.

Por otro lado, existen reglas acerca del comportamiento y prohibiciones que estipulan prohibir conversaciones, paseos, cantos profanos y ruido mientras se dan las misas. Por último, existe prohibición para que las monjas exhiban comedias y bailes sin aprobación anticipada. Este material ofrece escasos datos, sin embargo, en vista de que este trabajo se está elaborando con materiales que se han encontrado durante un largo proceso de búsqueda, esta suma y alimenta de información importante para esta investigación.

Estas instituciones y ordenanzas ubican el panorama para comprender cómo fue la actividad musical en la Catedral de Huamanga. Las primeras instituciones redactadas aquí, datan del año 1615, y como es lógico, el obispado apenas comenzaba a iniciar labores para comenzar a designar cargos. Por otro lado, la siguiente evidencia que trata acerca del traslado de la Catedral a la iglesia de Santo Domingo, sugiere que para este periodo ya se contaba con personal para la liturgia musical.

El 21 de abril de 1630 se iniciaron los oficios litúrgicos. En consecuencia, el canto llano y el uso del órgano. Por desgracia, los fondos del AAA no muestran evidencia de músicos durante esta etapa. De otro lado, la cita menciona que el cabildo ya estaba completo para el 1632. Volviendo a los reglamentos de la *Erección de la Catedral de Huamanga*, estos estipulan lo siguiente: como recién se iniciarán las contrataciones y designaciones de cargos importantes, aún no existen utilidades que generen estabilidad económica al naciente obispado. En ese sentido, cargos como la chantría, tesorero y maestraescuela estarán suspendidos hasta tener utilidades para solventar sus respectivos salarios. Asimismo, los oficios de organista, acólitos, capellanes, los cuales están ligados a la práctica musical, también quedan suspendidos hasta que el obispado genere frutos o ingresos para solventar dichos gastos.

Es muy razonable y lógico lo mencionado líneas atrás. En ese sentido, por ahora no se puede demostrar en qué año, exactamente, el obispado de Huamanga comenzó a generar los ingresos suficientes para contratar un chantre, organista, cantores, seises y eclesiásticos. Esto debido a la ausencia de fuentes que demuestren lo contrario. Sin embargo, teniendo en cuenta la información acerca del traslado de la catedral a la iglesia de Santo Domingo, para el año 1630, fue probable que para tal periodo la catedral ya cuente con un chantre, cantollanistas, seises y un organista. Por desgracia, no es posible

confirmar la oración anterior debido a la ausencia de fondos documentales que demuestren tal hipótesis.

Cambiando el tono, en estas reglas no se hace mención al maestro de capilla, cantores e instrumentistas. Es probable que, luego de la *Erección de Silla de Huamanga*, se haya redactado alguna regla consuetudina más detallada y que en esta, se estipulan los mandados y obligaciones del maestro de capilla, cantores e instrumentistas. Estudios de música catedralicia en Lima, Arequipa y Cusco sí lograron documentar las funciones de los maestros de capilla y otros ministros musicales. En ese sentido, aquellas investigaciones se enriquecen más al contar con fuentes acerca de las ordenanzas y constituciones del uso de la música en estos templos.

No obstante, esta acta de erección detalla que debe existir un Maestro de Música del coro. Sin embargo, no se especifican sus funciones. En ese sentido, esta información sugiere la contratación de un músico profesional, religioso o no, que pueda resolver los temas relacionados a la enseñanza de la música. Probablemente, la instrucción a niños cantores y algunos instrumentistas que pueden ser ministriles de viento. Para la época del siglo XVII en Huamanga, fueron quizá ministriles de chirimías, clarines, arpas, dulzainas o bajones.

Posterior a esto, existen instrucciones para el uso del canto en distintas eventualidades relacionadas al ritual litúrgico: realizar misas cantadas para festividades en particular, realizar el canto para el oficio en sus diversas horas y momentos específicos. La actividad de los cantollanistas y organistas es de alta relevancia en estas constituciones. Por último, se hace énfasis en la obligatoriedad e importancia en la asistencia al coro, desde el Deán hasta los acólitos.

## CAPÍTULO IV.

### CAPILLA DE MÚSICA DE LA CATEDRAL DE HUAMANGA

#### 4.1. Organización del personal musical: siglos XVII -XIX

Este capítulo muestra la organización de los músicos y cantores que trabajaron en la capilla de música de la Catedral de Huamanga. Al no contar con antecedentes de investigaciones en este tema, este apartado muestra un primer alcance de lo que fue la capilla de música en esta catedral y cómo se organizó. En rasgos generales, esta capilla musical contó con los cargos usuales como: sochantres, cantollanistas, maestros de capilla, organistas, cantores, seises y ministriles.

Los libros de cuentas de la fábrica de la catedral brindaron información sobre los pagos a todos los trabajadores de este templo y dentro de esta extensa planilla laboral estaban los músicos del primer y segundo coro. La mayoría de los mayordomos ecónomos de la *Santa Iglesia Catedral de Huamanga*<sup>4</sup> registraron con detalle los nombres de los músicos, los instrumentos que ejecutaban y sus salarios.

Por fortuna, existe información que muestra la actividad que se desarrolló en cada periodo que esta tesis estudia. En ese sentido, existe un orden cronológico y se puede visualizar los cambios, etapas y diversas situaciones que este cuerpo vocal e instrumental atravesó a lo largo de los periodos estudiados.

La capilla viene a ser un conjunto de cantores conformado por niños y adultos que están bajo la dirección y enseñanza de un “maestro”. Esta capilla tiene el objetivo de interpretar la música polifónica vocal en los actos litúrgicos y en el culto divino. A este grupo se les

---

<sup>4</sup> Se suele encontrar esta denominación de la Catedral de Huamanga en documentos de la época virreinal, ya que después del año 1825 en adelante se denominó Catedral de Ayacucho.

sumaron los organistas, y en tiempos más recientes los instrumentistas (capilla de ministriles), liderados por un director propio, el cual no afectaba al organista. En términos musicales la denominación de capilla se le otorgó a los espacios del templo donde se realizaban los ensayos musicales y, en consecuencia, al cuerpo musical encargado de cantar o tañer, con todo el relativo acompañamiento de libros corales, instrumentos, vestimenta, distintivos al servicio de la iglesia o corte (Rubio, 1988, pp. 13-14).

Es importante conocer el contexto histórico y de origen de las capillas de música durante el tiempo para entender cómo surgen y logran una consolidación institucional durante muchos siglos en Europa y cómo estas influenciaron a las capillas de los territorios de América.

La institucionalización eclesiástica de las capillas de música se remonta en la antigua Roma con la *schola cantorum* que ya existía mucho antes de san Gregorio Magno, sin embargo, él se encargó de reorganizar e impulsar su florecimiento para que perdurara, sin alteraciones, hasta el siglo XIV. Algunos de los miembros de esta escuela fueron los responsables de la difusión del canto gregoriano en toda Europa. En consecuencia, esta escuela sirvió de modelo para las distintas catedrales y conventos del imperio carolingio. Con el pasar del tiempo, estos se convirtieron en los únicos centros de educación musical formales y organizados que lograron perdurar hasta muchos años después del renacimiento. Por otro lado, la capilla pontificia comenzó a tener fuerte influencia sobre sus subordinadas, en consecuencia, las capillas catedralicias de los siglos XV y XVI responden, en líneas generales, a lo que tiene vigor en la capilla pontificia.

Y fue así que cada catedral española tuvo un grupo de cantores y de instrumentistas llamado “capilla de música”, cuya función principal es la de contribuir con sus voces y sonos al mayor esplendor de la celebración litúrgica. Las capillas de música variaban

según las posibilidades económicas de cada cabildo y también según las corrientes imperantes en cada época y región. En resumen, las capillas de música estaban compuestas de la siguiente manera: un maestro o director, ayudado en algunos lugares por un segundo o teniente de maestro, un número más o menos grande de cantores entre niños y adultos, uno o más organistas y un grupo instrumental de viento conocido por “capilla de ministriles” (Rubio, 1988, pp. 14- 16).

Finalmente, Roma como sede papal y de mayor rango dentro de la religión católica organizó e impulsó a sus subordinadas la organización de las capillas de música, las cuales, jugaron un rol importante en el desarrollo de la música litúrgica en Europa y España y, en consecuencia, en sus virreinos americanos.

#### **4.2. Organización del personal para el servicio de la música sagrada:**

El canto llano es una oración musical, una plegaria realzada que une a los fieles, a través de la melodía y el ritmo, en la expresión de pensamientos devotos. Pero es el texto- su fraseología, puntuación y sintaxis- el que da forma a la expresión oral de la canción. El canto puede ser tan simple como un recitado en un único discurso, escuchado durante la lectura del evangelio en la misa. Una leve caída en el discurso de este tono recitado, podría ser el final de un pensamiento. Una subida de tono del recitado llamaba la atención al comienzo de una lectura, o sobre una sección muy importante del texto. Las fórmulas para cantar los salmos ampliaban este simple recitado ofreciendo una variedad de patrones melódicos para los principios, finales, finales intermedios y reanudación del recitado (Grout y Palisca, 2001, p. 59).

Para Grout y Palisca (2001) el canto llano ha sido desde comienzos de la liturgia la expresión musical por excelencia dentro de los recintos religiosos. La mayor parte del canto cristiano se originó en la Edad Media y, posteriormente, con la sustitución del latín por las lenguas vernáculas en la liturgia desde el Concilio Vaticano II de la década de los sesenta del siglo XX. Este canto ha desaparecido virtualmente de los oficios de la Iglesia católica.

Como se ha expuesto en esta tesis, el cabildo de Huamanga se instauró en el año 1615. Comenzó este cabildo solo con dos dignidades: deán y un arcediano para luego, según el obispado aumentará sus ingresos, se procedería a instituir un chantre, capellanes, acólitos y un organista. El canto llano y el uso del órgano dentro de la catedral era fundamental. Asimismo, este canto debía ser ejecutado por los dignatarios y capellanes de coro. En ese sentido, la organización de los ejecutantes de canto gregoriano y el organista en la Catedral de Huamanga para los años de 1648 al 1653 era muy austera y reducida. Por lo menos se contó con un organista competente y algunos canónigos que percibían un estipendio por cantar, según la evidencia, epístolas y evangelios en la *Santa Iglesia Catedral de Huamanga*.<sup>5</sup>

Comenzando en orden cronológico, el año 1648 ofrece dos pistas y evidencias para poder hacer una reconstrucción, a pequeña escala, de lo que fue la realidad musical en la catedral huamanguina durante sus inicios. En primer lugar, existe un recibo que data del 31 de marzo de 1648 y este hace referencia a un indígena que trabajaba alzando los fuelles del órgano:

Mande vmo [ilegible] canónigo Licenciado Joseph Gonzalez de Paredes – [ilegible]- de esta Santa Iglesia diez y ocho pesos de a ocho reales con que entran cuatro pesos a cuenta de la sepultura por el entierro de, [nombre ilegible], un indio que sirvió de alzar los fuelles y son, ilgible, de su salario, guamanga marzo treinta y uno de mil seiscientos cuarenta y ocho años.

Dr. And. G.de [ilegible].

[Ilegible] de guamanga [firma ilegible] (Archivo Arzobispal de Ayacucho, 1648).

---

<sup>5</sup> Ver el segundo capítulo acerca de los recibos de pagos a racioneros.

Se observa que el personaje en mención fue indígena y sirvió como alizador de fuelles. Esto revela que existieron uno o dos órganos operativos dentro del coro de la iglesia de Santo Domingo, la cual funcionaba como sede oficial de la catedral según las fuentes estudiadas. Por otro lado, llama la atención la descripción de la casta del personaje en la evidencia que muestra este recibo, lo cual que sugiere que algunos naturales de Huamanga, en los primeros treinta y nueve años de haberse creado el obispado, recibieron instrucción para trabajar con uno de los instrumentos más importantes y complejos de la época: el órgano. Por otro lado, queda la incógnita de la firma del recibo: ¿quién fue la persona encargada de firmar y autorizar la sepultura y entierro del que fue alguna vez el fuellero del órgano de la Catedral de Huamanga? Este personaje tuvo la oportunidad de tener un entierro y sepultura financiados gracias al salario que percibió como trabajador de la Catedral de Huamanga.

Más allá de los detalles mencionados, queda como constancia de que ya había presencia de un organista para el oficio, misas y diferentes eventualidades requeridas por el obispo y el cabildo eclesiástico. El recibo data del 31 de marzo del año 1648, ello sugiere que el fuellero falleció en ese año. Por lo tanto, queda evidencia de que el órgano ya venía funcionando, con mucha probabilidad, entre unos treinta a veinte años antes de este suceso y deceso. En el mismo año de 1648, la lista de apuntes de pagos y gastos mencionan el pago de un organista por su mandado. Los detalles sobre este personaje se muestran dentro del apartado de los organistas de la Catedral de Huamanga.

Por otra parte, unos años más adelante, entre el 1651 al 1653, existen una serie de pequeños recibos de pagos a distintos personajes que fueron clérigos y racioneros de la catedral. Estos recibos hacen mención al canónigo y Licenciado Joseph Gonzales de Paredes como el encargado de los pagos. Se hace referencia al canto de *epístolas* y

*evangelios* ejecutados durante las misas en la catedral. A continuación, algunas transcripciones de dichos recibos:

“Recibí del señor canónigo Joseph Gonzales de Paredes [...] pesos de a ocho reales por casación? De las epístolas que cantó en la Iglesia Maior en 22 de setiembre del año 1652 D. Bernardo de Cayas.. y Lubiasurre [Ilegible]” (Archivo Arzobispal de Ayacucho, 1652).

“Recibí del Señor Joseph Gonzales de Paredes canónigo de la santa ygleisa tres pesos de a ocho reales a cuenta de las epístolas que he/ha cantado por don Bernardo Clerigo subdiacono. 1653” (Archivo Arzobispal de Ayacucho, 1653).

Digo yo el Señor Jacinto de Palacios que recibí cuatro pesos de ocho reales del señor canónigo Joseph Gonzales de Paredes a cuenta de lo que de haber como racionero de esta Catedral por el salario que me está asignando por cantar los evangelios en ella y por verdad lo firme a 15 de marzo en Guamanga el año de mil y seiscientos sinquenta y tres. Son quatro pesos de a ocho reales\*. Jacinto de Palacios [firma] (Archivo Arzobispal de Ayacucho, 1653).

Entonces, se puede apreciar en estas evidencias que la actividad vocal monódica se dio por parte de algunos racioneros que servían a la *Santa Iglesia Catedral de Huamanga*. Se puede afirmar que la música ejecutada por estos personajes era el canto llano o gregoriano, lo cual era una obligación para ellos.

A continuación, se muestra la relación de cantores que sirvieron como cantollanistas en la Catedral de Huamanga durante los siguientes años: 1651 – 1653.

#### **4.2.1. Cantollanistas del siglo XVII:**

- Don Bernardo de Cayas y Lubriasurre [apellidos ilegibles].
- Blas de Andia.

- Jacinto de Palacios, Racionero.
- Andrés Aliaga y Mendes.

Cambiando de periodo, durante el siglo XVIII, las fuentes no muestran clérigos que se describen como capellanes de coro. Solamente, existen cantores civiles que pertenecían a la capilla de música de esta catedral. En ese sentido, la capilla de música del siglo XVIII sólo muestra a escasos cantores que, probablemente, ejecutaron villancicos polifónicos.

Por otro lado, los registros del siglo XIX muestran a los sochantres que sirvieron en este templo.

#### **4.2.2. Sochantres del siglo XIX:**

- Fray José Galarza (1802 – 1804).
- Fray Jean Ugarte (1805).
- Lucas Palomino (1806, sochantre interino).
- Fray Manuel González (1808).
- Fray Benito Palomino (1808 - 1810), segundo sochantre (1811).
- Lucas Palomino, segundo sochantre (1809- 1810), primer sochantre (1811- 1838).
- Don Pedro Gómez, segundo sochantre (1813).
- José Orderin, segundo sochantre (1822).
- Mariano Berrios, segundo sochantre (1826).
- Manuel Antesana, segundo sochantre (1827).
- Valentín Mayorga, primer sochantre (1892 – 1893).
- Ascencio Mayorga, segundo sochantre (1892 – 1893).

Sas explica que las funciones del sochantre en la Catedral Metropolitana consistían en cantar en el facistol, enseñar la música sagrada a los niños seises, capellanes y clérigos.

En otras palabras, asistía o se encargaba de las funciones técnicas del chantre, en ese sentido, el chantre era responsable del pago a su suplente. A partir del siglo XVII, se consideró al chantre exclusivamente como un dignatario, sin funciones ni obligaciones técnicas o de enseñanza musical, lo que lo llevó a tomar un papel más administrativo en temas musicales y artísticos ante el cabildo eclesiástico. Cuando el coro de la Catedral de Lima comenzó a tomar mayor importancia, se creó el puesto de segundo sochantre rentado por la fábrica. Este puesto era entregado, casi siempre, a uno de los cantores de la capilla. Esto es hasta por lo menos mediados del siglo XVIII (Sas, 1971, p. 56).

La cantidad de sochantres que revela esta lista es interesante. Esto acerca a la realidad de un coro de canto llano muy activo, ya que el puesto de sochantre no estuvo desierto. Además, existen dos sochantres que trabajaron hasta los años de 1892 y 1893. En ese sentido, la actividad musical con el canto llano estuvo activa y presente durante una gran parte del siglo XIX, incluso hasta finales de este. Por otro lado, a comienzos de este siglo, existe solamente un sochantre. Luego, a partir del año 1809 en adelante, se instituye la presencia de un segundo sochantre. La incorporación de un segundo sochantre muestra la importancia que adquirió el coro de canto llano de la Catedral de Huamanga y por supuesto, el buen manejo del presupuesto que tenía la fábrica para pagar el salario de este. Por otra parte, teniendo una referencia desde España: la Catedral de Sevilla, durante el siglo XVIII tuvo una presencia e importancia muy notoria con respecto a su coro de canto gregoriano, su capilla de música y su colegio catedralicio (San Isidoro). En el coro de canto llano de la Catedral de Sevilla había dos sochantres, veinte veinteneros, y un número considerable de capellanes de coro (Isusi, 2002, p. 578). Por desgracia, este trabajo no muestra una lista de sochantres de los siglos XVII y XVIII por falta de documentos referidos a ello.

Sas expone que el puesto de segundo sochantre era entregado a uno de los cantores de la capilla. En Huamanga pasó situación similar y existe el caso del músico llamado Lucas Palomino. Este personaje está registrado como cantor desde el año 1797. Es interesante observar su desarrollo y crecimiento o ascenso durante el siglo XIX. Palomino es asignado como sochantre interino en el año 1806, luego pasa a ser primer sochantre desde el año 1811 en adelante. Durante este periodo y los siguientes años, Palomino es registrado en las listas de pagos como primer sochantre y primer músico del coro con un salario de 400 pesos (300 de sochantre y 100 de músico).

Más adelante, durante el año 1815, los pagos muestran el nombre de este personaje como Don José Lucas Palomino Monteros, con el mismo salario y los mismos puestos. Al parecer esos fueron sus nombres y apellidos completos. Este músico estuvo activo durante finales del siglo XVIII y gran parte del siglo XIX. Luego, durante el año de 1841, ejerció el magisterio de capilla (Guía de forasteros de la República Peruana, 1841). Fue entonces, Don José Lucas Palomino Monteros, o simplemente Lucas Palomino, un músico muy activo y con las habilidades necesarias para ejercer los cargos de primer sochantre, primer músico del coro y maestro de capilla de la Catedral de Huamanga.

Cambiando de tono, y continuando esta organización de la música sagrada. A continuación, se muestra la lista de cantollanistas de la Catedral de Huamanga durante el siglo XIX:

#### **4.2.3. Cantollanistas del siglo XIX:**

- Antonio Ninascanto, mozo de coro (1802).
- Don Miguel Andrade, capellán de coro (1806).
- Licenciado Juan Manuel Ysasis, capellán (1808)
- Lucas de los Campos, capellán de coro (1811).

- Don Angel Palomino, capellán de coro (1811).
- Antonio Altontono[ilegible], capellán de coro (1811).
- Don Antonio Montano, capellán de coro (1813).
- Don Justo Gálvez, capellán de coro (1813).
- Don Mariano Vivanco, capellán de coro (1813).
- Andrés Vivanco, capellán de coro (1815).
- Andrés Jáuregui, capellán de coro (1822).
- Felipe Oré, cantor (1892 - 1893).

La función principal de los capellanes de coro era la ejecución del canto llano. Además, era obligatorio asistir a las misas cantadas, a la Prima, Tercia, Sexta, Nona, Vísperas y Completas de cada día en la catedral. En ese sentido, estos capellanes eran pilar fundamental de la música catedralicia, ya que fuera del canto llano también participaban del canto polifónico en situaciones más solemnes.

Baker menciona un dato interesante acerca de los capellanes de coro y las capellanías existentes en la Catedral del Cusco: “Se establecieron seis capellanías con la fundación de la Catedral, cuyos encargados debían asistir en las horas nocturnas y diurnas, y cantar en el lugar del coro durante las misas solemnes. Se fundaron más en el transcurso del periodo colonial, como la establecida en 1681 por Diego Arias de la Cerda, un canónigo de la Catedral de Huamanga” (Baker, 2020, p. 117).

Lamentablemente, este trabajo no muestra a Diego Arias de la Cerda dentro de los canónigos que participaron en la actividad musical en Huamanga. Sin embargo, existe una conexión interesante con respecto a la Catedral del Cusco y a la de Huamanga.

Como se puede apreciar el siglo XIX demuestra tener un coro de canto llano muy bien abastecido. Por otro lado, la presencia de dos sochantres refuerza la importancia del coro de canto llano en la Catedral de Huamanga. Por lo pronto, este trabajo demuestra que durante casi todo el siglo XIX, el coro de canto gregoriano tuvo una presencia notable dentro de esta catedral e inclusive, hasta finales de este periodo.

#### **4.3. Maestros de capilla:**

Según Rubio la denominación de maestro de capilla se acuña desde el año 1523 en adelante y antes del siglo XVI este era nombrado como “cantor” y con algún aditivo que lo diferenciaba de los demás cantores. Las actas capitulares de la Catedral de Burgos evidencian el tránsito que tuvo la denominación de cantor a maestro de capilla con el ejemplo de un personaje que ejerció dicho magisterio en dicha catedral: Rodrigo Ceballos. En el año 1509 Ceballos estaba registrado como “cantor”, en el año 1510 como “cantor o maestro del canto”, ya para el año de 1521 se le denominó “cantor maestro de capilla” y por último, durante el año 1522 y en adelante se le encuentra registrado como “maestro de capilla” sin el aditamento de cantor. Las responsabilidades del maestro de capilla la definen y limita el reglamento de los cantores y maestro de capilla. En líneas generales, las catedrales españolas debían regir estas normas para que la actividad musical funcionase sin inconvenientes. Las responsabilidades y funciones que debía ejercer el maestro de capilla iban de la siguiente manera: impartir lecciones de canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición, debe hacer ensayar al coro para evitar fallos o equivocaciones, debe buscar seises de coro que tengan buenas voces, el maestro de capilla está obligado a hacer música de las fiestas de Navidad y Corpus Christi y otras fiestas que el cabildo designe (1988, pp. 16-20).

En el caso de la Catedral de Huamanga, no se encuentran datos acerca de las funciones que los maestros de capilla de Huamanga debieron cumplir. En ese sentido, aún queda pendiente resolver la siguiente pregunta: ¿fueron realmente compositores los maestros de capilla de la Catedral de Huamanga? Al igual que las investigaciones en la Catedral de Arequipa, estas no cuentan con fuentes musicales que tengan la firma de alguno de sus maestros de capilla. Vega (2011), en su trabajo sobre la Catedral de Arequipa, demuestra que algunos de sus maestros de capilla fueron compositores. Esto se debe gracias a los recibos de pago para la compra de papel para la música de alguna festividad en específico.

En el caso de Huamanga, al día de hoy no se encuentran evidencias que muestren los pagos para la compra de papel para que el maestro de capilla componga música. No obstante, hay una ligera excepción con el violinista Antonio Guaraca, quien ejerció las funciones de maestro de capilla durante los primeros siete años del siglo XIX. Este violinista mencionó que ejerció tales funciones a falta de maestro de capilla y que gastaba de su propio pago para el papel. Esto sugiere que fue papel para escribir música para el coro que estaba bajo su mando.<sup>6</sup>

A continuación, la lista de maestros de capilla de la Catedral de Huamanga:

#### **4.3.1. Maestros de capilla de la Catedral de Huamanga, siglos XVIII y XIX:**

- Don Corcuera (no registra nombre solo apellido), maestro de capilla (1728 – 1736).
- Marcelo de Villacreces, maestro de capilla (1761 – 1762).
- Don Ermenegildo Vivar, maestro de capilla (1797 – 1799).
- Antonio Guaraca, violinista del primer coro y maestro de capilla interino/voluntario (1800 -1807).

---

<sup>6</sup> Ver transcripciones del capítulo II (AAA, 1800).

- Fray Juan Bautista Fernández, maestro de capilla (1815).
- Fray Manuel Pajuelo, maestro de capilla (1808 – 1827).
- Lucas Montero/Don Lucas Palomino Montero, maestro de capilla (1841 - ¿?).

Afortunadamente, este trabajo logra mostrar una lista en orden cronológico de los maestros de capilla de la Catedral de Huamanga. En el siglo XVIII, se aprecia la presencia de tres maestros de capilla: Don Corcuera (1728 – 1736), Marcelo de Villacreces (1761-1762) y Don Ermenegildo Vivar (1797-1799). No se sabe cuánto tiempo duró, exactamente, el cargo de cada uno. Es evidente que el maestro Corcuera estuvo en el cargo durante ocho años. Sin embargo, no sabemos quién ocupó el magisterio de capilla durante los veinte y cinco años entre 1736 y 1761. Pudo ser el mismo maestro Corcuera, quien estuvo al mando de la capilla de música durante el lapso de tiempo del cual no se encuentran datos. Asimismo, la falta de información sugiere, que probablemente existió otro maestro de capilla hasta el siguiente que sí está registrado.

Marcelo de Villacreces, está registrado como maestro de capilla durante apenas dos años. Quizás, este maestro ocupó el cargo algunos años después de Corcuera, o probablemente a partir de 1760 en adelante. Lamentablemente, no se puede afirmar si el mismo Villacreces siguió ocupando el magisterio de capilla durante el vacío que existe entre 1762 y 1797. Un espacio de treinta y cinco años del cual no se sabe nada. El último maestro de capilla registrado a finales del siglo XVIII fue Don Ermenegildo Vivar y fueron apenas tres años los cuales los recibos de pago muestran a este maestro de capilla. Por desgracia, no se sabe desde qué año inició, Don Ermenegildo Vivar, como maestro de capilla. Sin embargo, tres años en el cargo puede resultar poco tiempo, ya que, durante el siglo XIX, la capilla de música de la Catedral de Huamanga no registra maestro de capilla hasta el año 1808 (Archivo Arzobispal de Ayacucho, 1808). El siglo XVIII ha

mostrado a tres maestros de capilla oficiales y esto se debe a los cortos periodos que se encontraron en los fondos documentales del AAA. Resulta muy escasa la información correspondiente a todo un siglo, el cual se caracterizó por ser el periodo del estilo barroco y el camino al estilo clásico. Por ahora, no se puede asegurar si estos maestros de capilla del XVIII fueron realmente compositores más allá de sus demás funciones regulares.

El siglo XIX muestra un maestro de capilla no oficial y otros tres que sí fueron oficiales. Esto según los fondos documentales del AAA. En el segundo capítulo, se encuentran las transcripciones de los reclamos y solicitudes que realizó Antonio Guaraca al cabildo. Aquel documento evidencia que el violinista del primer coro, Antonio Guaraca, ejerció funciones de maestro de capilla: costeaba papeles, enseñaba y hacía repasar al coro para las fiestas de primera clase y misas de gracias. Además, menciona que puso a otro violinista para suplir y lograr cumplir con todos sus deberes, ya que no había maestro de capilla desde el año 1800 hasta el 1807. Ahora bien, este personaje que según el documento fue un músico muy dedicado y comprometido con el coro catedralicio, ya que hizo lo necesario para que la capilla musical de Huamanga siguiera adelante. Por otro lado, se puede notar las contradicciones que existían entre los decretos y las ordenanzas que estipulaban la dotación de presupuesto para los papeles y para nombrar, en este caso, un segundo violín. Asimismo, la evidencia acerca de la compra de papel no indica exactamente para qué era el uso de los papeles. Sin embargo, se puede asumir que eran materiales para escribir la música que este violinista y, maestro de capilla interino, compuso y creó para los diversos eventos que lo requerían.

Como respuesta del cabildo a Antonio Guaraca, estos mencionan que el músico no tiene la obligación de poner y pagar de su dinero a otro violinista. Empero, por su exigencia y reclamo al cabildo se le otorga un aumento de diez pesos para que pueda pagar a otro

violinista solo para funciones especiales. Por otra parte, el cabildo asegura que el músico usa muy escasamente los papeles de los cuales menciona Guaraca. Por último, se tiene que esperar al dictamen del obispo para resolver este caso. En ese sentido, según lo que afirman los prelados: el músico componía poco o probablemente no tenía la experticia correspondiente para realizar el uso de todo el papel. Luego de la lectura de este caso particular surgen las dudas. ¿Qué música creó Antonio Guaraca para la capilla de música de la Catedral de Huamanga?, si es que en realidad esos papeles fueron para tal fin. Por desgracia, esto quedará en suspenso hasta hallar algún manuscrito que revele su firma y resuelva esta pregunta.

El segundo maestro de capilla de Huamanga del XIX fue el Fray Manuel Pajuelo, el cual registra mayor tiempo en el cargo, ya que duró diez y nueve años como maestro de capilla de la Catedral de Huamanga. Este maestro de capilla, lideró un cuerpo musical que comenzó a crecer desde el año 1806 en adelante. En comparación con la capilla musical del siglo anterior. Además, trabajó durante la transición del virreinato a la República del Perú.

Por otro lado, el Fray Juan Bautista Fernández está registrado como maestro de capilla sólo durante el año 1815 y recibió un pago de 25 pesos. En ese sentido, este personaje pudo reemplazar al maestro Pajuelo solo por alguna temporada corta del año, ya que el Fray Bautista no vuelve a ser registrado como maestro de capilla nuevamente.

El último maestro de capilla registrado en la *Guía de Forasteros para el año de 1840*, es Lucas Montero, o Don Lucas Palomino Montero, quien figuraba como músico (cantor) desde el año 1797 y luego como primer sochantre y primer músico del coro desde el año 1811 hasta el 1838. Es interesante observar el desempeño y el ascenso que tuvo Lucas Palomino como músico de la catedral. Comenzó como cantor y luego ascendió al cargo

de sochantre y también fue denominado como primer músico del coro. Esto revela que Palomino fue un buen cantor y que además dominaba la dirección, el canto llano y polifónico, para después ser nombrado como maestro de capilla a partir de los años cuarenta del siglo XIX. Esto sugiere que el cabildo nombró a Lucas Palomino teniendo en cuenta su trayectoria y carrera como cantor y sochantre dentro de la Catedral de Huamanga. Probablemente, Lucas Montero o Lucas Palomino logró desempeñarse como compositor de la capilla de música.

Como se puede apreciar, la lista de maestros de capilla es pequeña en contraste con la de la Catedral de Lima y la Catedral de Arequipa. No obstante, esta es una lista particular, y por lo menos existe un maestro de capilla que trabajó durante la transición del virreinato a la república y otro que siguió ejerciendo un cargo importante durante la década de los cuarenta del siglo XIX; en ese sentido, ¿hasta qué año funcionó la capilla de música en Huamanga?

#### **4.4. Los Organistas:**

“Aunque no hay música de órgano en España, tangible sobre el teclado con los dedos, hasta el año 1557, la presencia de este instrumento en el culto divino es rastreable desde remotísimos tiempos” (Rubio, 1988, p. 39). En el AAA, existe un método de órgano moderno y, además, partituras de Felipe Gorriti las cuales contienen música vocal con acompañamiento de órgano.<sup>7</sup>

Entre los instrumentos de la catedral, el órgano siempre ocupó un lugar muy notable y su ejecutante, el organista, contaba con una consideración social superior a la de los

---

<sup>7</sup> Ver el capítulo II, en la sección: fondos musicales del AAA.

ministriles y similar a la del maestro de capilla. Debían ser los organistas expertos en armonía para acompañar obras polifónicas, conocer el transporte, la improvisación y el acompañamiento para el canto llano. En la Catedral de Sevilla, existían tres organistas: dos oficiales y un tercero de refuerzo para reemplazar a cualquiera de los oficiales en caso de ausencia o enfermedad (Aranda et al., 2018, pp. 134-139).

En el caso de la Catedral de Huamanga, existe la presencia de organistas desde el año 1648 en adelante, es más, actualmente, esta catedral cuenta con un organista. En el siglo XVII se cuenta con un solo organista del cual sólo se conoce su nombre: Juan Tomás. Para el siguiente siglo, durante los años de 1728 al 1736 hay registro de un solo organista del cual, lamentablemente, no se obtienen sus datos. Sin embargo, para los años de 1761 y 1762, existe un primer y segundo organista, los cuales están correctamente registrados. Para finales del siglo XVIII y hasta el primer tercio del siglo XIX, se encuentran los puestos de primer y segundo organista en función. Esto demuestra que la Catedral de Huamanga siempre contó con los recursos necesarios para pagar el salario de uno de los músicos más importantes del templo. Además, es interesante notar la importancia del organista en esta catedral, ya que por algunos periodos del siglo XIX esta catedral no tuvo maestro de capilla, pero siempre contó con organistas.

“Compañero inseparable del organista en función, era el fuellero” (Sas, 1971, p. 134). Los documentos revisados en el AAA mostraron la presencia de fuelleros y de igual manera, estos están registrados desde el año 1648 hasta el año 1893. Los fuelleros no fueron músicos estrictamente, pero tenían un papel fundamental para que el instrumento más importante de la catedral pudiera sonar. Se puede observar los datos de los fuelleros de la Catedral de Huamanga en todas las tablas de salarios de la capilla de música.

Las primeras reglas para instituir al organista en la Catedral de Huamanga no muestran las funciones que debió ejercer este músico. En ese sentido, no se sabe con exactitud cuáles fueron las funciones específicas de los organistas en este templo. En ese sentido, puede ser probable que exista alguna relación entre los reglamentos para el organista de la Catedral del Cusco, la de Lima o la de Sevilla. En ese sentido, quizá existan similitudes entre los reglamentos de las catedrales mencionadas con respecto a Huamanga, pues ello sólo se podrá corroborar al encontrar las ordenanzas para el organista de la Catedral de Huamanga.

A continuación, se muestra la lista de organistas que sirvieron en la Catedral de Huamanga desde el siglo XVII hasta finales del XIX:

#### **4.4.1. Organistas de la Catedral de Huamanga, siglos XVII, XVIII y XIX:**

- Juan Tomás (1648 - ¿?).
- Organista sin nombre registrado (1728 – 1736).
- Lucas Villacreces, primer organista (1761- 1762).
- Faustino Llantoy, organista del segundo coro (1761 – 1762).
- Manuel Ballejos, primer organista (1797 – 1799).
- Jose Ballejo, segundo organista (1797 - 1799).
- Mariano Vallejo, primer organista (1802 – 1826).
- Jose Vallejo, segundo organista (1802 – 1822).
- Bonifacio Mendoza, segundo organista (1822 – 1833).
- Santiago Ballejos, primer organista (1827 – 1838).
- Aniceto Achante, segundo organista (1834 -1835).
- Mariano Montano, segundo organista (1835- ¿?).
- Don José Santos Montero, organista (1892 – 1893).

Algo que llama la atención de la lista de organistas es que no existe ninguno con denominación de fraile, presbítero, cura o diácono. En ese sentido, surge la siguiente pregunta: ¿fueron todos los organistas mostrados en la lista laicos? Por otro lado, se observa la presencia de apellidos no españoles como Llantoy lo que puede sugerir que el organista Faustino Llantoy (1761) tuvo ascendencia indígena. Luego, existe una suerte de dinastía familiar que ocupó los puestos de organistas: los Vallejo o Ballejos, pues en los recibos de pagos a veces se encontraba escrito el apellido como Ballejos y en otras ocasiones como Vallejo. ¿A qué se debe las distintas formas de escribir un apellido que parece ser el mismo? Aún queda pendiente una investigación biográfica de estos músicos que puedan mostrar más información interesante para la investigación en este tema. Finalmente, el último organista del siglo XIX: Don José Santos Montero, podría ser descendiente o familiar de Don José Lucas Palomino Montero, uno de los músicos más activos y notables de la capilla de música de finales del XVIII y durante el XIX.

#### **4.5. Los cantores y seises:**

Según Rubio, la parte vocal de la capilla de música la conformaban los siguientes denominados: cantores, mozos de coro, seises mozos de coro, seises y cantoricos. La denominación era variable, por ejemplo, los registros de pagos de la Catedral de Huamanga usan la denominación de cantor para voces adultas y seises y mozos de coro para los niños, que seguramente tenían voces tiples. Las tesituras vocales usadas en la capilla de música iban de la siguiente manera: tiple, contralto, tenor y contrabajo. La base de la capilla estaba conformada por el grupo de cantores quienes cubrían las cuatro tesituras ya mencionadas y todos eran asalariados por su oficio, además la cantidad de

cantores y seises variaba acorde a los presupuestos que tenía el cabildo o catedral. (1988, p. 29-30)

La Catedral de Huamanga muestra una lista larga de cantores. Lamentablemente, no se tienen datos acerca de cuándo se contrataron a los primeros cantores laicos para el coro polifónico. Sin embargo, quizás fue posible que estos hayan entrado para la segunda mitad o finales del siglo XVII en adelante. Lo que sí se puede mostrar son a los cantores registrados a partir del año 1728 y como se ha visto, existen vacíos temporales de los cuales algunos son muy amplios y otros más cortos. Sin embargo, existe continuidad con el orden cronológico a pesar de los grandes o cortos vacíos que existen por falta de fuentes documentales que puedan completar esos espacios en blanco.

A continuación, se muestra la lista de cantores que trabajaron en la capilla de música de la Catedral de Huamanga:

#### **4.5.1. Cantores de la Catedral de Huamanga, siglos XVIII y XIX:**

- Diego Corcuera, oficial cantor, hijo del maestro de capilla (1728 – 1736).
- Thomas Maldonado, músico (1729 – 1736).
- Marcelo Villacreces, músico (1728-1736).
- Antonio Oré, oficial cantor (1728-1736).
- Don Francisco de Vera, oficial cantor (1728).
- Carlos de Rojas, músico (1761-1762).
- Pablo Paucantopa, músico (1761-1762).
- Fernando Felices, músico (1761-1762).
- Manuel Rojas, voz primera (1797-1799).
- Ysidro Basquez, segunda voz (1797).

- Lucas Palomino, voz segunda y, durante el siglo XIX, como primer músico (1797-1838).
- Marcelino Villacreces, segunda voz (1797-1799).
- Casimiro Llantoy, músico de segunda voz (1802-1813).
- Antonio Ninascanto, mozo (1802-1816).
- Don Jose Maria Carreon, segunda voz (1813-1822).
- Paulino Gomez, tenor (1813-1822).
- Jose Orderis, tenor (1814-1826).
- Pablo Arca, cantor (1822-1826).
- Antonino Montano, cantor (1822).
- Juan Sánchez, cantor (1822).
- Juan Alatrística, músico de segunda voz (1823-1826).
- Andrés Salcedo, segunda voz (1827-1833).
- Agustín Aparicio, segunda voz (1827-1833).
- Manuel Enriquez Antesana, segunda voz (1834).
- Pedro José Villar, cantor monacillo (1834).
- Felipe Ore, monacillo (1892-1893).

La primera etapa del siglo XVIII (1728 – 1736) contó con cinco cantores de los cuales no todos tuvieron continuidad durante estos ocho años, excepto Diego Corcuera (oficial cantor), Marcelo Villacreces (músico) y Antonio Oré (oficial cantor) quienes sí perduraron sin interrupción durante esta primera etapa. Thomas Maldonado, registrado como músico, figura desde 1729 al 1736, siete años en total de la primera etapa mencionada. Por otro lado, Francisco de Vera oficial cantor, sólo aparece en el año 1728. Como se puede apreciar, hay distinción en la denominación de cada uno de ellos y las

diferencias son las siguientes: oficial cantor y músico. En vista de que el mayordomo de la fábrica detalló los instrumentos que eran ejecutados se puede interpretar que músico significaba cantor, ya que no especifica mayor dato sobre algún instrumento. Es interesante observar que Marcelo Villacreces, quien ejerce como cantor durante esta etapa, luego asciende a ser maestro de capilla durante la segunda etapa de este siglo (1761-1762). Ello significa que Villacreces, quizás, fue un buen músico y probablemente muy competente en la dirección, enseñanza y en la composición musical.

Por otro lado, la denominación de oficial cantor se puede referir a una jerarquía mucho mayor con respecto al cargo de cantor o músico, ya que probablemente los oficiales eran mejores en su rol o tenían mayor experiencia, o simplemente eran oficiales (contratados). En ese sentido, los oficiales eran nombrados y quizá tuvieron mejores beneficios. Por otro lado, los cantores registrados como músicos quizá fueron de refuerzo para festividades más solemnes. El oficial cantor Diego Corcuera está registrado como hijo del maestro de capilla, quien seguramente apellidó Corcuera, ya que no se ha encontrado el nombre del mismo. Afortunadamente, su hijo reveló un minúsculo dato sobre este maestro de capilla de aquella primera etapa del siglo XVIII. En ese sentido, surge la incógnita si este hijo del maestro de capilla fue un niño cantor o ya un joven en camino a la adultez o ya un adulto.<sup>8</sup> Este dato queda en la incógnita a falta de mayores luces acerca de este personaje que, sin duda, ha puesto sobre la mesa un dato que ayuda a completar la lista de maestros de capilla de esta catedral. Por último, surge la siguiente pregunta: ¿qué obras fueron las que cantaron este grupo de casi cinco cantores en el coro de Huamanga?

---

<sup>8</sup> Entrevista realizada al musicólogo Aurelio Tello el 3 de enero del 2024.

En la segunda y muy corta etapa del siglo XVIII (1761 y 1762) existen tres cantores registrados como músicos y no como cantores oficiales: Carlos de Rojas, Pablo Paucantopa y Fernando Felices. ¿Qué repertorio y estilo cantaron estos tres músicos?, y al ser tan escasos, ¿lograron cantar villancicos polifónicos?, ¿fue esta escasa cantidad de cantores un reflejo de que la Catedral de Huamanga no pasaba por un buen momento económico? Pudo ser probable, sin embargo, pese a cualquier dificultad, la capilla de música no se detuvo durante estos periodos mostrados.

Para la tercera y última etapa de esta centuria (1797 – 1799), existen cuatro cantores: Manuel Rojas como voz primera, Ysidro Basquez como segunda voz, Lucas Palomino como voz segunda y Marcelino Villacreces como segunda voz. Por el apellido, Manuel Rojas pudo ser familiar de Carlos de Rojas de la etapa anterior, lo cual era muy común en aquella época. Por su lado, Lucas Palomino comienza su carrera musical en la Catedral de Huamanga durante esta etapa, o al menos eso muestran las fuentes. En el apartado sobre los sochantres, él figura como tal a partir del siglo XIX y luego, para el año 1840 como maestro de capilla. Palomino ha sido uno de los músicos con mayor visibilidad y continuidad en esta capilla de música y aquí se demuestra que desde el año 1797 comenzó su profesión como músico siendo cantor de segunda voz del coro. Por último, Marcelino de Villacreces puede ser el mismo Marcelo Villacreces que figuraba como cantor en la primera etapa y luego como maestro de capilla en la segunda etapa de este siglo. ¿Qué sucedió para que este personaje vuelva a ser cantor y se le releve del magisterio de capilla? Probablemente no cumplió con las expectativas que sus superiores esperaban de él. Muchas posibilidades pueden surgir hasta encontrar la documentación que muestre lo sucedido. Sin embargo, el hecho de ser removido como maestro de capilla a cantor

nuevamente, sugiere que el cabildo no podía pagar un salario de maestro de capilla o este no tuvo éxito en un cargo de alto rango y de importancia musical en la catedral.

El siglo XIX es más extenso y es el periodo que tiene mayor continuidad a pesar de algunos vacíos. En la etapa inicial de este siglo (1802 – 1813) figuran como cantores: Lucas Palomino como músico del primer coro, Casimiro Llantoy como músico de segunda voz y Antonio Ninascanto. Esta época inicia con escasos cantores y es similar a la etapa de finales del XVIII. La siguiente etapa (1813 – 1822), están registrados los siguientes: Lucas Palomino como primer músico del coro, Don José María Carreon como segunda voz, Paulino Gómez como tenor, José Orderis como tenor (hasta 1826), Antonio Montano como cantor y Juan Sánchez también como cantor. Este incremento de cantores revela una fábrica con mayores ingresos para pagar a sus músicos y, por otro lado, el repertorio que este coro ejecutó fue probablemente más interesante y complejo. El maestro de capilla de este tiempo, Fray Manuel Pajuelo, tuvo el reto de crear villancicos, motetes y otras obras de carácter litúrgico para un conjunto de seis voces, además de los seises, y con acompañamiento instrumental. Durante los años de 1823 y 1825 la capilla de música tuvo un descenso de cantores muy prominente: solo están registrados Lucas Palomino, José Orderis y Juan Alatrística, este último hasta 1826. Los motivos pueden ser distintos, pero lo que parece ser más razonable son los motivos de guerras y luchas por la independencia que se dieron durante aquel contexto ya que probablemente la mayoría de los cantores participaron en estos enfrentamientos dejando a un lado su labor como cantores de la Catedral de Huamanga. Por lo tanto, surge la siguiente pregunta: ¿fueron estos cantores que participaron en las luchas por la independencia del bando realista o patriota? Resulta interesante intentar responder a aquella pregunta para comprender cómo

era la realidad de los músicos: sus preferencias políticas y sus convicciones dentro de un contexto de incertidumbre para el país.

Durante los años de 1827 al 1833 figuran los siguientes: Lucas Palomino como músico del primer coro, Andrés Salcedo como segunda voz y Agustín Aparicio como segunda voz. Nuevamente, existe un escaso número de cantores y es exactamente el año 1827 cuando Fray Manuel Pajuelo fallece y este coro se queda sin maestro de capilla. Posteriormente, en el año 1834 están registrados Manuel Enríques Antesana como segunda voz y Pedro José Villar como cantor monacillo. Después de esta etapa los cantores de la capilla musical de la Catedral de Huamanga son cada vez más escasos. No obstante, durante los años de 1808 hasta el año 1834 esta capilla tuvo seises. Entonces, la capilla contó con seises que pudieron abastecer y complementar las carencias en la práctica vocal dentro de esta capilla.

Por último, hacia finales del XIX los libros de cuentas de la catedral sólo registran a un cantor llamado Felipe Oré, el cual aparece durante los años de 1892 y 1893. Al parecer ya para finales del siglo XIX las voces de la capilla de música se fueron apagando.

#### **4.5.2. Los seises:**

Andrés Sas introduce a los seises como niños rebeldes e incorregibles, mataperros y pícaros y además son la causa de pesadillas y dolor de cabeza para quienes los tenían bajo su cuidado. Estos niños seises tenían el oficio de cantar de tiple o de contralto en los coros y además debían bailar en las procesiones de Corpus Christi. Estos pequeños cantores ingresaron a la Catedral de Lima por los años de 1560 y perduraron hasta una época posterior a la emancipación. (1971, p. 166).

Como Sas menciona que el cuidado de niños dentro del templo debió ser muy complicado, también recalca la importancia de estos seises para el culto y las festividades importantes en la Catedral de Lima. La Catedral de Huamanga no se quedó atrás y también contó con sus propios niños seises quienes solo aparecen durante el siglo XIX. A continuación, una cita tomada del diccionario *Oxford Grove Music* que explica el contexto histórico y una definición más detallada de los seises:

Desde el siglo XVI al XIX, los niños del coro que cantaban polifonía en las catedrales de Sevilla, Toledo, Ávila, Segovia, Ciudad de México, Lima y otras partes del mundo hispanohablante- fueron llamados seises-siendo seis su número tradicional en las catedrales de Sevilla y Toledo. Las primeras bulas papales que designaron los ingresos de una prebenda para un maestro de niños del coro de la Catedral de Sevilla fueron *Ad exequendum* de Eugenio IV (24 de septiembre de 1439) y la *Votis illis* de Nicolás V (27 de junio de 1454). A lo largo de los tres siglos siguientes, la Catedral de Sevilla (que marcó el modelo para las indias españolas) tuvo tanto un maestro de monaguillos que cantaban solo canto llano, como un maestro de los seises, generalmente el maestro de capilla o su sustituto. La música compuesta por maestros del siglo XIX como Francisco Andreví e Hilarión Eslava para las danzas de los seises elaboradamente vestidos es de naturaleza completamente secular y recuerda a boleros y fandangos (Stevenson, 2001).

En el tercer capítulo se estudian las ordenanzas y artículos que están en el *Acta de Erección de la Catedral de Huamanga* y existe un reglamento que explica cómo se deben dividir los pagos a diversos empleados del templo. En aquel reglamento existe una mención muy escueta sobre un *Maestro de Música del Coro*, el cual puede significar que esta catedral instituyó a algún maestro de música para que forme y eduque a los seises. Sobre este maestro de música para el coro solo se sabe que debió ser parte de la plana de trabajadores de la catedral, pero se puede deducir que este músico llegó a formar a los primeros seises de la Catedral de Huamanga.

A continuación, la lista de seises de la Catedral de Huamanga:

#### **4.5.3. Seises de la Catedral de Huamanga, siglo XIX:**

- Paulino Olivares, Pedro Olivares, José Gutierrez y Manuel Alatrística (1808).
- José Orderin, Pedro Gómez, Pablo Gomez, Manuel Alatrística (1809-1812).

- Paulino Gomez, Mariano Berrios, Marcelino Matsita, Mariano Ninacanto (1813-1816).
- Nicolás Ore y Dávalos, Mariano Berrios, Andrés Salcedo, Agustín Guaraca (1822).
- Manuel Antezana, Mariano Berrios y Andrés Salcedo (1823).
- Mariano Berrios (1827 -1833).
- Andrés Enriques de Antezana, [nombre ilegible] Guerrero, Manuel del Espíritu Berrios (1834).
- Felipe Ore, monacillo (1892-1893).

Es interesante notar que desde el año 1808 y hasta el 1834 la capilla de música logró mantener sus seises. No obstante, nunca fueron seis los niños de esta catedral ya que solo llegaron a ser cuatro como máximo, o al menos eso muestran los documentos que han sido investigados en este trabajo. En vista de que no se cuenta con datos de los años de 1835 al 1892, no se puede observar el desempeño y crecimiento de estos seises, los cuales pudieron seguir la profesión musical. Por ahora, no se sabe con exactitud, qué danzas y qué músicas bailaban y cantaban estos seises en la Catedral de Huamanga.

Por último, existe un seise llamado Agustín Guaraca que solo aparece en el año 1822. Este niño pudo ser hijo del violinista y maestro de capilla interino, Antonio Guaraca, quien sólo figura como instrumentista hasta el año 1816. Al parecer la familia Guaraca solo llegó a participar dentro de la capilla de música hasta el año 1822. Contrastando con los Vallejos los cuales perduraron como organistas desde finales del siglo XVIII hasta el primer tercio del siglo XIX.

#### 4.6. Los instrumentistas:

Los instrumentos musicales venían interviniendo en las capillas desde el siglo XVI y comenzaron a adquirir mayor importancia a partir de la segunda mitad de este siglo. Por otro lado, la música instrumental del periodo barroco que se dio lugar en la catedral hispalense, se encomendaba a los órganos y a la capilla de ministriles. Los instrumentos adquirieron notable importancia, ya que acompañaban a las voces de la capilla, formaban parte de las composiciones poli corales, alternando con la capilla de música, que a su vez podía dividirse en dos o más coros. Además, actuaba como grupo independiente tañendo sus propias músicas las cuales estaban pautadas para los instrumentos (Aranda et al., 2018, 133). Como se ha expuesto, la Catedral de Huamanga muestra actividades musicales desde el año de 1648 en adelante y esta etapa perteneciente al siglo XVII registra un único instrumento que fue el órgano. Existe la posibilidad de que esta catedral haya contratado a ministriles sólo para ocasiones más solemnes, ya que contrastando con otras catedrales como, la limeña o la arequipeña, estos ya contaban con ministriles para aquella época e incluso antes. Sin embargo, sólo se podrá corroborar aquella interpretación en base a documentación que certifique tal hecho. Por otro lado, se tiene en cuenta que para los inicios de la actividad musical de la catedral huamanguina esta no tenía su templo construido y, en consecuencia, un coro que pueda albergar al maestro de capilla, ministriles, cantores y organistas.

La existencia de algunas iglesias que datan a partir de la fundación de la ciudad de Huamanga (1540) sugiere que, durante la segunda mitad del siglo XVI, Huamanga albergó a distintos músicos que ya laboraban para estos templos. En consecuencia, estos primeros ministriles de procedencia española, seguramente, tenían la labor de transmitir la práctica musical instrumental a indígenas para comenzar a poblar de músicos a sus iglesias (Sas,

1971, p. 115). Por otro lado, Tello afirma: “Como en México, la función de ministriles fue confiada a músicos indígenas que habían recibido instrucción de los sacerdotes evangelizadores” (1998, p. 32). Luego de esta lectura, surge la duda de si realmente se cultivó la práctica musical instrumental durante los inicios de la ciudad de Huamanga y si realmente existieron numerosa cantidad de ministriles probos y capaces de ejecutar sus instrumentos y, de ese modo, estos lograron obtener trabajo en los templos y posteriormente, en la catedral.

Por otro lado, para Carvajal (2007) el número de instrumentistas contratados en las capillas de música significaba la importancia que tenía la música dentro de ella. Una numerosa cantidad de instrumentistas significaba una mayor preocupación por mantener un culto espiritual con mayor esplendor, lo que era muy común en distintas iglesias españolas.

En ese caso, la capilla de música de Huamanga fue creciendo a través del tiempo: durante el siglo XVII se muestran cantollanistas y un organista, el siglo XVIII ya muestra dos bajoneros, un dulzainero, dos organistas, dos violinistas y a dos arpistas, por último, el siglo XIX muestra dos arpistas, dos organistas, dos violinistas, un violón, un flautista y un clarinetista.

En general no es una capilla de música con una gran cantidad de instrumentistas ya que esta catedral consiguió mantener la cantidad necesaria de instrumentistas acorde a sus presupuestos y al espacio que albergó a estos músicos durante casi tres siglos.

A continuación, un detalle descriptivo y posterior análisis de los instrumentos de la capilla catedralicia de Huamanga y sus ejecutantes:

#### 4.6.1. Bajoneros, siglo XVIII:

- Bajonero del primer y segundo coro sin registro de nombres (1728-1736).
- Rafael Llantoy, bajonero (1761-1762).

Una definición acerca de este instrumento tomada de la página web del Ministerio de Cultura del Gobierno de España (2024):

Los bajones son instrumentos aerófonos asociados al fagot. Fueron creados durante el siglo XVI, y tuvieron su época de esplendor durante el XVII. Por lo general, este tipo de instrumentos se asocia a la música sacra. A lo largo del siglo XVII fue cayendo en desuso, aunque se mantuvo durante largo tiempo en los ambientes eclesiásticos. Esta pieza en concreto representaría un momento de transición entre el bajón y el fagot (Ministerio de Cultura del Gobierno de España).

Sas (1971) menciona que el bajón fue un instrumento muy cotizado por el Cabildo Metropolitano durante el virreinato y hasta los años de 1840, cuando la capilla de música de Los Reyes dejó de existir. Por otro lado, la importancia de este instrumento recae en ejecutar el bajo continuo, reforzar la melodía del bajo y, al mismo tiempo, duplicar las voces de los bajos de la capilla de música. Según Aranda et al. (2018) en la Catedral de Sevilla se introdujo el bajón a finales del siglo XVI y en las obras creadas durante mitad del siglo XVII. Para la capilla de música hispalense, era común que cada coro contara con un bajón para el acompañamiento respectivo. Por otro lado, a partir del año 1630 en adelante se introdujo el arpa en las catedrales españolas para seguir cumpliendo la función de continuo.

Los fondos documentales del AAA registran a dos bajoneros durante los años de 1728 al 1736, específicamente son el bajonero del primer y segundo coro. Adicional a ello, esta etapa también cuenta con un arpista. En total, durante este periodo, existieron tres bajos que sostenían las voces y cumplían la misión del bajo continuo acompañando a los demás instrumentos melódicos. No obstante, para el año 1761 y 1762 sólo existe un bajonero llamado Rafael Llantoy, apellido que se ve durante los periodos que este trabajo muestra. La principal razón de la reducción de dos bajones a solo uno tiene relación con la

contratación de un primer y segundo arpista para estos dos cortos años. Quizás el bajón no fue un instrumento muy cotizado para esta catedral y el arpa ganó mayor preferencia del cabildo y del maestro de capilla. A pesar de esto, el arpa ingresa tardíamente (1728) comparando con la Catedral de Lima (1630) (Sas, 1971, p.149). Por otra parte, el arpa llega a Huamanga con mayor anterioridad haciendo una comparación con la Catedral de Arequipa, la cual registra a su arpista desde el año 1744 (Vega, 2011, p. 196).

#### **4.6.2. Dulzaineros, siglo XVIII:**

- Dulzainero sin registro de nombre (1729-1736).

Una definición de este instrumento según el *Grove Dictionary of Music*:

Tinctoris distinguió la 'dulcina' de la chirimía, describiendo la primera como si tuviera siete agujeros para los dedos y uno para el pulgar y fuera "imperfecta" ya que "no se pueden tocar todos los tipos de piezas en ella". El instrumento puede haber parecido una chirimía, pero con un orificio cilíndrico (Barra, 2001).

Sas (1971) se refiere a este como un instrumento profano que tuvo mejor consideración en la capilla de música pues lo salarios para este instrumentista estaba entre los más elevados. La Catedral de Lima registra a sus primeros dulzainistas desde los años de 1657 y perduraron hasta 1737, ya que luego ingresaron los oboes a reemplazar a su antecesor: la dulzaina. Por otra parte, la Catedral de Arequipa no ha registrado a este instrumentista en su capilla de música.

La Catedral de Huamanga sólo registra un dulzainero durante los años de 1729 a 1736 lo que deja en duda el porqué de su desaparición para los siguientes periodos. Comparado con la capilla de música de Lima, este instrumentista llega tarde a la Catedral de Huamanga.

#### **4.6.3. Arpistas, siglos XVIII y XIX:**

- Arpista sin registro de nombre (1728-1736).
- Agustín Llantoy, Arpista (1761-1762).

- Christobal Caro[ilegible], segundo arpista (1761-1762).
- Melchor Mendoza, primer arpista (1797-1799).
- Urbano Rocha, segundo arpista (1797-1802).
- Urbano Rocha, primer arpista (1802-1803).
- Andrés Corsino, segundo arpista (1798-1802).
- Andrés Corsino, primer arpista (1804-1808).
- Paulino Colorado, segundo arpista (1804-1808).
- Paulino Colorado, primer arpista (1809-1833).
- Ydelfonso Barrientos, segundo arpista (1809-1814).
- Eugenio Colorado, segundo arpista (1815-1816).
- Leandro Villar, arpista (1834-1838).

El arpa de una sola cuerda, diatónica y sin pedales, fue traída al Nuevo Mundo desde España con los primeros conquistadores, y posteriormente con colonos laicos y diversas órdenes misioneras. En la época colonial temprana, el arpa también se utilizó en las catedrales, por ejemplo, en la orquesta de la Ciudad de México a finales del siglo XVI y durante todo el XVII. Hacia 1630 en la capilla de música de la Catedral de Lima, el arpa asumió el papel de bajo del sacabuche y continuó hasta 1832 cuando se abolió el cargo de arpista (Schchter, 2001).

La Catedral de Huamanga muestra a sus primeros arpistas desde el año 1728 y es extraño no encontrar a estos instrumentistas durante el siglo XVII, ya que este instrumento se instauró en Lima desde 1630. Por otro lado, la Catedral de Arequipa registra su primer arpista a partir del año 1745. En ese sentido, ¿a qué se debió que el arpa llegue tarde a las catedrales de Huamanga y Arequipa?

Sas (1971) explica que es difícil determinar cuál fue el papel íntegro de este instrumento en la capilla. Por otro lado, Tello (1998) define y resuelve la pregunta que Sas no logró resolver en aquel momento haciendo un breve análisis y estudio del arpa. Esto lo realiza basándose en autores y bibliografía referente sobre este instrumento como, por ejemplo:

Juan Bermudo y su *Declaración de Instrumentos*, a Cerone en su *Melopeo y Maestro*, Lucas Ruiz de Ribayaz, Nasarre, Diego Fernández de Hueste. Asimismo, menciona tratados musicales importantes que fueron conocidos y se usaron en América: *el Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela (1557)* de Luis Venegas de Henestroza, la *Instrucción de música sobre guitarra española (1697)* de Gaspar Sanz que incluye “Un breve tratado para acompañar con perfección sobre la parte muy esencial para la guitarra, arpa y órgano...” y las *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y arpa con sólo saber cantar la parte o un bajo en canto figurado (1702)* de Joseph de Torres. En resumen, los músicos de las capillas catedralicias del Perú seguramente estudiaron aquellos tratados para lograr ejecutar el instrumento de la manera correcta. Por otro lado, y en síntesis, las funciones del arpa cromática consistían en llevar un acompañamiento armónico y un bajo que podía ser doblado por un bajón o un violón, pues si faltaban voces graves, estos bajos cubrían aquellas partes. Por último, Tello (1998) añade que el arpa era el instrumento predilecto para acompañar la polifonía en los villancicos.

Tello (1998) aclara el panorama sobre la importancia y el uso de este instrumento en un contexto de análisis musical estricto. Los arpistas que la capilla de música de la Catedral de Huamanga albergó van desde el año 1728 hasta el año 1838. Luego de ello no se encontraron mayores datos en general acerca de la capilla de música de esta catedral. Durante los años de 1729 al 1736 solo existió un arpista, pero al mismo tiempo estuvieron presentes dos bajoneros: uno del primero coro y otro del segundo coro. Entonces, así se cubre el papel del bajo continuo y el acompañamiento armónico adecuado en caso de que la capilla de música de Huamanga ejecutase villancicos. Durante los años 1761 y 1762 está Agustín Llantoy como primer arpista y en el bajón Rafael Llantoy, seguramente familiares, con los cuales se cubrían las partes de bajo y acompañamiento armónico en

esta capilla de música. Desde el año 1802 y hasta el año 1816 se registran dos arpistas. Luego, de 1833 a 1834 sólo existió un arpista. Cabe señalar que a partir del año 1822 ingresó el violón y se registró este instrumento hasta el año 1838. En ese sentido, la capilla de música de la Catedral de Huamanga lograba suplir los registros bajos y el acompañamiento armónico con estos dos instrumentos.

Sas (1971) demostró que la Catedral de Lima conservó a su último arpista hasta el año 1832. Sin embargo, Andrés Bolognesi ya había pensado en quitar a este instrumento de su capilla musical desde el año 1820. No obstante, el último arpista de esta capilla, José Venancio Uculmana, logró conservar su puesto hasta el día de su muerte. Por su lado, Vega (2011) acerca de la capilla musical arequipeña, menciona que contó con arpistas hasta el año 1845, mucho después que la Catedral de Huamanga.

#### **4.6.4. Violinistas, siglos XVIII y XIX:**

- Antonio Salsedo, violinista (1761-1762).
- Ambrocio Santipoma, violinista del segundo coro (1761-1762).
- Antonio Guaraca, primer violinista (1797-1816).
- José Guaraca, segundo violín (1808).
- Mariano Romero, segundo violín (1809).
- Mariano Espinoza, segundo violín (1810-1816).
- Don Miguel Lagos, primer violín (1822- 1838).
- Don Pablo González, segundo violín (1822-1826).
- Manuel Aguilar, segundo violín (1827-1838).

Según Moreno (1985) hacia comienzos del siglo XVIII la Capilla Real estuvo conformada de la siguiente manera: un maestro de capilla, cuatro organistas, dos arpistas, un archilaúd,

cinco violines, tres violones, cuatro bajones, dos clarines, cuatro tiples, cuatro contraltos, cuatro tenores y dos contrabajos de voz. Un total de veintiún instrumentistas y dieciocho cantores. Esto revela la diferencia tímbrica entre la música italiana, la cual estaba dominada por las cuerdas, y la música española, con mayor prominencia en vientos como clarines y bajones. De tal manera, los puestos de violín eran ocupados, principalmente, por músicos italianos, asimismo, hacia el año 1733 existió un incremento de estos instrumentistas ya que el violín era tan necesario para la música moderna.

Los escasos fondos documentales, sobre datos musicales del AAA muestran esta pequeña lista de tan solo nueve violinistas que trabajaron en la capilla de música de la Catedral de Huamanga durante los siglos XVIII y XIX. Es probable que la lista sea más larga debido a que pueden existir más fuentes documentales que contengan mayores luces sobre estos instrumentistas en la Catedral de Huamanga. Sin embargo, esta lista de violinistas revela que la influencia que tenía la Capilla Real sobre sus territorios en las indias llegó con retraso, en especial a los obispos de Huamanga y Arequipa.

Andrés Sas (1971) muestra la existencia de un primer violinista en la Catedral de Lima desde el año 1720 y el último durante 1821. Por otro lado, Vega (2011) menciona que el primer violinista hallado en la catedral de la ciudad blanca aparece en el año 1745 y el último, Lorenzo Rojas, perdura hasta el año 1855. Aquí se puede ver, nuevamente, las diferencias temporales con respecto a la instauración de este instrumento mientras que, en la Catedral de Lima, el violín ya cobraba importancia desde la segunda década del siglo XVIII. En contraste, en Huamanga aparece durante el año 1761 en adelante. Esto sugiere que la influencia italiana aún no llegaba con fuerza a los obispos de Huamanga y Arequipa, por lo que parece que la conformación instrumental en estas provincias era más conservadora y menos moderna.

Para Tello (1998) el contexto histórico juega un papel importante para la comprensión de la llegada e instauración de diferentes instrumentos en las capillas musicales de Hispanoamérica. La llegada de Felipe de Anjou con el nombre de Felipe V a la corona española, en 1700, significó la entrada de influencias francesas e italianas a la corte española. De ese modo, los músicos y maestros de capilla, quienes estaban más entusiasmados e interesados en las formas y expresiones italianas, introdujeron una fuerte influencia italiana en las músicas. En consecuencia, esto llegó a los territorios del virreinato peruano. Un ejemplo de ello se dio con Roque Ceruti, violinista y compositor milanés, llegó a Lima en el año 1707 como parte del séquito del virrey Marqués Castell dos Rius, para dirigir la música de la corte virreinal. Luego de la muerte del maestro de capilla Tomás de Torrejón y Velasco, Ceruti es llamado para asumir el magisterio de capilla de la Catedral de Lima.

En el caso de Huamanga la relación de violinistas comienza en el año 1761 y tiene cierta continuidad hasta el año 1838. En ese sentido, sólo se puede considerar que el violín se instauró en la Catedral de Huamanga desde la década de los sesenta del siglo XVIII. Hablar de una fecha exacta de la llegada del violín al antiguo obispado de Huamanga sería entrar en especulaciones sin bases científicas. No obstante, la llegada de este instrumento tuvo una influencia muy fuerte hasta la actualidad, ya que el violín es indispensable en las músicas populares de la región como las danzas de tijera y los huaynos, por dar algunos ejemplos.

Desde el año 1761 y hasta el 1838 la continuidad de dos violines en la capilla musical de Huamanga fue constante, pero al mismo tiempo fue escaso si se compara con otras catedrales como las de Lima o Arequipa. Ello se debe, quizás, al tamaño del coro que se instauró dentro de la nave central de la Catedral de Huamanga, el cual solo podía albergar

a una cantidad de instrumentistas muy limitada. No obstante, probablemente la razón de la contratación de dos violines se debió al presupuesto asignado para estos instrumentistas. Lamentablemente, no existe alguna fuente que pueda certificar la razón de sólo dos violines en esta catedral durante las épocas que se muestran aquí.

El caso más notorio fue el de Antonio Guaraca del quien ya se expuso el por qué ejerció funciones de maestro de capilla durante los años de 1800 a 1807. Llama la atención observar que José Guaraca, evidentemente familiar directo de Antonio Guaraca, estuvo en el puesto de segundo violín durante solo un año (1808). Lo que puede significar que José Guaraca no era lo suficientemente bueno o no estaba preparado para ejecutar el instrumento en las piezas u obras que se le requería. Por otro lado, existen más posibilidades que sugieran la mínima participación de este personaje en la capilla de música como violinista. Llama la atención por qué en aquellas épocas era común ver a familias que desempeñaban la profesión musical durante largos años en las catedrales y estos trabajos se transmitían de generación en generación. En el caso de los violines y por un corto año se aprecia el caso de una misma familia dentro de aquel puesto: los Guaraca. Posteriormente, los demás violinistas Don Miguel Lagos, Don Pablo González y Manuel Aguilar quienes se desempeñaron desde el año 1822 hasta el 1838 fueron los últimos violinistas en ser encontrados en los fondos documentales del AAA.

En ese sentido, si es que la capilla de música tuvo continuidad después del año 1838, habría sido probable que los violines tuvieran presencia hasta la segunda mitad del siglo XIX. Por ahora no se puede certificar tal información, sin embargo, las evidencias de la Catedral de Arequipa sugieren que la realidad fue similar en Huamanga debido a que estas dos provincias vienen guardando similitud en esta historia de la música dentro de sus catedrales.

#### 4.6.5. Violón, siglo XIX:

- Manuel Aguilar, segundo bajo con el violín(violón/contrabajo) (1822-1824).
- Pablo González, violón (1825).
- José Santiago Monteros/ Santiago Palomino, violón (1827-1838).

Según Aranda et al. (2018) el violón es el instrumento grave de la familia de violas da gamba y este era utilizado en el Barroco para doblar la línea del bajo continuo. El uso del violón dentro de la Catedral de Sevilla se registra desde el año 1709 para suplir a las voces más graves de la capilla y también al bajón. Asimismo, la catedral hispalense contrataba ministriles de violón para la ejecución, en conjunto con archilaúdes, para las Tinieblas de la Semana Santa.

Por su lado, Sas (1971) registra el ingreso de los violones a la Catedral de Lima en el año de 1709, similar al de Sevilla. Uno de sus propósitos dentro de la capilla musical limeña fue la de reforzar la sonoridad de los registros graves, ya que el arpa y el fagot necesitaban mayor presencia. Esto para que no exista demasiado contraste con las voces más agudas de los violines y flautas, en síntesis, el violón ayudó en la ecualización de los registros de la orquesta metropolitana.

Este trabajo muestra el registro de los ministriles de violón los cuales fueron solo tres músicos: Manuel Aguilar, Pablo González y José Santiago Monteros. La aparición del violón en un período muy tardío comparado con la Catedral de Sevilla y la de Lima sugiere el carácter conservador que tuvo la capilla de música de la Catedral de Huamanga. Los violones de la Catedral de Huamanga se muestran desde la segunda década del siglo XIX hasta el año 1838. Durante estos años la capilla de música también tenía dos arpistas. En ese sentido, los registros graves en este conjunto instrumental estaban muy bien reforzados y completos.

El libro de Vega (2011) acerca de la música en la Catedral de Arequipa, no muestra al violón dentro de su capilla de música. Sin embargo, sí muestra a cellistas, los cuales aparecen desde 1844 y perduran hasta el año 1881, cuando la capilla de música de Arequipa cesa funciones permanentemente.

#### **4.6.6. Flautistas y clarinetistas, siglo XIX:**

- Damaso Rivera, clarinete (1825-1826).
- Pablo González, flauta (1825 -1827).
- Don Francisco Mendoza, flauta (1834).

Es interesante observar la llegada de los vientos de madera a la capilla de música de la Catedral de Huamanga durante el proceso y consolidación de la independencia en el Perú, ya que al parecer la modernidad musical arribó con la llegada del cambio de gobernación política. Sas (1971) muestra que la flauta llegó a la Catedral de Lima en el año 1783 y se mantuvo activa hasta 1837. En ese sentido, Huamanga sufrió un atraso instrumental con respecto a un instrumento que, desde finales del siglo XVIII, comenzó a gozar de un lugar privilegiado en la capilla musical limeña. De igual manera, Vega (2011) muestra que la catedral de la ciudad blanca tiene a su primer flautista desde el año 1843 y perduró hasta el año 1881, incluso mucho más tarde que Huamanga.

Por otro lado, estuvo presente el clarinete en la catedral huamanguina durante sólo un año, entre 1825 y 1826. En este caso, el clarinete comparando con la Catedral de Lima, no llegó tan tarde a comparación de otros instrumentos revisados en este trabajo. La capilla de música limeña registra a su clarinetista desde el año 1810 y el final del uso de este instrumento no está especificado en el libro de Sas (1971). En el caso de Arequipa,

Vega (2011) no muestra al clarinete como parte de la capilla de música, lo cual es algo inusual.

La sonoridad de la capilla de música de Huamanga tomó un giro interesante con el ingreso de la flauta y el clarinete, ya que este trabajo de investigación ha mostrado pocos instrumentos de aliento como el bajón y la dulzaina, los cuales están presentes durante pocos años del siglo XVIII. Por otro lado, ministriles de sacabuches, cornetas, chirimías y oboes no han sido hallados en las fuentes documentales que se han estudiado en esta investigación. Resulta inusual la ausencia de otros instrumentos de aliento como los mencionados ya que la Catedral de Huamanga fue conservadora en sus prácticas musicales. Lo que resulta interesante es la presencia de vientos madera en su capilla musical del periodo independiente del naciente país.

#### **4.7. Realidad sonora de la capilla de música de la Catedral de Huamanga durante el tiempo:**

Por ahora, este trabajo de investigación no tiene la oportunidad de mostrar manuscritos de música que guarden relación con la instrumentación de la capilla de música ya estudiada aquí. En ese sentido, no se puede hablar con exactitud y, a ciencia cierta, de un repertorio que fue creado por alguno de los maestros de capilla mencionados aquí. En ese sentido, sólo se puede esbozar una ligera aproximación del repertorio que la capilla de música de la Catedral de Huamanga pudo ejecutar durante los siglos XVII, XVIII y XIX.

En ese sentido, este espacio aborda un análisis y estudio respecto a la capilla de música que se conformó durante los siglos estudiados en esta investigación. Esto con el objetivo de llegar a una hipotética realidad sonora que la Catedral de Huamanga tuvo durante aproximadamente tres siglos de actividad musical. Para este análisis y estudio es

necesario contar con bibliografía especializada en esta materia, ya sean los libros y artículos sobre música catedralicia de Lima, Arequipa y Sevilla. Por otro lado, es importante contar con bibliografía en historia de la música española, para comprender la influencia y el contexto que vivió España durante estos periodos estudiados.

Finalmente, esta aproximación es parte de los resultados de esta investigación que a pesar de no contar con fuentes musicales logra reconstruir un posible repertorio de música con el cual los músicos del coro musicalizaron los oficios, misas y eventos cívicos importantes.

#### **4.7.1. Siglo XVII:**

Acerca de este periodo, los resultados de la búsqueda en el AAA solo muestran a escasos cantollanistas, un organista y su fuellero. Aún no se sabe si el cabildo tuvo el presupuesto adecuado para la contratación de ministriles y cantores en este periodo, lo cual revela una actividad musical muy conservadora y austera. De todas formas, era el canto llano indispensable en la liturgia catedralicia y por ese motivo, el naciente cabildo eclesiástico de la ciudad de Huamanga solo pudo priorizar el canto monódico y el uso del órgano para los oficios y misas.

Es probable, o quizás no, que en una siguiente búsqueda de archivo se logren hallar más actas o recibos de pagos a ministriles y cantores, o una nómina de pagos a la primera capilla de música que la Catedral de Huamanga tuvo durante la primera o segunda mitad del siglo XVII. Lamentablemente, por ahora lo que se estudia y muestra en este trabajo es todo lo que se ha encontrado con respecto a este periodo el cual vendría a ser la primera etapa de la actividad musical en esta catedral.

Para López-Calo (1983) durante el siglo XVII la música catedralicia española atravesaba una transición de estilos e instrumentación, ya que la polifonía clásica y renacentista del siglo XVI se encaminaba hacia un estilo barroco en el cual la melodía debía ser la voz protagonista sobre las demás. A pesar de los intentos de algunos compositores como Tomás Luis de Victoria, de romper con los esquemas de la polifonía renacentista, ésta aún tuvo vigencia durante el siglo XVII en las iglesias y catedrales españolas. Por otro lado, surgen nuevas formas de hacer polifonía que consistieron en dar nuevos giros a la melodía, combinar solistas con el coro, usar instrumentos y el bajo continuo, el cual caracteriza al lenguaje del barroco. Luego viene el desarrollo de la policoralidad, la cual venía creciendo desde finales del siglo XVI y que consistió en usar ocho voces divididas en dos coros, también nueve voces en tres coros o doce voces en tres coros. Algunos compositores españoles que cultivaron esta práctica fueron: Maestro Capitán, Sebastián Durón, Juan de La Madrid y Carlos Patiño. Es importante resaltar el uso del continuo en instrumentos como el arpa, el órgano, el violón y el bajón. Además, fue común que, en España, durante el siglo XVII, los instrumentos interpretaran las voces en algunas obras policorales.

Como se puede apreciar, en España se desarrolló una práctica vocal polifónica que respetó las convenciones de la polifonía renacentista a pesar de diversos intentos e intenciones de desarrollar un estilo más barroco. Después de revisar el contexto histórico-musical de las catedrales españolas queda analizar cómo pudo funcionar la capilla de música de la Catedral de Huamanga y realizar una pequeña aproximación a lo que fue su realidad sonora durante el siglo XVII.

En este caso, la capilla de música del siglo XVII no registra maestro de capilla, ministriles, seises y cantores por lo que primó entonces, en la catedral huamanguina, el

canto llano durante la segunda mitad del siglo XVII. Por ausencia de fuentes es complicado afirmar que, en la Catedral de Huamanga, la capilla de música, interpretó polifonía renacentista y barroca. Es imposible de hablar de policoralidad, la cual requería un número mayor a ocho cantores para su ejecución, añadiendo también el espacio necesario para colocar a los músicos. No se sabe si el papel del órgano de la Catedral de Huamanga jugó un rol de continuo o de suplir voces graves, simplemente ha sido posible que acompañe y sostenga las notas de los cantollanistas. Por otro lado, al no tener registros de ningún ministril: sea este de aliento o de cuerda, no cabe la posibilidad de que en este periodo el repertorio fue de villancicos polifónicos o poli corales. No obstante, el AAA conserva un libro de polifonía de Palestrina, esto deja en evidencia que en algún momento del siglo XVII existieron cantores entrenados para interpretar tales obras, que en su mayoría estaban escritas para cinco voces.

En general, la ausencia de datos para completar una realidad musical más concreta durante el siglo XVII en la Catedral de Huamanga viene siendo un problema de investigación el cual al día de hoy no se puede resolver. No obstante, los escasos datos acerca de religiosos cantollanistas y de un organista laico, pone sobre la mesa la importancia de la música monódica en la naciente capilla de música huamanguina. Por otra parte, aseverar la existencia de un repertorio polifónico renacentista o barroco en esta capilla es imposible de afirmar. Asimismo, la existencia de un posible repertorio de estilo poli coral viene siendo una realidad muy lejana para esta pequeña capilla. Por desgracia, la falta y ausencia de fuentes que muestran la actividad instrumental o el ingreso de algún instrumento importante para este periodo, como el arpa, nos lleva a concluir que la naciente capilla de música de Huamanga apenas comenzaba sus actividades con el canto llano y que para el siglo XVIII recién se podrían ejecutar los estilos renacentistas o

barrocos. En consecuencia, existe un desfase temporal en las prácticas musicales litúrgicas de la Catedral de Huamanga con respecto a España y más aún, con respecto a catedrales peruanas como la de Lima o Arequipa, las cuales ya tenían una capilla de música regular o mayormente abastecida durante el siglo XVII. Aquel desfase temporal y musical se puede deber a diferentes factores: el más notable fue el de la lenta incorporación del cabildo y su progresivo crecimiento como obispado, el grado de importancia o jerarquía que tenían otras ciudades en el virreinato y esto era evidente con respecto al desarrollo musical en las catedrales de Lima y Cusco, en contraposición a el obispado de Huamanga en la primera década del siglo XVII. Esto generó un crecimiento tardío y lento progreso para suplir todas las necesidades que una catedral requiere, especialmente para el uso de la música dentro de la liturgia. Es probable que el cabildo no tuviera los suficientes ingresos económicos para dotar a la Catedral de Huamanga con una capilla de música numerosa. Por último, no se sabe nada sobre el comercio de música impresa en Huamanga durante este periodo y esto puede ser un motivo por el cual la capilla no se conformó con las características de otras catedrales españolas o peruanas.

#### **4.7.2. Siglo XVIII:**

Para este siglo los resultados de la búsqueda de archivo arrojaron tres periodos: el primero de 1728 al 1736, el segundo de 1761 al 1762 y el último del año 1797 a 1799. Por fortuna, durante estas etapas ya se puede apreciar a una pequeña capilla de música que estuvo liderada por su maestro de capilla. Para abordar la aproximación sonora que tuvo esta capilla de música durante estas etapas, se describen aquí los formatos instrumentales de cada periodo para luego analizar y llegar a ciertas conclusiones que despejen las dudas y nos acerque a un repertorio aproximado que este conjunto instrumental y vocal llegó a ejecutar durante estos periodos.

- **Capilla de música del primer periodo (1728-1736):**

Maestro de capilla

1 Arpista

1 Organista

2 bajoneros (primer y segundo coro)

1 Dulzainero

5 cantores

La influencia italiana llegó con los cambios políticos que se dieron España a inicios del siglo XVIII y uno de los resultados de esta influencia fue la instauración del violín a las capillas de música. En Lima también se introdujo el violín y, además, la Catedral de Lima contrató al compositor y maestro de capilla milanés Roque Ceruti para que ocupara el magisterio de capilla, quien inició labores desde el año 1728 hasta el año 1760. En ese sentido, es extraño que la capilla de música de la Catedral de Huamanga aún no registre el ingreso de violines durante este periodo lo cual significa que el estilo que este pequeño conjunto musical interpretó no fue estrictamente barroco. No obstante, existe un arpa que pudo jugar el papel de bajo continuo en conjunto con el órgano lo cual es una señal de que fue una música que tiene de un bajo armónico que acompaña a una melodía principal. Al parecer esta pequeña capilla representó una instrumentación renacentista y al mismo tiempo se encaminaba al estilo barroco, pero con ausencia de violines. Esta primera etapa se encuentra en desfase musical con respecto a la Catedral de Lima y las catedrales españolas, como por ejemplo la de Sevilla, las cuales ya habían introducido los violines en sus capillas. El musicólogo peruano Aurelio Tello brindó una entrevista al autor de este trabajo para lograr despejar algunas dudas acerca de estas aproximaciones a un repertorio musical que esta capilla pudo haber ejecutado en este primer periodo. Lo que

Tello mencionó fue que, en Huamanga, durante estos años, los repertorios ejecutados pudieron ser los del siglo XVII, quiere decir, liturgia latina polifónica y villancicos polifónicos acompañados con arpa. La música en latín acompañado con órgano y los villancicos con arpa y los bajoneros doblando o reemplazando a los bajos.<sup>9</sup>

En cuestión de compositores, este trabajo no ofrece pistas de algún compositor que contribuyó a la capilla de música de la Catedral de Huamanga. No obstante, se tiene una lista de maestros de capilla que probablemente debieron crear música para su pequeña orquesta. En ese sentido, se hizo la pregunta al maestro Tello acerca de qué compositores limeños pudo ejecutar la capilla de música de Huamanga. En un escenario hipotético, él menciona que pudo haber sido repertorio de Tomás de Torrejón y Velasco. En ese sentido, al menos de esta manera, este trabajo tiene un pequeño acercamiento del hipotético repertorio de música que se pudo ejecutar en Huamanga.

- **Capilla de música del segundo periodo (1761 y 1762):**

Maestro de capilla

2 organistas (primer y segundo coro)

2 violinistas (primer y segundo coro)

2 arpistas

1 bajonero

3 cantores

En esta segunda etapa aparecen los violines, por otra parte, se elimina un bajón y en lugar de él se instaura un arpista. Como se puede apreciar, cada coro tenía un instrumento: un órgano, un violín y un arpa, a excepción del bajonero, no obstante, el número de cantores

---

<sup>9</sup> Entrevista al musicólogo Aurelio Tello concedida el 3 de enero del año 2024.

era escaso. Esto refleja una instrumentación más barroca en comparación a la primera etapa. En ese sentido, se dio una actualización de estilos musicales en Huamanga ya que esta segunda etapa es algo tardía, puesto que la inserción de violines en las capillas españolas se dio a comienzos del siglo XVIII. De acuerdo a los conocimientos de Aurelio Tello, él resalta que la presencia de dos violines y el continuo muestra una instrumentación totalmente barroca. En caso de que las obras de Ceruti hayan llegado a Huamanga, sin duda habrían sido ejecutadas por esta capilla.<sup>10</sup>

- **Capilla de música del tercer periodo (1797-1799)**

Maestro de capilla

2 organistas

1 violinista

2 arpistas

4 cantores

Este último periodo que cierra el siglo XVIII tiene una disminución de instrumentistas: se elimina un violín y se quita al bajonero. Por otra parte, continúan los dos arpistas y los dos organistas y el número de voces asciende a cuatro. Algo extraño durante este siglo es la ausencia de oboes, clarines y trompas, que ya eran instrumentos usuales en otras capillas.

Durante esta tercera etapa el repertorio ejecutado por la capilla de música de Huamanga seguramente fue la misma, ya que no se observa ningún cambio dramático en la instrumentación.

---

<sup>10</sup> Entrevista al musicólogo Aurelio Tello concedida el 3 de enero del año 2024.

Por último, la presencia del maestro de capilla en todos los periodos mencionados sugiere que existió un repertorio original que la capilla de música de esta catedral ejecutó. Sin embargo, por ahora no existen recibos de pagos o registros en los fondos que demuestren tal hecho. Compositores o no, por lo menos la capilla de música de la Catedral de Huamanga se mantuvo activa, algo tarde, pero no se quedó atrás y su pequeña capilla de música continuó funcionando durante el siglo XIX.

#### **4.7.3. Siglo XIX:**

En comparación con la instrumentación de los siglos pasados, el siglo XIX se encamina hacia una pequeña orquesta más clásica. Lo interesante aquí es que las fuentes de los fondos del AAA muestran el desarrollo y los cambios que atravesó la capilla de música de Huamanga. Por otro lado, durante el 1802 y hasta el 1808 esta capilla de música no tiene maestro de capilla oficial. Sin embargo, el violinista Antonio Guaraca, ejerció las funciones de maestro de capilla por cuenta propia. El siglo XIX se dividirá en seis etapas:

- **Primera etapa (1802-1807)**

- 1 sochantre
- 2 organistas
- 1 violinista
- 2 arpistas
- 3 cantores

- **Segunda etapa (1808 -1816)**

- 1 Maestro de capilla
- 2 sochantres
- 2 violines

2 organistas

2 arpistas

5 cantores

4 seises

- **Tercera etapa (1822 -1827)**

1 Maestro de capilla

9 cantores (solo en 1822)

4 seises

2 organistas

2 violinistas

1 arpa

1 flauta

1 clarinete

1 violón

- **Cuarta etapa 1834**

2 Sochantres

2 cantores

2 violines

2 organistas

1 arpista

1 violón

4 seises

- **Quinta etapa (1837-1838)**

1 sochantre

1 cantor

1 organista

2 violinistas

1 arpista

1 violón

- **Sexta etapa (1892-1893)**

2 sochantres

1 organista

1 cantor

La primera y segunda etapa continúa siendo una capilla pequeña y con la instrumentación necesaria para un repertorio de villancicos polifónicos ya que existe un número de entre tres a cinco cantores aparte de los seises. En la tercera etapa esta capilla de música comienza a crecer en número de cantores e ingresan los vientos de madera y el violón.

Por otro lado, la ausencia del periodo, 1817 -1821, se puede deber a los conflictos que se dieron por la llegada de la independencia: guerras, caos y crisis en muchos sentidos sociales afectaron la realidad de la ciudad de Huamanga durante esta transición de gobernación del país. Se tiene evidencia de los momentos de crisis por los cuales atravesó específicamente, el tesorero o mayordomo ecónomo de la Catedral, exactamente en el año 1814 el cual fue un año de revoluciones e insurgencias. Es así que el Sr. Miguel de Santillana, mayordomo Ecónomo de la Fábrica de la Catedral, sufrió de robos y saqueos de sus propiedades y de su Catedral (ver figura N.º 32).

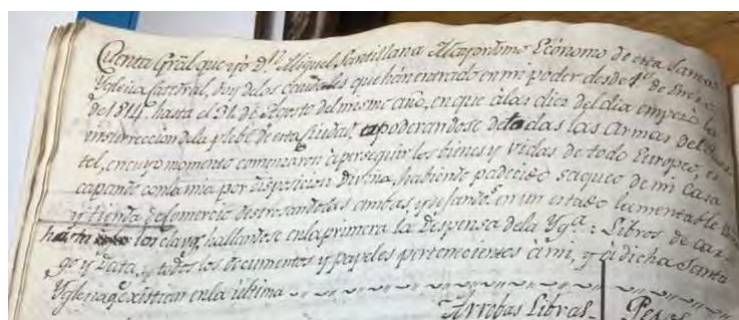


Figura 32. Testimonio del Mayordomo Ecnómico de la Catedral de Huamanga, víctima de asalto por la insurgencia, crisis de los años 1814. Libro Mayor de las Partidas de Entradas y Salidas, Catedral de Ayacucho, 1802 – 1807, fotografía realizada por el autor.

### Transición del virreinato a la república:

Siguiendo el orden de los hechos, entre el año 1822 y 1826, existen una serie de cambios dentro del formato instrumental de esta capilla musical. La cantidad de cantores ascienden en 1822 y luego decrecen en 1823. A partir de 1823 ingresan, de manera esporádica, instrumentos de viento madera como: la flauta y el clarinete (ver figura nº 33) y, por otro lado, ingresa, algo tarde, el violón (ver figura N.º 34), reemplazando a un arpa.



Figura 33. Recibo de pago a Pablo Gonzales, por su salario como primer flautista. Libro Mayor de las Partidas de Entradas y Salidas, Catedral de Ayacucho, 1802 – 1807, fotografía realizada por el autor.

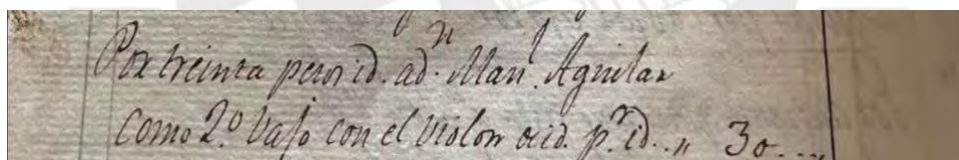
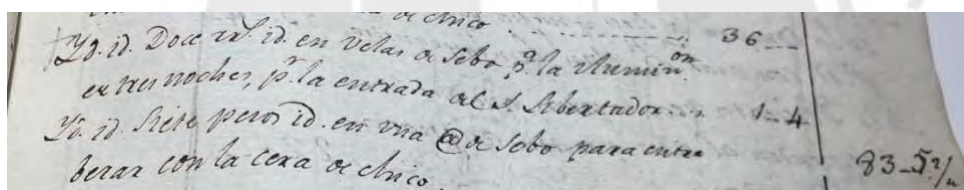


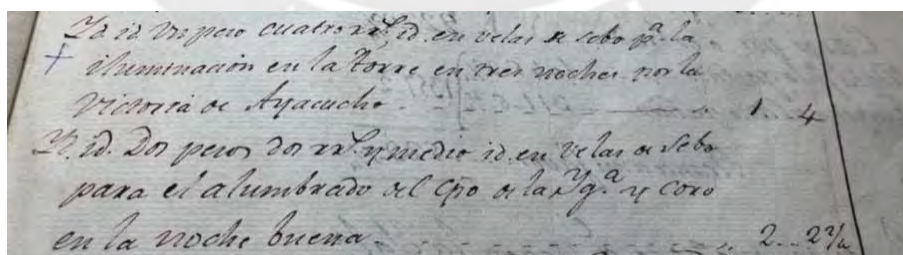
Figura 34. Recibo de pago a Manuel Aguilar, por su salario como segundo bajo con el violón. Libro Mayor de las Partidas de Entradas y Salidas, Catedral de Ayacucho, 1802 – 1807, fotografía realizada por el autor.

Cambiando de tono, existen otro tipo de gastos que este libro expone y que sugiere la reconstrucción de los hechos, histórico-políticos, a través de la óptica sonora y musical. Estos gastos se relacionan a la compra de velas para iluminar la catedral, su coro y demás ambientes. En especial, hay apuntes de iluminación del coro de la Catedral de Huamanga por la noche buena que era muy común para aquel contexto. Por otro lado, existen gastos en velas para iluminar la torre de la Catedral a causa de eventos o sucesos históricos de

considerable relevancia. Los eventos más resaltantes son los siguientes: el recibimiento del Libertador Simón Bolívar (agosto 1824) y la victoria de la Batalla de Ayacucho (9 de diciembre de 1824). Debido a que las funciones de la capilla de música también consistían en musicalizar eventos cívicos importantes; los momentos históricos que atravesó el Perú no fueron la excepción. Según Vega (2021) la iglesia tuvo que ir cediendo con las nuevas tendencias, corrientes y formas de pensar que traía el movimiento independentista y, así mismo, el estado español asentaba su autoridad en la iglesia, pero, al producirse la independencia, el régimen republicano encontró en esta institución a la vez una rival y una aliada. De esa manera las siguientes imágenes (ver figuras N.º 35 y N.º 36), muestran que la Catedral de Huamanga estuvo al tanto de la situación política y, de alguna forma, manifestó su parecer y rindió homenaje manteniendo iluminada sus torres por ambos sucesos históricos ya mencionados.



**Figura 35.** Iluminación en tres noches de la Catedral por la entrada del Libertador. Libro Mayor de las Partidas de Entradas y Salidas, Catedral de Ayacucho, 1802 – 1807, fotografía realizada por el autor.



**Figura 36.** Iluminación en tres noches de la Catedral por la Victoria de Ayacucho. Libro Mayor de las Partidas de Entradas y Salidas, Catedral de Ayacucho, 1802 – 1807, fotografía realizada por el autor.

A pesar de los cambios políticos, la capilla de música en Huamanga siguió funcionando sin mucha alteración. Eso significa que las costumbres virreinales siguieron ejerciendo funciones con normalidad durante la nueva etapa del Perú independiente. Es interesante observar que la continuidad durante épocas republicanas se da con normalidad, manteniendo a la mayoría de sus músicos.

Finalmente, la realidad sonora de la Capilla de Música de la Catedral de Huamanga durante estos periodos, seguirá siendo una incógnita hasta encontrar los manuscritos correspondientes, esperando que estos no fueran sustraídos o reciclados para la compostura de libros o misales. Por lo pronto, se llegan a ciertas aproximaciones y preguntas que lleven a la reflexión de lo que ocurrió con estas músicas. Por una parte, las obras de maestros de capilla de la Catedral de Lima como: Tomás de Torrejón Velasco, Roque Ceruti, Orejón y Aparacio y Juan Beltrán, habrían sido ejecutadas en la Catedral de Huamanga. Solo se puede mencionar tal hipótesis teniendo en cuenta el tipo de instrumentación mostrada, la influencia de la Ciudad de los Reyes sobre sus provincias y el orden cronológico de los hechos. Por otro lado, las investigaciones realizadas en la ciudad de Arequipa brindan mayores luces acerca de la realidad sonora de este conjunto instrumental huamanguino. Vega (2019) al analizar la obra de Llanos: *El Juego del Hombre*, abre un abanico de posibilidades con respecto a la sonoridad de la música en la Catedral de Huamanga. Como se ha expuesto, el uso de villancicos religiosos, era aún, algo común en algunas catedrales del Perú. En ese sentido, se puede afirmar que en Huamanga también se ejecutaban villancicos religiosos hasta bien entrado el primer tercio del siglo XIX. Por otra parte, la composición instrumental de la pieza de Llanos estaba compuesta por dos tiples, dos violines y un bajo, orquestación similar a la capilla de Huamanga. No se afirma que *El Juego del Hombre* fue ejecutada por los músicos de la

Catedral de Huamanga, sin embargo, la instrumentación y el estilo analizado por Vega dan una pequeña aproximación de la sonoridad de los villancicos de aquel periodo. En el mismo artículo que analiza la pieza de Diego Llanos se hace referencia a la tonadilla de Pedro Ximénez Abril: *El Militar retirado en triunfo y Patriota Pastorcita*, la cual habría sido estrenada, según Izquierdo (2016), en la visita que realizó Simón Bolívar a Arequipa en el año 1825. La pieza de Llanos y la de Ximénez tienen ciertas particularidades estilísticas y musicales, además, ambas fueron ejecutadas por la Capilla de Música de la Catedral de Arequipa. La lírica de Ximénez Abril es de carácter libertario y hace alegoría a la independencia, característica que no tiene el *Juego del Hombre*, el cual utiliza metáforas teológicas del barroco. Entonces, si en la ciudad de Arequipa sucedían estos eventos y se producían repertorios musicales con propósitos muy notorios, Huamanga siendo el epicentro de la independencia, seguro que fue sede de diversos eventos sonoros que marcaron, ambientaron y contextualizaron este importante evento y que su cuerpo musical más representativo: la capilla de música de la Catedral de Huamanga junto con otras iglesias cercanas han aportado a la vida musical durante estos periodos marcando, con énfasis, el cambio de régimen político.

Por otra parte, para la quinta etapa del siglo XIX la capilla se redujo prominentemente a tener solo un sochantre, un organista, un cantor, dos violinistas, un arpa y 1 violón. Por otro lado, la última etapa solo muestra a dos sochantres, un cantor y a un organista, en ese sentido, las últimas etapas estudiadas aquí muestran que la capilla de música se encaminaba a su fin. Lamentablemente, no se tienen fuentes de los años 1839 al 1891 las cuales podrían evidenciar el momento en que los instrumentos dejaron de ser usados en esta capilla de música ya que para la última etapa solo existe un organista y no existen más instrumentos registrados. No obstante, y pese a los cambios políticos; la capilla de

música de la Catedral de Huamanga perduró, con ministriles, hasta el año de 1838. Al no contar con mayores fuentes que brinden más luces sobre los siguientes años es probable que la capilla de música completa con ministriles perdurara durante la segunda mitad del siglo XIX. Sin embargo, como ya se vio, cada vez se registraban menos instrumentistas en esta capilla al punto de solo tener un organista y un cantor, algo que no se observó ni en los comienzos durante el siglo XVII.

Es probable que los cambios políticos recién dieron efecto para finales del siglo XIX o puede ser que los presupuestos y las prioridades de la catedral eran otras y se tuvo que recortar los sueldos de muchos músicos que trabajaron en la capilla de música.

Por último, aún queda la duda acerca de las composiciones musicales que los maestros de capilla de la Catedral de Huamanga pudieron crear en su debido momento. ¿Cuánta música se produjo en esta catedral?, ¿hasta qué punto de la historia se conservaron aquellos manuscritos?, ¿qué estilos y qué técnicas compositivas usaron los maestros de capilla?, ¿fue el nivel de complejidad de estas supuestas obras muy alto? En fin las preguntas seguirán surgiendo mientras no se encuentren dichos manuscritos que en un futuro podrían dar mayores luces sobre la actividad musical de una capilla de música que fue importante durante aproximadamente tres siglos.

#### 4.8. Salarios del personal de la capilla de música de la Catedral de Huamanga:

AÑO	CARGO	PAGO (no especifica por cuánto tiempo cantó o tocó)
1648	Organista, Juan Tomás	15p 6?
1648	Fuellerero indígena (finado)	18 p. de a ocho
1652	Cantollanista Don Bernardo de Cayas y Lubriasurre [ilegible]	Monto ilegible
1652	Cantollanista, Andres Aliaga y Mendes	20p. De a ocho
1653	Cantollanista, Jacinto de Palacios	4p de a ocho
1653	Cantollanista Don Bernardo de Cayas y Lubriasurre [ilegible]	2p. De a ocho
1653	Don Bernardo Clérigo	3p de a ocho

**Tabla 1. Salarios de la capilla de música de la Catedral de Huamanga durante el siglo XVII.**

En este caso no existe especificación de la temporada o el tiempo asignado al pago y durante esta etapa el cabildo debía tener un presupuesto para sus cantollanistas, el organista y el fuellerero. Por otro lado, la moneda señalada aquí son los pesos de a ocho, moneda común durante esta etapa del virreinato. El pago del fuellerero parece indicar ser alto, sin embargo, en este caso el pago incluía su entierro y sepultura porque falleció en aquel año. Luego, uno de los cantores, Andrés Aliaga y Mendes, tiene el pago más alto con veinte pesos de a ocho, seguido del organista con quince pesos.

En general esta tabla muestra el rango de jerarquía de los músicos de la capilla y al ser esta una conformación muy reducida no existe mayores datos que analizar.

● **Siglo XVIII**

NOMBRE Y CARGO	1728	1729	1730	1731	1732	1733	1734	1735	1736 pago de seis meses
Maestro de Capilla/no registra nombre	150p	150p	150p	150p	150p	200p	200p	200p	100p
Harpista/no registra nombre	50p	50p	50p	50p	50p	50p	50p	50p	25p
Organista/no registra nombre	80p	80p	80p	80p	80p	80p	80p	80p	40p
Fueller/no registra nombre	12p	12p	12p	12p	12p	12p	12p	12p	6p
Bajonero primer coro/no registra nombre	50p	50p	50p	50p	50p	50p	50p	50p	25p
Bajonero segundo coro/no registra nombre	30p	30p	30p	30p	30p	30p	30p	30p	15p
Dulzainero	x	20p	20p	20p	20p	20p	20p	20p	10p
Oficial cantor Diego Concuera, hijo del Maestro de Capilla	50p	12p	50p	50p	50p	50p	50p	50p	25p
Thomas Maldonado	x	35p	20p	20p	20p	20p	20p	20p	10p
Marcelo Villacraes								50p	25p
Antonio de Oré oficial cantor	16p	50p	35p	35p	35p	35p	35p	35p	15p 4r
Don Francisco de Vera oficial cantor	50p	x	x	x	x	x	x	x	x
Campanero/no registra nombre	40p	40p	40p	40p	40p	40p	40p	40p	20p

**Tabla 2. Salarios de la capilla de música de la Catedral de Huamanga durante el siglo XVIII.**

Como se mostró, el siglo XVIII cuenta con tres etapas las cuales están distanciadas temporalmente. En ese sentido, no existe mucha continuidad ya que los saltos temporales son muy amplios.

Por otro lado, aquí se cuenta con el maestro de capilla que lidera la lista con el salario más alto de 150 pesos y a partir del año 1733 existe un aumento a 200 pesos. Los ministriles mantienen sus salarios sin aumentos o modificaciones durante toda esta etapa (ver tabla N.º 2).

Llama la atención que el organista tenga un salario de 80 pesos cuando era común que este tenga un sueldo más alto que el del maestro de capilla debido a la importancia del órgano en la catedral. Para la siguiente etapa, se muestran los pagos del tercio de navidad y del tercio de San Juan. Al ser pagos de etapas más cortas los sueldos tienen otro valor, excepto el de maestro de capilla que sigue figurando con 150 pesos.

NOMBRE Y CARGO	1761 Tercio de Navidad	1762 Tercio de San Juan
Marcelo de Villacreces, Maestro de Capilla	150p	150p
Lucas Villacreces, Organista	50p	50p
Faustino Llantoy, Organista del segundo Choro	16p	16p
Antonio Salsedo, Violinista	30p	30p
Ambrocio Santipoma, Violinista del segundo Choro	15p	15p
Agustin Llantoy, Arpista	25p	25p
Christobal Caro?(ilegible), segundo arpista	15p	15p
Rafael Llantoy, Bajonero	20p	25p
Carlos de Rojas, Músico	25p	25p
Pablo Paucantopa(algo ilegible), Músico	15p	15p
Fernando Felices, Músico	15p	15p
Nicolás Mariano/ firma Silvestre de Prado, Campanero	15p	15p
Attanacio Serda/ firma Silvestre de Prado, fuellero del primer Choro	10p	10p
Javier Santa Cruz/ firma Silvestre de Prado, fuellero del segundo Choro	6p	6p

**Tabla 3. Salarios de la capilla de música de la Catedral de Huamanga durante el siglo XVIII.**

En esta etapa ya existen dos organistas, dos violinistas y dos arpistas además de los cantores. Esto significó un aumento del presupuesto para dotar de más músicos a esta capilla de música. Sin embargo, el número de cantores es muy reducido aún. ¿Serían los cantores muy escasos en Huamanga o quizá muy cotizados?

La última etapa del siglo XVIII (ver tabla N°4) solo figura una reducción de dos violines a solo uno, por otro lado, se sigue manteniendo la misma cantidad de cantores, organistas y ministriles.

NOMBRE Y CARGO	1797	NOMBRE Y CARGO	1798	NOMBRE Y CARGO	1798
	Tercio de Navidad		Tercio de San Juan		Tercio de Navidad
Don Ermenegildo Vivar, Maestro de Capilla	150p	Don Ermenegildo Vivar, Maestro de Capilla	150p	Don Ermenegildo Vivar, Maestro de Capilla	100p
Manuel Ballejos, primer	50p	Manuel Ballejos, primer	50p	Pablo Sequeyros,	50p
José Ballejo, segundo organista	16p	José Ballejo, segundo	16p	Manuel Ballejos, primer	50p
Antonio Guaraca, primer violinista	30p	Antonio Guaraca, primer	30p	José Ballejo, segundo	16p
Melchor Mendoza, primer arpista	25p	Melchor Mendoza por 2 meses, primer arpista	8p	Antonio Guaraca, primer	30p
Urbano Rocha, segundo arpista	15p	Urbano Rocha, pasa a ser	8p 6r	Urbano Rocha, primer	25p
Manuel Roxar/Rojas(ilegible), voz primera	25p	Andres Corsino, ocupa plaza de segundo arpista	3p 6r	Andres Corsino, 2do	15p
Ysidro Basquez, segunda voz	7,5p	Manuel Roxar/Rojas(ilegible), voz	25p	Manuel Roxar/Rojas(ilegible), voz	25p
Marcelino Villacreces, segunda voz	7,5p	Marcelino Villacreces,	15p	Marcelino Villacreces, músico segundo coro	15p
Lucas Palomino, voz	15p	Lucas Palomino, voz	15p	Lucas Palomino, músico	15p
Luis Eredia, fuellero primero	12p	Luis Eredia, fuellero	12p	Athanasio Rocha, fuellero	12p
Mariano Meneses, fuellero del segundo coro	6p	Mariano Meneses, fuellero del segundo coro	6p	Mariano Ballejo, fuellero del segundo coro	6p

**Tabla 4. Salarios de la capilla de música de la Catedral de Huamanga durante el siglo XVIII**

**Siglo XIX:**

NOMBRE Y CARGO	1802 Julio a 31 Diciembre	NOMBRE Y CARGO	1803	NOMBRE Y CARGO	1804
Fray José Galarza, Sochantre	90p	Fray José Galarza, Sochantre	90p	Fray José Galarza, Sochantre	117p
Mariano Vallejo, primer organista	90p	Mariano Vallejo, primer organista	90p	Mariano Vallejo, primer organista	100p
Jose Vallejo, segundo organista	16p	Jose Vallejo, segundo organista	16p	Jose Vallejo, segundo organista	32p
Antonio Guaraca, primer violín	30p	Antonio Guaraca, primer violín	30p	Antonio Guaraca, primer violín	60p
Urbano Rocha, primer arpista	25p	Urbano Rocha, primer arpista	25p	Andres Corsino de la Roca, primer arpista	50p
Andres Cansino de la Ropa, arpista	15p	Andres Cansino de la Ropa, arpista	x	Paulino Colorado, segundo arpista	30p
Casimiro Llantoy, músico segunda voz	no registra monto	Casimiro Llantoy, músico segunda voz	no registra monto	Don Lucas Palomino, músico del primer coro	50p
Lucas Palomino, músico del primer coro	24p	Lucas Palomino, músico del primer	24p	Casimiro Llantoy, cantor segundo coro	50p
Nicolás Yzarra, campanero desde primero de octubre hasta 31 de diciembre	25p	Nicolás Yzarra, campanero desde primero de octubre	25p	Asencio Ninacontó, mozo de la iglesia	50p
Almarcio Lopez, capanero desde primero de Julio hasta 30 de setiembre	40p	Almarcio Lopez, capanero desde primero de Julio	x	Jose Santos Guisado, campanero	100p
Antonio Ninascanto, mozo de la iglesia	25p	Antonio Ninascanto, mozo	x	Tomás Vallejo, fuellero primero	24p
Antonio Guevara, fuellero primero	12p	Tomás Vallejo, primer fuellero	12p	Bernardo de la Cruz, fuellero segundo	12p
Tomás Vallejo, segundo fuellero	6p	Eugenio Colorado, segundo fuellero	6p	Don Esteban Vallejo, cantor segundo	no registra monto

**Tabla 5. Salarios de la capilla de música de la Catedral de Huamanga durante el siglo XIX.**

NOMBRE Y CARGO	1808	NOMBRE Y CARGO	1809	NOMBRE Y CARGO	1810	NOMBRE Y CARGO	1811
Fray Manuel Pajuelo, Maestro de Capilla	200p	Fray Benito Palomino, Sochantre	275p	Fray Benito Palomino, Sochantre	275p	Lic. Blas del Pozo, apoderado de Lic. Don Miguel Andrade, capellán de coro	200p
Don Lucas Palomino, Primer Sochantre	66p	Don Lucas Palomino, segundo sochantre	200p	Don Lucas Palomino, segundo sochantre	200p	Don Juan Manuel Ysasis, capellán de coro	200p
Lic. Don Blas del Pozo, apoderado de Miguel Andrade, capellán de coro	200p	Don Blas del Pozo como apoderado del Licenciado Don Miguel Andrade, capellán de coro de dicha santa iglesia	200p	Don Blas del Pozo como apoderado del Licenciado Don Miguel Andrade, capellán de coro de dicha santa iglesia	200p	Fray Benito Palomino, segundo Sochantre	275p
Fray Manuel Gonzalez, por los días que sirvió en el coro de sochantre	29p	Lic. Don Juan Manuel Ysasis, capellán de la misma santa iglesia	200p	Lic. Don Juan Manuel Ysasis, capellán de la misma santa iglesia	200p	Fray Manuel Pajuelo, maestro de capilla	200p
Fray Benito Palomino, por haber entrado a servir el ministerio	25p	Fray Manuel Pajuelo, Maestro de Capilla	200p	Fray Manuel Pajuelo, Maestro de Capilla	200p	Mariano Vallejo, primer organista	130p
Don Lucas Palomino, primer sochantre	66p	Don Lucas Palomino, por el salario que dejó de percibir en los cuatro meses últimos del año 1808, que se halló con licencia temporal a causa de su quebrantada	66p	Don Lucas Palomino, primer voz del coro		Jose Vallejo, segundo organista	90p
Don Lucas Palomino, músico de primer coro	65p	Mariano Vallejo, primer organista	130p	Mariano Vallejo, primer organista	130p	Antonio Niconto, mozo de sacristía	96p
Mariano Vallejo, primer organista	130p	Jose Vallejo, segundo organista	90p	Jose Vallejo, segundo organista	90p	Antonio Guazaca, primer violín	100p
Jose Vallejo, segundo organista	90p	Antonio Guazaca, primer violín	100p	Antonio Guazaca, primer violín	100p	Mariano Romero, segundo violín	50p
Antonio Guazaca, primer violín	100p	Mariano Romero, segundo violín	50p	Mariano Espinoza, segundo violín	50p	Paulino Colorado, primer arpista	50p
Jose Guazaca, segundo violín	50p	Paulino Colorado, primer arpista	50p	Paulino Colorado, primer arpista	50p	Ydelfonso Barrantes, segundo arpista	30p
Mariano Romero, segundo violín que ha suplido el ministerio de	8p	Ydelfonso Barrantes, segundo arpista	30p	Ydelfonso Barrantes, segundo arpista	30p	Casimiro Llartoy, segunda voz del coro	50p
Andrés de la Roca, primer arpista	25p	Antonio Ninaconto, mozo de sacristía	62p	Antonio Ninaconto, mozo de sacristía	62p	Jose Ordeniz, Pedro Gomez, Pablo Gomez, Manuel Alatista,	96p (24c/u)
Paulino Colorado, segundo arpista	40p	Casimiro Llartoy, segunda voz del coro	50p	Casimiro Llartoy, segunda voz del coro	50p	Gabriel Aguilar, primer fuellero	36p
Casimiro Llartoy, músico segunda voz	50p	Jose Ordeniz, seise	24p	Jose Ordeniz, seise	24p	Francisco Arango, segundo fuellero	24p
Ydelfonso Barrantes, segundo arpista, que entró en lugar del finado. Primer de junio	15p	Pedro Gomez, seise	24p	Pedro Gomez, seise	24p	Lucas Palomino, primer sochantre, primer músico	300p
Paulino Olivares, Pedro Olivares, José Gutiérrez y Manuel Alatista,	96p (24c/u)	Pablo Gomez, seise	24p	Pablo Gomez, seise	24p	Lucas de los Campos, capellán de coro	50p
Mariano Ballejo, primer fuellero	36p	Manuel Alatista, seise	24p	Manuel Alatista, seise	24p	Don Angel Palomino, capellán de coro	87p
Francisco Arango, segundo fuellero	24p	Santos Guisado, campanero mayor	100p	Santos Guisado, campanero mayor	100p	Antonio [ilegible], capellán de coro	200p
		Gabriel Aguilar, primer fuellero	36p	Gabriel Aguilar, primer fuellero	36p	Simón Tadeo, por haber compuesto el organo	8p
		Francisco Arango, segundo fuellero	24p	Nicolás Merdieta, segundo fuellero	24p		

Tabla 6. Salarios de la capilla de música de la Catedral de Huamanga durante el siglo XIX.

NOMBRE Y CARGO	1813	NOMBRE Y CARGO	1° SEP 1814 31AGO 1815	NOMBRE Y CARGO	16-Mar 31 DIC 1822
Presbítero Don Antonio Montano, capellán de Coro	247p	Presbítero Don Mariano Vivanco, capellán de Coro y secretario del Cabildo	300p	Presbítero Don Mariano Vivanco, primer capellán	100p
Presbítero Don Justo Galvez, capellán de coro	175p	Presbítero Andres Vivanco, segundo capella del coro, reemplazó a Justo	33,2p	Presbítero Antonio Montano, segundo	37p
Presbítero Don Mariano Vivanco, capellán de coro	200p	Presbítero Don Justo Galvez, capellán 1° julio	166,5p	Presbítero Don Andres Jauregui, segundo capellán	86p
Don Jose Lucas Palomino, primer Sochantre y primer músico del coro	400(300 sochantre, 100 músico)	Fray Manuel Pajuelo, maestro de capilla	195,7p	Presbíteros: Pablo Arca, Don Antonio Montano y Juan Sanchez, que cantaron	39p
Don Pedro Gomez,	100p	Fray Juan Bautista Femandez, maestro de	25p.	Don Lucas Monteros( Lucas Palomino), primer Jose Orderin, segundo Sochantre y segundo tenor	400p
Fray Manuel Pajuelo, maestro de capilla	200p	Don ose Lucas Monteros (Lucas Palomino), primer Sochantre y músico del	400p	Fray Manuel Pajuelo, maestro de capilla	150p
Don Jose Maria Carreon, segunda voz del coro	25p	Pedro Gomez, segundo	33,2p	Don Juan Alatriza, músico de segunda voz del	200p
Paulino Gomez, tenor del	60p	Don Jose Orderis, como segundo sochantre susbtituyente de Pedro	99,5 1/2 p	Nicolás Ore y Dávalos, Mariano Berrios, Andres Salcedo y Agustín	50p
Antonio Guaraca, primer	100p	Don Jose Maria Carrion, cantor de segunda voz del	50p	Mariano Vallejos, primer	96p
Mariano Espinoza,	50p	Don Paulino Gomez, empleo de segunda voz del	12,4p	Bonifacio Mendoza,	130p
Mariano Ballejos, primer	130p	4 seises	96p	Paulino Colorado, primer arpista	90p
Jose Ballejos, segundo organista	90p	Don Mariano Ballejos, como primer organista	130p	Manuel Aguilar, segundo bao con el violón	50p
Paulino Colorado, primer	50p	Don Jose Ballejos,	90p	Don Miguel Lagos, primer	100p
Ydelfonso Barrientos,	30p	Antonio Guaraca, primer	100p	Pablo Gonzalz, segundo	50p
Asencio Ninacanto, mozo	64p	Mariano Espinoza,	12,4p	Gabriel Aguilar, primer	36p
Gabriel Aguilar, primer	36p	Jose Guaraca, segundo violin sustituyendo a	50p	Tomas Medina, segundo	24p
Nicolás Mendieta, segundo	24p	Paulino Colorado, primer	50p		
Paulino Gomez, Mariano Berrios, Marcelino Matriza y Mariano	96p(24 c/u)	Eugenio Colorado, segundo arpista (30p)	5p		
		Gabriel Aguilar, primer	36p		
		Jose Manuel Castro,	24p		

**Tabla 7. Salarios de la capilla de música de la Catedral de Huamanga durante el siglo XIX.**

NOMBRE Y CARGO	1° enero 31 dic. 1823	NOMBRE Y CARGO	1° enero 31 dic. 1824	NOMBRE Y CARGO	1° enero 31 dic. 1825
Fray Manuel Pajuelo, maestro de capilla del coro	200p	Fray Manuel Pajuelo, maestro de capilla del coro	200p	Fray Manuel Pajuelo, maestro de capilla del coro	200p
Presbítero Jose Orderis, segundo Sochantre y	150p	Presbítero Jose Orderis, segundo Sochantre y	150p	Presbítero Jose Orderis, segundo Sochantre y	150p
Miguel Lagos, primer	100p	Miguel Lagos, primer	100p	Miguel Lagos, primer	100p
Juan Alatrística, segunda	50p	Juan Alatrística, segunda	50p	Juan Alatrística, segunda	50p
Pablo Gonzalez, segundo	50p	Pablo Gonzalez, segundo	50p	Pablo Gonzalez, segundo	50p
Paulino Colorado, primer	50p	Paulino Colorado, primer	50p	Paulino Colorado, primer	50p
Bonifacio Mendoza,	90p	Bonifacio Mendoza,	90p	Bonifacio Mendoza,	90p
Manuel Aguilar, segundo bajo con el violón	30p	Manuel Aguilar, segundo bajo con el violón	30p	Manuel Aguilar, segundo bajo con el violón	30p
Gabriel Aguila, tirador del	36p	Gabriel Aguila, tirador del	36p	Gabriel Aguila, tirador del	36p
Tomas Medina, tirador del segundo fuelle	24p	Tomas Medina, tirador del segundo fuelle	24p	Tomas Medina, tirador del segundo fuelle	24p
Manuel Antezana, Mariano Berrios y Andres Salcedo	72p	Manuel Antezana, Mariano Berrios y Andres Salcedo	72p	Manuel Antezana, Mariano Berrios y Andres Salcedo	72p
Presbíteros: Don Pedro de la Arca, Andrés Jauregui y Jose Bernabe de la Torre, por haber cantado los	37p	Presbíteros: Don Pedro de la Arca, Andrés Jauregui y Paulino Colorado: por haber tocado el arpa en los	37p 6p	Presbíteros: Don Pedro de la Arca, Andrés Jauregui y Jose Bernabe de la Torre, por haber cantado los	37p
Paulino Colorado: por haber tocado el arpa en los	2p	Don Lucas Monteros como primer Sochantre y primer músico del coro ( a deuda)	400p	Paulino Colorado: por haber tocado el arpa en los	6p
Don Lucas Monteros como primer Sochantre y primer músico del coro ( a deuda)	400p			Don Lucas Monteros como primer Sochantre y primer músico del coro ( a deuda)	400p
				Damaso Rivera, por haber servido como músico clarinete nueve meses del	37 y 4 p.
				Pablo Gonzalez, primer	50p

**Tabla 8. Salarios de la capilla de música de la Catedral de Huamanga durante el siglo XIX.**

NOMBRE Y CARGO	1° enero 31 dic. 1826	NOMBRE Y CARGO	1° enero 31 dic. 1827
Fray Manuel Pajuelo, maestro de capilla del coro	200p	Mauricia Aliende, heredera y albacea del finado Fray Manuel Pajuelo, las mismas que se le debía por	200p
Mariano Berrios, segundo Sochantre y segundo tenor	150p	Don Jose Lucas Monteros, primer Sochantre y primer	400p
Miguel Lagos, primer	100p	Don Manuel Antezana, segundo sochantre	150p
Manuel Manrique y Antezana, segunda voz	50p	Don Miguel Lagos, primer	100p
Pablo Gonzalez, segundo	50p	Manuel Aguilar, segundo	50p
Paulino Colorado, primer	50p	Jose Santiago Monteros,	30p
Bonifacio Mendoza,	90p	Don Pablo Gonzalez,	19p
Santiago Palomino, segundo bajo con el violón	30p	Paulino Colorado(finado), primer arpista	33p
Tomas Medina, tirador del	36p	Leandro Villar, primer	50p
Esteban Sanchez, tirador del segundo fuelle	24p	Santiago Ballejos, primer	130p
Manuel Antezana, Mariano Berrios y Andres Salcedo,	72p	Don Bonifacio Mendoza, segundo organista	90p
Presbíteros: Don Pedro de la Arca, Andrés Jauregui y Jose Bernabe de la Torre, por haber cantado los	37p	Andres Salcedo, segunda voz	12p
Paulino Colorado: por haber tocado el arpa en los	6p	Mariano Berrios, seise	24p
Don Lucas Monteros como primer Sochantre y primer músico del coro (se le	400p	Jose Maria Munarris, Pedro la Arca y Don Beingolea, porque cantaron	38p
Damaso Rivera, por haber servido como músico clarinete nueve meses del	37 y 4 p.	Agustín Aparicio, segunda	37p
Pablo Gonzalez, primer	50p	Tomas Medina, primer	36p
		Esteban Sanchez, segundo	24p
		Paulino Colorado, por tocar el arpa en la Pasión	2p

**Tabla 9. Salarios de la capilla de música de la Catedral de Huamanga durante el siglo XIX.**

NOMBRE Y CARGO	1834	NOMBRE Y CARGO	1838
Don Lucas Palomino Monteros, primer	400p		No menciona fechas de pago
Don Mariano Berrios, segundo Sochantre	81p	Don Jose Lucas Palomino,	3p.
Manuel Enriques Antesana, segunda voz del	50p	Santiago Vallejo, organista	1,5p
Don Manuel Aguilar,	50p	Miguel Lagos, violinista	1,5p
Don Miguel Lagos, primer	100p	Leandro Villar, arpista	1p
Don Leandro Villar,	30p	Manuel Aguilar, violinista	1p
Don Jose Santiago	50p	Santiago Vallejo, violón	1p
Don Aniceto Achante, segundo organista	70p		
Don Francisco Mendoza,	50p		
Don Santiago Vallejo,	130p		
Guerrero, Manuel del Espirito Berrios, Don Pedro Jose Villar, Don	120p( 24p)		
Sabrino Canchari, campanero	100p		
Tomas Medina, fuellero	36p		
Feliciano gomez, segundo	24p		

**Tabla 10. Salarios de la capilla de música de la Catedral de Huamanga durante el siglo XIX.**

NOMBRE Y CARGO	Octubre 1892	NOMBRE Y CARGO	Agosto 1892	NOMBRE Y CARGO	Viernes santo Marzo 1893
Al Sacristán mayor, Don Mariano Bautista	10 soles	Al Sacristán mayor, Don Mariano Bautista	10 soles	Diacono, Manuel B.	1 sol
Al Ecnomo Inocencio	12 soles	Al Ecnomo Inocencio	12 soles	Al Subdiacono Don José	1 sol
Organista, Don Santos	4 soles 80cnt.	Cantor y organista de los jueves: Jose L. Montero y	40 centavos c/u	Al primer Sochantre Don Valentin Mayorga contratado para la misa de jueves santo para pagos a los músicos incluso por el	4 soles
Primer Sochantre, Valentín	4 soles	Primer Sochantre, Valentin	4 soles		
Segundo Sochantre,	2 soles	Segundo Sochantre,	2 soles		
Monacillo Felipe Ore	1 sol	Monacillo Felipe Ore	1 sol	Al Sacristán, Emilio	2 soles
Campanero, Mariano	1 sol 60 cent.	Campanero, Mariano	1 sol 60 cent.	Al Sacristán, Rafael	40 cent.
Fuellero, Manuel Montero	1,60cnt	Fuellero, Manuel Montero	1,60cnt	Al Monacillo Felipe Ore,	40 cent.
		Organista, Don Jose	4 soles 80cnt.	Campanero Mariano	40 cent.
				Primer Sochantre, Valentin	1 sol
				Segundo Sochantre,	1 sol
				Al organista, Jose L.	1 sol
				Al fuellero, Manuel	60 cent

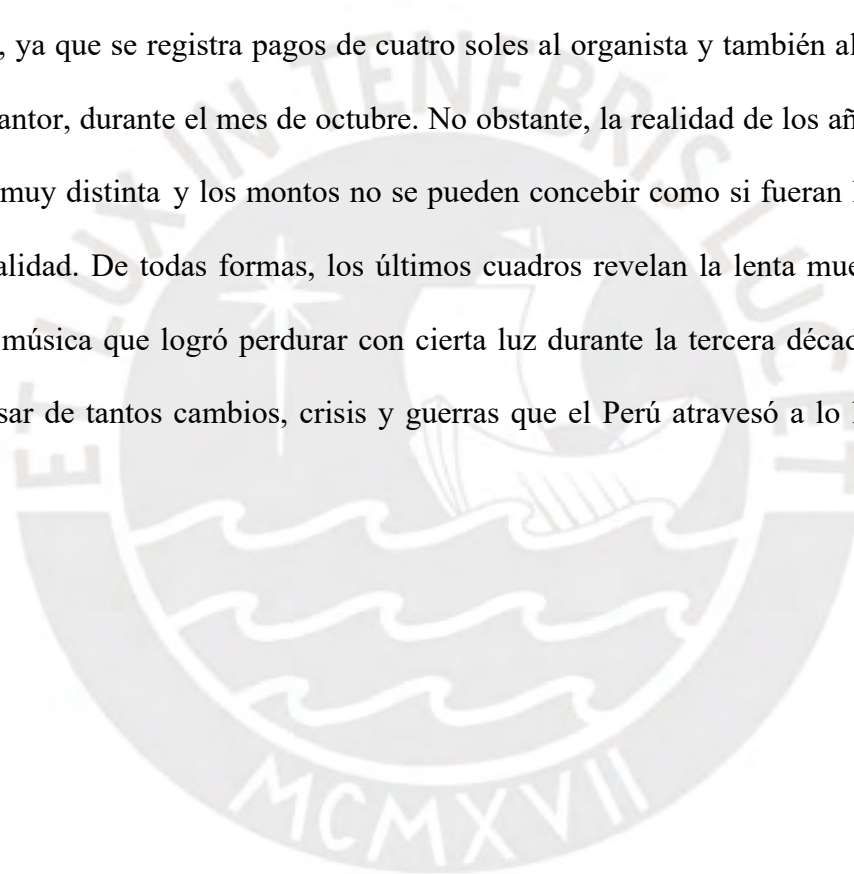
**Tabla 11. Salarios de la capilla de música de la Catedral de Huamanga durante el siglo XIX.**

La información de salarios del siglo XIX es mucho más extensa en comparación a los siglos anteriores y este período está dividido en diferentes etapas debido a los cambios instrumentales y salariales. En ese sentido, se ha procurado colocar toda la información tal cual los fondos del AAA han mostrado. Los salarios más altos los tienen el maestro de capilla, los sochantres y los capellanes de coro. En este caso, el salario más alto es de cuatrocientos pesos que recibió Lucas Palomino por ser primer sochantre y primer músico del coro (400 pesos). Luego, está el maestro de capilla con doscientos pesos al igual que varios capellanes de coro. Después, sigue el organista con un salario de 130 pesos el primero y noventa pesos el segundo. En el caso de los ministriles el violín primero tiene un sueldo de cien pesos y el segundo de cincuenta, el primer arpista treinta pesos y el segundo quince. Los cantores se mantienen con salarios de entre veinte y cinco hasta sesenta pesos como máximo. Por su lado, los seies son pagados con veinte y cuatro pesos cada uno. La flauta, que ingresa desde el año 1824, tiene un pago de cincuenta pesos, mientras que el clarinete registra un pago de treinta y siete pesos.

La administración del presupuesto de la capilla de música de la Catedral de Huamanga revela que los pagos a los puestos más altos como organistas o maestros de capilla no eran los más elevados, en contraste con la Catedral de Lima, Arequipa y Cusco. El monto más alto es de cuatrocientos pesos, que en realidad eran dos pagos: trescientos por sochantre y cien por músico. Lucas Palomino gozó de un buen pago durante toda su carrera musical en la Catedral de Huamanga. Luego, los demás salarios reflejan la importancia que tenía cada instrumento y voz en la capilla. De todas maneras, los pagos efectuados en este conjunto instrumental se han tratado de mantener igual a lo largo de los años, ello indica una preocupación por parte del cabildo en mantener y pagar bien a sus músicos.

Es interesante notar que la capilla de música de esta catedral se mantuvo e incluso creció en cantidad de cantores durante los tiempos de la Batalla de Ayacucho, tiempos en los cuales había crisis en muchos sentidos y aun así la capilla de música se mantuvo firme. Los libros de cuentas también mostraban pagos atrasados como deudas seguramente debido a los tiempos difíciles que les tocó atravesar.

Por último, la etapa que va cerrando el siglo XIX y donde ya la capilla es casi inexistente el monto figura en la moneda actual del país: nuevos soles. Y los montos aparentan ser muy bajos, ya que se registra pagos de cuatro soles al organista y también al sochantre, un sol al cantor, durante el mes de octubre. No obstante, la realidad de los años de 1892 y 1893 es muy distinta y los montos no se pueden concebir como si fueran los mismos en la actualidad. De todas formas, los últimos cuadros revelan la lenta muerte de esta capilla de música que logró perdurar con cierta luz durante la tercera década del siglo XIX, a pesar de tantos cambios, crisis y guerras que el Perú atravesó a lo largo de su historia.



## CAPÍTULO V.

### EL CORO BAJO DE LA CATEDRAL DE HUAMANGA DURANTE EL VIRREINATO Y HASTA FINALES DEL SIGLO XIX

Actualmente, cuando uno visita la Catedral de Huamanga y observa el presbiterio, uno puede apreciar un pequeño remanente de lo que fue la sillería del coro (ver figura N.º 37). En la nave lateral izquierda, específicamente en la parte central, se ubica un órgano digital que emula la sonoridad de un gran órgano de pipas, y también, existe una gradería mediana donde se ubican los actuales cantores; todo con un sistema de microfónica y amplificación.

Por otro lado, dentro del museo de la catedral se puede encontrar el antiguo facistol (ver figura N.º 38), los grandes libros de canto gregoriano (kyriales),<sup>11</sup> y algunos órganos portátiles en desuso que están como objetos de museo. Los guías turísticos no hacen mención descriptiva detallada de estos instrumentos y desconocen el hecho de que en aquella catedral existió una capilla de música que musicalizó las misas, oficios y eventos importantes durante aproximadamente tres siglos.<sup>12</sup>

¿Dónde se ubicaron los cantores, ministriles, organistas y seises que trabajaron en esta catedral durante la colonia?, ¿dónde están los órganos a tubos que alguna vez resonaron en este templo? Y, por último, ¿dónde está la enorme sillería del coro que albergó a los diferentes obispos, dignidades y capellanes de coro que ejecutaban el canto gregoriano?

---

<sup>11</sup> Se agradece al Sr. Pedro García, actual secretario del Arzobispado Metropolitano de Ayacucho, quien me compartió las fotografías que realizó de los libros de canto gregoriano antiguos.

<sup>12</sup> En diciembre del 2023, el Arzobispo de Ayacucho, invitó al autor de este trabajo a realizar una charla acerca de la música catedralicia en el Perú. Luego de esto, el autor de esta tesis dió una breve lección a los guías turísticos de la Catedral de Ayacucho para que puedan dar detalles acerca de este tema en particular.

Para resolver estas preguntas este apartado mostrará una reconstrucción de este coro. En planos y dibujos, se llegará a una aproximación hipotética de lo que fue este coro bajo de la Catedral de Huamanga. Esto se logra gracias a la descripción de José María Blanco (1834), que fue citada en el segundo capítulo de esta tesis.



**Figura 37. Parte de la sillería del antiguo coro de la Catedral de Huamanga, ubicado en el presbiterio de la catedral. Fotografía tomada por Daniel Felices.**



**Figura 38. Facistol de la Catedral de Huamanga, ubicado en el museo del mismo. Fotografía tomada por Pedro García.**

### 5.1. **Reconstrucción hipotética del coro bajo de la Catedral de Huamanga:**

Pio Max Medina dejó una pequeña evidencia de que esta catedral tuvo un espacio importante dentro del templo para el ejercicio musical. Un coro que ocupaba, según el testigo, la segunda bóveda de la nave central, al estilo de catedrales españolas como la de Sevilla (como se citó en Rivera, 2004, p. 102).

De igual manera sucedió en Arequipa, Lima y Trujillo. Al día de hoy, estas catedrales tampoco conservaron este espacio que hoy es considerado como patrimonio material. La Catedral del Cusco es la excepción, el templo cusqueño ha conservado su coro bajo, incluyendo sus dos órganos ubicados en ambas tribunas superiores, facistol, sillería y demás ornamentos que recuerdan el legado musical que se dio en aquel espacio sagrado.

Es gracias a la descripción detallada de José María Blanco (1834), la cual es la única que se ha encontrado durante todo este proceso de investigación, que se puede realizar un ejercicio de reconstrucción. La importancia de esta reconstrucción recae en la elaboración de un espacio imaginario sonoro ausente,<sup>13</sup> la cual revaloriza y pone sobre la mesa de discusión lo que hoy sería un patrimonio material extinto que la Catedral de Huamanga poseía. Solo imaginar el hecho de que en ese espacio pasaron todos los músicos mencionados en este trabajo es imaginar lo importante que fue este coro durante los siglos XVII, XVIII y XIX.

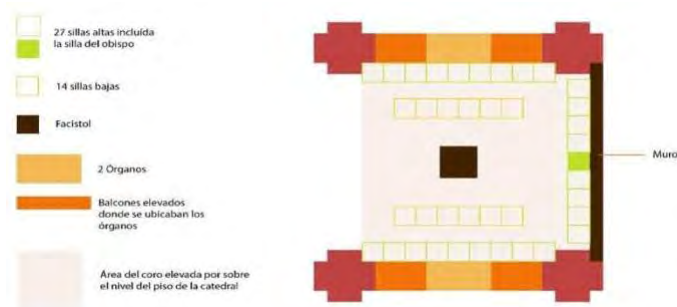
Se mostrarán dos ejemplos de reconstrucción. El primero es un pequeño boceto y plano primigenio, realizado por el artista plástico ayacuchano Daniel Felices,<sup>14</sup> el cual sigue al pie de la letra los detalles señalados por José María Blanco. Este pequeño boceto ubica al

---

<sup>13</sup> Los adjetivos calificativos de “espacio sonoro ausente” del extinto coro bajo de la Catedral de Huamanga es asignado por el autor luego de una reflexión sobre esa realidad.

<sup>14</sup> Se optó por trabajar con el artista plástico para realizar una reconstrucción en dibujos y planos en un sentido más estético que arquitectónico concretamente, ya que este es una reconstrucción hipotética que no puede avalarse solo con un par de descripciones.

coro dentro de un espacio reducido y estrecho: la segunda arquería después de la puerta de entrada. El artista propone que las 27 sillas altas y las 14 sillas bajas, que Blanco menciona, calzan perfectamente en el espacio señalado:



**Figura 39. Plano de la reconstrucción del coro bajo de la Catedral de Huamanga. Diseño elaborado por Daniel Felices.**



**Figura 40. Boceto del dibujo del coro bajo de la Catedral de Huamanga. Pieza elaborada por Daniel Felices.**

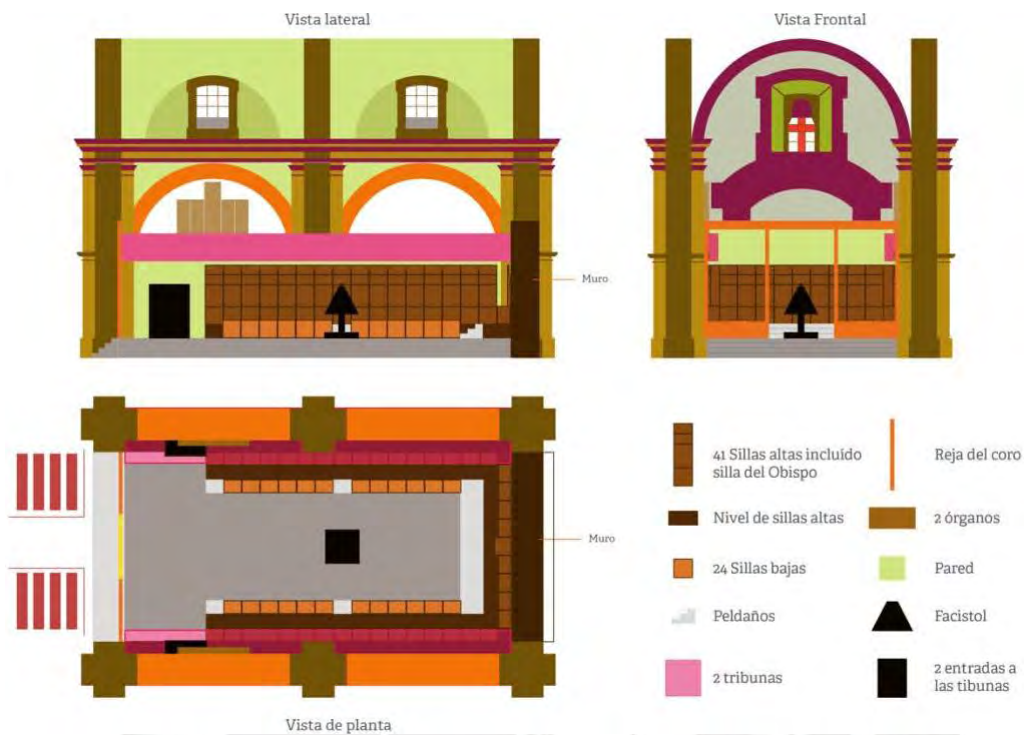
Este ejemplar resulta ocupar un espacio bastante estrecho el cual pudo ser incómodo para albergar a los dignatarios, obispo, maestro de capilla, capellanes, organistas y sus respectivos fuelleros, cantores, seises y ministriles. Por otro lado, la distancia entre la reja que cierra el coro y el presbiterio y altar mayor es mucho más larga (vía sacra). Por lo tanto, este sentido ceremonial y teológico del camino cercano que debe existir entre el coro y el altar mayor no se cumple. Por otro lado, los órganos de cada tribuna ocuparían la totalidad del espacio teniendo en cuenta que existe el fuellero y el sistema o mueble del instrumento. En consecuencia, se pensó en una segunda opción con un sustento mucho más lógico en el sentido de distribución y espacialidad dentro del cual, la capilla de música de esta catedral, pudo haber mejor, ya que este cuerpo musical siempre iba cambiando con el pasar de los años y crecía en cantidad de músicos. Por otro lado, es importante reflexionar que sólo se tiene una descripción detallada que se realizó aproximadamente durante el primer tercio del siglo XIX. En ese caso, esta única descripción no garantiza que el coro fue de tal manera durante siglos anteriores. La falta de fuentes es un obstáculo, no obstante, este ejercicio de reconstrucción resulta interesante para reflexionar acerca de cómo esta falta de documentación reta al investigador, y en este caso al artista plástico, para la elaboración de estos dibujos y planos.

A continuación, una segunda versión del coro de la Catedral de Huamanga, aquí se tuvo en cuenta las descripciones de Blanco. No obstante, se decidió por ocupar un espacio más largo y en consecuencia la referencia más cercana fue el coro de la catedral cusqueña.

- **Planos:**

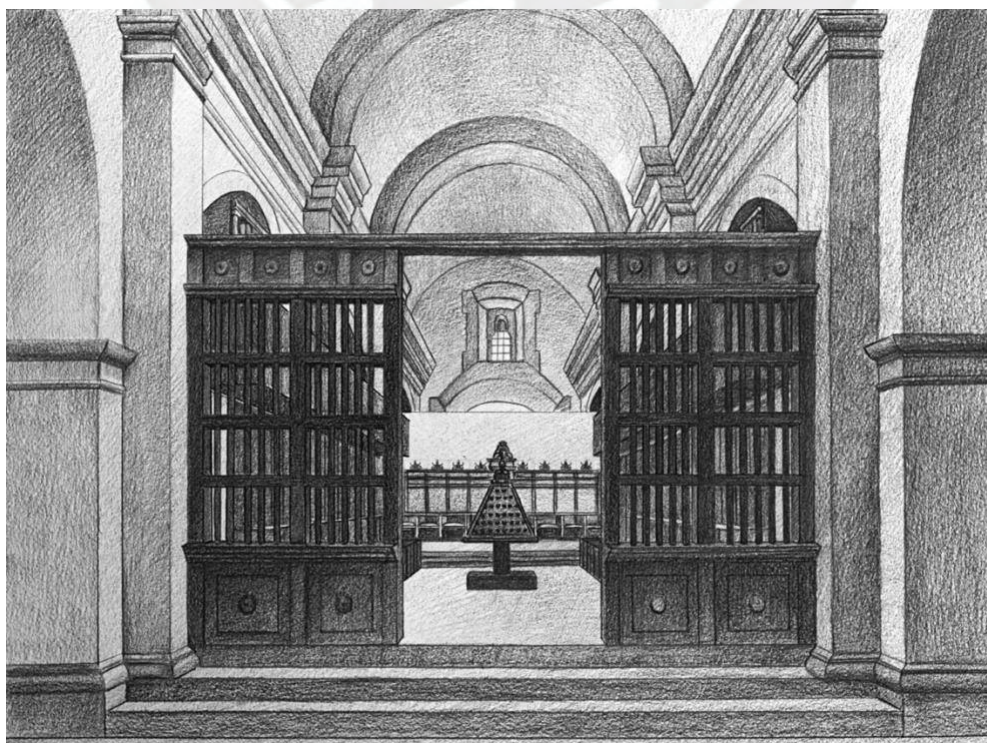


**Figura 41. Plano de la segunda versión del coro bajo de la Catedral de Huamanga. Plano elaborado por Daniel Felices.**



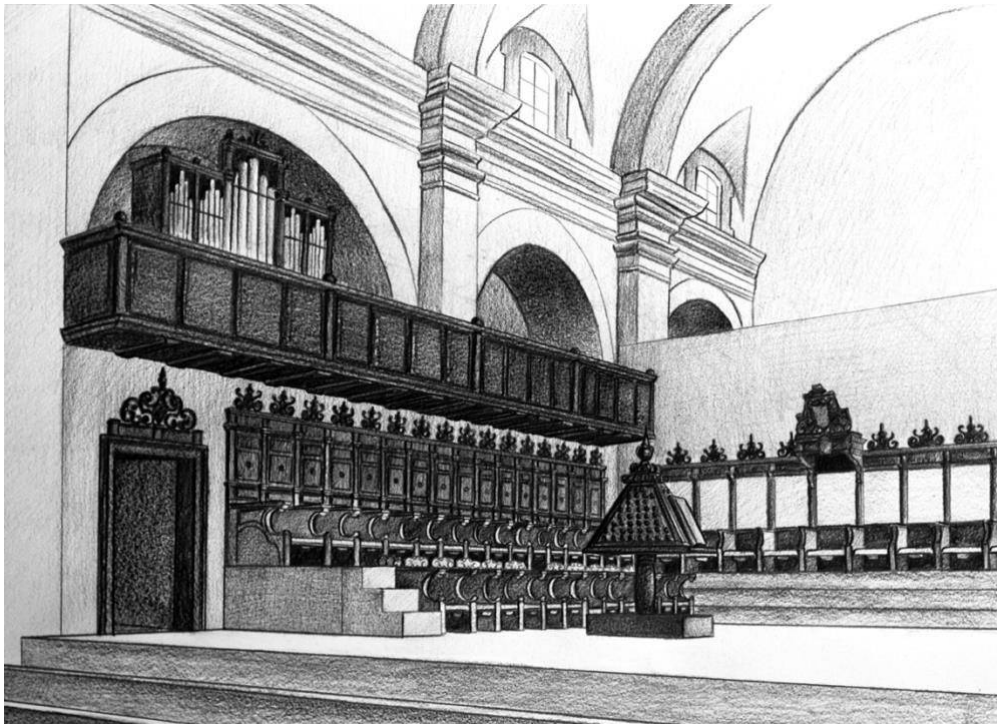
**Figura 42. Vista de los planos del coro bajo de la Catedral de Huamanga. Pieza elaborada por Daniel Felices.**

- **Dibujo frontal**



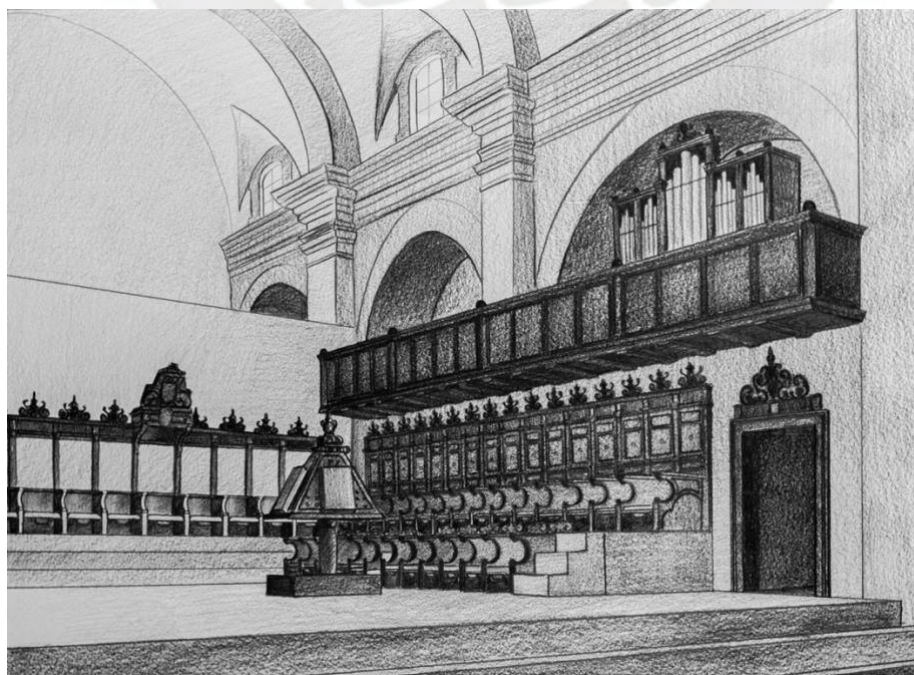
**Figura 43. Dibujo frontal del coro bajo de la Catedral de Huamanga. Pieza elaborada por Daniel Felices.**

- **Dibujo lateral 1**



**Figura 44. Dibujo de la parte lateral del coro bajo de la Catedral de Huamanga(sillería, facistol, órgano y acceso a tribuna). Pieza elaborada por Daniel Felices.**

- **Dibujo lateral 2:**



**Figura 45. Dibujo de la parte lateral del coro bajo de la Catedral de Huamanga (sillería, facistol, órgano y acceso a tribuna). Pieza elaborada por Daniel Felices.**

Los dibujos del segundo intento de reconstrucción ilustran de una manera mucho más amplia y detallada los detalles de interior e inclusive muestran los órganos que permanecieron en aquel coro. Con un sentido de espacialidad y profundidad mucho más amplio, es lógico que en ese coro puedan entrar los capellanes de coro, el obispo, los dignatarios, los ministriles, los cantores, el maestro de capilla, los organistas y sus fuelleros.

Esta reconstrucción del coro de la Catedral de Huamanga es un primer intento y ejercicio de revivir y mostrar un patrimonio material desaparecido. Este ejercicio es un primer alcance exploratorio e hipotético porque las fuentes son escasas y no existen estudios previos acerca de este espacio arquitectónico. Por otro lado, no se tiene una fecha exacta de la inauguración de este coro que probablemente fue después del año 1672, cuando se estrenó la totalidad de la catedral. En ese sentido, este coro pudo existir durante finales del siglo XVII, durante el siglo XVIII y hasta inicios del siglo XX.

Sin duda, esta reconstrucción lleva a la reflexión del cuidado del patrimonio material de esta catedral. Si bien, hoy día las catedrales ya no tienen capillas de música como en los siglos virreinales, mantener este espacio dentro del templo significa una preocupación por cuidar un monumento arquitectónico que tuvo mucha importancia en la liturgia y la música de los siglos XVII, XVIII y XIX. Por otra parte, hoy en día es complicado pensar que el coro ocupe una gran parte de la nave central puesto que las disposiciones han cambiado dramáticamente. Es por ello que hoy, la Catedral de Huamanga, puede albergar mayor cantidad de feligreses. No obstante, la Catedral del Cusco logró conservar su coro, a pesar de los cambios que se dieron en las catedrales de Lima, Trujillo, Arequipa y

Huamanga. ¿Qué llevó a que la catedral cusqueña decidiera conservar tal monumento y no seguir los ejemplos de las otras catedrales?

En la Catedral de Sevilla el coro también se encuentra dentro de la nave central y este ocupa un espacio considerable del templo y cabe resaltar que el coro tiene un espacio privilegiado y cerrado para la liturgia. En ese sentido, Alonso (2016) explica que existe un problema al momento de albergar al público para diversos eventos en la actualidad: la ubicación y la forma del coro moldea las maneras de cómo debe entrar el público a la catedral para diversos eventos importantes ya que este coro divide o fragmenta la nave central en dos partes, que dificulta la visibilidad del público.

Hoy en día sería complicado concebir un coro en medio de la nave central de la Catedral de Huamanga. No obstante, Vega (2011) explica que la ubicación del coro en el centro de la catedral tuvo un efecto acústico ya que este tipo de coros funcionaba como una caja de resonancia y así el sonido llegaba a todos los rincones del templo. Lo mencionado por Vega es prudente para comprender cómo funcionaba la acústica dentro de las catedrales antes de la llegada de las tecnologías de amplificación.

Por otra parte, quizá existan sentidos con mayor sustento teológico a la hora de definir los espacios dentro de las catedrales.

El coro viene a ser el corazón de la catedral que impulsa la vida en aquel cuerpo arquitectónico. El coro y sus funciones litúrgicas, desde la asistencia al rezo de las Horas hasta la solemnidad prestada a las celebraciones por la capilla de música, son en definitiva la razón última que define a la catedral frente a cualquier otro tipo de templo (Navascués, 1998, p. 11).

Como Navascués (1998) argumenta, este modelo de coro en la nave central mirando al altar mayor, es un modelo español que llegó al Nuevo Mundo. Como se explicó líneas arriba la Catedral de Sevilla es el ejemplo más claro de la distribución del coro dentro del templo. El esquema sevillano con el coro en la nave central unido al presbiterio por la vía sacra, fue el modelo que se replicó en casi todas las catedrales americanas. En ese sentido,

es importante reconocer que la presencia del coro en la nave mayor del templo es como el corazón instrumental que solemniza la liturgia lo cual resulta incontestable.

En ese orden de cosas, los modelos españoles y en especial el esquema sevillano sirvió, de paradigma en la construcción de las catedrales americanas. En consecuencia, la mayoría de las catedrales en el virreinato peruano se concibieron teniendo en cuenta al coro como un espacio con mucha importancia para el ritual litúrgico musical. Fue gracias a este espacio y a las ordenanzas e instituciones eclesiásticas de aquellos siglos, que la música pudo ser parte de la liturgia católica. En consecuencia, existió un desarrollo musical importante, en este caso, en el coro de la Catedral de Huamanga.

Por último, el objetivo de este capítulo no es estudiar a profundidad el tema teológico para la liturgia y la música durante siglos virreinales. En realidad, aquí se hace un pequeño estudio de una reconstrucción del coro. En consecuencia, se usan algunas referencias que ayuden a comprender mejor la realidad de los coros de planta baja que existieron en las catedrales. Por otra parte, se considera importante atender el espacio que albergó a todos los músicos y maestros de capilla que han sido estudiados en este trabajo y resaltar la importancia que tuvo el coro durante aproximadamente tres siglos y que al día de hoy ya no existe.

El final del coro de la Catedral de Huamanga se debe a que el obispo Fidel Olivas Escudero, el cual ingresó en el año 1900, decidió retirar el coro y mover la sillería al presbiterio (como se citó en Rivera, 2004, p. 102). Aquello fue parte de los cambios y refacciones que realizó este obispo durante su mandato. ¿Quién iba a pensar que ese coro, al día de hoy, sería un atractivo turístico y un importante monumento arquitectónico que sería patrimonio material de la ciudad de Huamanga? Lamentablemente, a inicios del siglo XX, nadie pensó en ello. Por otro lado, ¿dónde llegó a parar todo el coro: sillería

completa, órganos, tribunas y demás ornamentación? Aquella pregunta aún será complicada de responder por falta de fuentes históricas.

## 5.2. Los Órganos de la catedral de Huamanga

Nada se sabe acerca de los órganos que esta catedral poseía. Es más, hoy en día no existen vestigios físicos que evidencian su existencia. No obstante, los datos mostrados en este trabajo han revelado que desde el año 1648 existió por lo menos un órgano con tubos y fuelles. Posteriormente, durante el año 1761 en adelante ya estaban contratados dos organistas. Ello quiere decir que la Catedral de Ayacucho comenzó teniendo un solo órgano. La presencia de un solo órgano sugiere que el obispado estaba aún en constante crecimiento y no tenía los fondos suficientes como para adquirir otro instrumento nuevo.

En ese sentido, desde el año 1761 en adelante el cabildo logró conseguir el financiamiento para obtener su segundo organista y así completar el coro. Sin embargo, la mención de dos organistas, ¿sugiere la existencia de dos órganos? Parece que los resultados de la búsqueda del AAA revelan que por lo menos existieron dos organistas durante la mayoría del tiempo, pero el registro del organista de primer y segundo coro, ¿no refleja que existieron dos coros que sonaron al mismo tiempo?, quiere decir que en realidad sí existieron dos órganos. Y es así que los dos órganos sonaron desde el 1761 al 1834, esto según los fondos documentales del AAA. Al menos uno de los órganos, si es que fue el mismo todo el tiempo, sonó desde el año 1648 hasta el año 1893. O visto de otra manera, los sonidos de órganos a pipas dentro de la Catedral de Huamanga, resonaron durante poco más de 270 años.

Por otro lado, R. Stevenson (1960) en su libro *The Music of Perú*, hace una pequeña mención de los órganos de la Catedral de Ayacucho. Stevenson hace una descripción

detallada de los órganos de la Catedral del Cusco, y al final de la descripción entre paréntesis señala: “Los órganos que aún sobreviven en Ayacucho son marcadamente similares pero algo pequeños” (Stevenson, 1960, p. 101). Esta pequeña cita revela la existencia de dos órganos en la Catedral de Huamanga, ya que Stevenson se refiere a ellos plural. Además de que fueron similares a los del Cusco, y la del coro cusqueño tiene dos órganos.

Poco o nada se sabe de la presencia de Stevenson en Huamanga, ya que al afirmar cómo fueron los órganos en Huamanga, fue probable que haya visitado la ciudad. Si el libro de Stevenson se publicó en los años de 1960 existe la probabilidad de que Stevenson estuvo en Huamanga durante los años de 1930 o 1940; todo esto es especulativo, pero se tiene en cuenta las fechas. El punto es que, si Stevenson vio los órganos en Huamanga, quiere decir que estos estuvieron presentes hasta la década de los cuarenta del siglo XX. Sin embargo, en aquella época el coro ya no existía en la nave central. Entonces, ¿dónde se colocaron los órganos de la Catedral de Huamanga durante el siglo XX?

Existen algunas fotografías tomadas durante el siglo XX que se encuentran disponibles en el repositorio virtual de la PUCP. En la fotografía titulada: *Nave central y altar mayor de la Catedral de Ayacucho*, se puede observar que las tribunas, donde se pudieron colocar los órganos, estaban intactas (ver figura N.º 46). En consecuencia, surgen las siguientes preguntas: ¿siguieron funcionando aquellos órganos durante el siglo XX?, ¿siguió activa la capilla de cantollanistas después del siglo XIX?, ¿qué tan importante fueron estos órganos para la Catedral de Huamanga?

Como se puede apreciar en la figura N.º 46, las tribunas de madera están aún instaladas en aquel espacio donde seguramente estuvo el coro bajo. Además, está el facistol en la planta baja.



**Figura 46. Fotografía del interior de la Catedral de Huamanga, siglo XX. Fotografía tomada del repositorio PUCP.**

Por último, a pesar de los cambios y refacciones que atravesó esta catedral, al día de hoy existen diversas evidencias que muestran todas las características que tuvo en tiempos pasados. Las evidencias más resaltantes son los documentos del AAA los cuales resultan ser más verídicos para el análisis y estudio. Luego, existen vestigios físicos que se hallan en el museo de la catedral que sirven, en cierta manera, para reconstruir esta historia y por último, el uso de fotografías. Se debe tener mayor cuidado con la última fuente, ya que las fotografías de la Catedral de Huamanga datan del siglo XX, un periodo que ha sido totalmente diferente a los anteriores y existe la posibilidad de errar en pensar que la fotografía refleja lo que fue este templo desde siempre.

Este estudio sólo demuestra que existieron estos instrumentos importantes para la liturgia y al mismo tiempo, fueron instrumentos complejos y costosos que debieron ser parte importante de la capilla de música de esta catedral. En ese sentido, su presencia no pasó desapercibida, sin embargo, hoy en día su ausencia pasa desapercibida.

## CAPÍTULO VI.

### CONCLUSIONES

Este trabajo aborda la actividad musical de la Catedral de Huamanga durante los siglos XVII, XVIII y XIX, específicamente los años de 1609 a 1893. Durante todo ese lapso de tiempo existen vacíos que no se pueden completar por falta de documentación. Sin embargo, existe continuidad y dirección con respecto a la historia de la capilla de música dentro de esta catedral.

En cada capítulo se ha visto un tema en específico para el desarrollo completo de este trabajo. El primer capítulo aborda la discusión teórica, el segundo estudia las fuentes que sirvieron para el desarrollo de este trabajo, el tercer y cuarto capítulo, los más extensos, abordan el tema central de esta tesis y el quinto capítulo reconstruye y estudia el coro bajo de la Catedral de Huamanga.

En vista de que el marco temporal es de considerable extensión, los capítulos tercero y cuarto que abordan la música en la catedral y la capilla de música, son de gran extensión en comparación con los otros capítulos. Esto se debe a que es de suma importancia estudiar, analizar e interpretar todos los datos recogidos para este trabajo y, para realizar este estudio, se debe tomar con pinzas cada dato y cada referencia para lograr realizar un trabajo académico correcto. Por otro lado, no existe un trabajo similar o antecedente a este, por ello este podría ser un primer alcance exploratorio y académico que brinda luces sobre la música en la Catedral de Huamanga durante los periodos mencionados.

Como se ha visto, estudiar la música de la Catedral de Huamanga ha sido una tarea compleja y rigurosa ya que existen escasas fuentes acerca de la historia del templo y

también, nulas o pocas fuentes acerca de la historia de la capilla de música de esta catedral.

En conclusión, este trabajo demuestra que la Catedral de Huamanga tuvo actividad musical durante periodos virreinales y republicanos: desde el año 1648 hasta el año 1893. El desarrollo musical de este templo giraba en torno a su capilla de música y a los maestros de capilla, quienes fueron los responsables de dar vida musical al templo. Con comienzos muy precarios, la capilla de música de esta catedral comenzó a crecer de a pocos, siendo el siglo XIX su época de esplendor con mayor cantidad de cantores, ministriles y sochantres.

La actividad musical en esta catedral tuvo ciertas similitudes con la Catedral de Arequipa y tuvo, también, algunas diferencias con la Catedral de Lima. La capilla de música de la Catedral de Huamanga tuvo un desfase musical/temporal con respecto a los estilos y formas musicales que se daban en España y en Lima, ello puede deberse al lento crecimiento que tuvo el obispado de Huamanga.

Lamentablemente, al día de hoy no se conoce el repertorio que la capilla de música de esta catedral ejecutó durante toda su existencia. Sin embargo, se ha logrado reconstruir una aproximación de aquella realidad sonora que se dio la Catedral de Huamanga. Se tuvo como referencia a las músicas de la Catedral de Lima y de la Catedral de Arequipa, solo para comprender el contexto musical y sonoro y así, lograr asimilar una supuesta realidad sonora de la capilla de música de la Catedral de Huamanga.

Es interesante observar la cantidad de cantores y ministriles que han pasado por la capilla de música de Huamanga y ver su desarrollo durante los años. En ese sentido, son estos los músicos que sonorizaron y musicalizaron la ciudad durante los periodos estudiados

en esta tesis y que al día de hoy poco o nada se sabe de ellos. En ese sentido, queda pendiente un estudio biográfico de los músicos más resaltantes que esta capilla tuvo durante varios años.

Esta catedral albergó durante casi tres siglos una riqueza sonora y musical que al día de hoy solo podemos tener alguna aproximación. No obstante, los datos mostrados y estudiados aquí dan pistas para comprender cómo fue aquella realidad: la creación de la diócesis, la erección de la catedral, la construcción del templo, los templos que suplieron a la catedral hasta que finalice su construcción, la capilla de música desde sus comienzos y hasta donde logró perdurar, el contexto histórico de la música en España, el contexto del Perú durante los periodos estudiados, la transición del virreinato a la república y el final de la capilla de música que perduró y sonó a pesar de tantas dificultades y cambios sociopolíticos que afectaron la realidad cotidiana.

Existe una reflexión acerca de cómo se encuentran los fondos documentales que contienen la información adecuada para realizar este tipo de investigaciones. Sin duda, el AAA sigue trabajando para mejorar en la catalogación de fondos que puedan ser de mayor ayuda en futuras investigaciones sobre estos temas. Es complejo saber dónde están o hasta dónde llegaron a parar los manuscritos que alguna vez se crearon en el coro de la catedral de Huamanga, los cuales podrían volver a sonar en estos tiempos y así comprender mejor aquella actividad musical que se dio en la Catedral de Huamanga.

## Bibliografía

- Alonso, A. (2016). *El sonido de las catedrales de Sevilla y Granada: acústica y recuperación patrimonial*. [Tesis doctoral, Universidad de Sevilla].
- Aranda, J. et al. (2018). *Las Capillas de Música en el Barroco*. Instituto Universitario “La corte en Europa”.
- Baker, G. (2020). *Armonía Dominante: música y sociedad en el Cusco colonial*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Burke, P. (1996). *Formas de hacer Historia*. Madrid: Alianza Editorial.
- Danwerth, Otto et al. (2019). *Normatividades e instituciones eclesiásticas en el virreinato del Perú, siglos XVI-XIX*. Max Planck Institute for European Legal History.
- De Castilla, C. (1672). *Constituciones Synodales de el Obispo de Guamanga celebradas en el Concilio Diocesano*.
- Donald, J y Claude, P. (2001). *Historia de la Música Occidental Vol 1*. Alianza Editorial.
- Fagoga Isusi, R. (2002). *La Música en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII: La obra de Pedro Rabassa y su difusión en España e Hispanoamérica*. [Tesis doctoral, Universidad de Granada]
- Fernández, I. (1988). *Historia de la Música Española: desde los orígenes hasta el “ars nova”*. Alianza Editorial.

González, E. et al. (1997). *AYACUCHO San Juan de la Frontera de Huamanga*. Banco de Crédito del Perú.

Izquierdo, J. M. (2016). “El militar retirado” de Pedro Jiménez Abrill (Arequipa, 1784 - Sucre, 1856): Una Tonadilla Inédita en el Perú Independiente. *Diagonal*, 2 (1), 1 -28. Doi: 10.5070/D81231993.

Izquierdo, J. M. (2017). *Being a Composer in the Andes during the Age of Revolutions: Choices and Appropriations in the Music of José Bernardo Alzedo and Pedro Ximénez Abrill Tirado* [Tesis de doctorado, University of Cambridge].

Kudó, D. (2021). *El proceso de catalogación del archivo musical del convento de San Francisco de Lima* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú].

López-Calo, J. (1988). *Historia de la Música Española: Siglo XVII*. Alianza Editorial.

Rivera, E. (2004). *Antología de Huamanga*. Fundación Manuel J. Bustamante de la Fuente.

Morales, O. (2024). *Lo más gracioso que se pueda. Teatralidad en villancicos hispanoamericanos de los siglos XVII y XVIII*. Casa de las Américas

Moreno, A. (1985). *Historia de la Música Española: Siglo XVIII*. Alianza Editorial.

Navascués, P. (10 de mayo de 1998). [Teoría del coro en las catedrales españolas. Leído en el acto de su Recepción Pública].

Navascués, P. (2004). *La Catedral en España. Arquitectura y Liturgia*. Lunweg.

Olivas, F. (1912). *Constituciones del 2º Concilio Diocesano Celebrado por el ILTMO. Y EMO. Dr. D. Fidel Olivas Escudero en el mes de Noviembre de 1912*. La voz del centro.

Rubio, S. (1988). *Historia de la Música Española: desde el “ars nova” hasta 1600*. Alianza Editorial.

Sas, A. (1971). *La Música en la Catedral de Lima durante el Virreinato*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Stevenson, R. (1960). *The Music of Peru*. Peer International Corporation.

Silvera, C. (2018). *Guía del Archivo Arzobispal de Ayacucho*. Archivo Arzobispal de Ayacucho.

Tello, A. (1998). *Música Barroca del Perú: Siglos XVII y XVIII/Revisión, Estudio y Transcripción*. AFP Integra.

Vera, A. (2020). *Sweet Penance of Music: Music life in Colonial Santiago de Chile*. Oxford Press University.

Vega, Z. (2011). *Música en la Catedral de Arequipa 1608 – 1881: Fuentes, reglamentos, ceremonias y capilla catedralicia*. Universidad Católica San Pablo.

Vega, Z. (2021). ¿Cómo se oye la libertad? Sonoridades urbanas en Arequipa en el cambio de la colonia a la república. (1814 – 1834). En A. Málaga, *La Ciudad Blanca libre. La Independencia e inicios de la República en Arequipa* (pp. 115-176). Surandino.

Vega, Z. (2019). Estilos musicales en el umbral de la Independencia. Consideraciones a propósito del villancico *El Juego del Hombre* de Diego Llanos (Arequipa, 1824). *ANTEC*, 3 (1), 14 – 41. <https://doi.org/10.62230/antec.v3i1>

### Recursos web

Ministerio de Cultura del Gobierno de España. (2024, 15 de febrero). *Bajón* <https://www.cultura.gob.es/mtraje/en/colecciones/cipe/actividades-ludicas/instrumentosmusica/bajon.html>.

Barra, B. (2001, 20 de enero). *Dolzaina*[*doltzaina, dolzana, dulcina, dulzaina, dulzan, dulzana*]. Grove Music Online. Oxford Music Online, 20 de enero del 2001. <https://doi.org.ezproxybib.pucp.edu.pe/10.1093/gmo/9781561592630.article.07952>.

Blanco, J. (2024, 25 de febrero). *Discurso que en celebridad del décimo aniversario de la Victoria de Ayacucho reportada en las Armas Americanas contra las españolas pronunció en el mismo campo de batalla [...] su Capellán Don José María Blanco, por José María Blanco ([Ayacucho], 1834)*. Fuentes Históricas del Perú. <https://fuenteshistoricasdelperu.com/2021/03/17/discurso-jose-maria-blanco-1834/>.

Fuentes Históricas del Perú. (2023, 24 de noviembre). *Calendario de guía de forasteros de la República Peruana para el año de 1841*. Fuentes Históricas del Perú. <https://fuenteshistoricasdelperu.com/2021/03/13/almanaques-calendarios-directorios-y-guias-del-peru-1767-1932/>.

Schechter, J. (2001, 20 de enero). *Harp: Latin America*. Grove Music Online. Oxford Music Online.

<https://doiorg.ezproxybib.pucp.edu.pe/10.1093/gmo/9781561592630.article.45738>.

Stevenson, R. (2001, 20 de enero). *Seises*. Grove Music Online. Oxford Music Online.

<https://doiorg.ezproxybib.pucp.edu.pe/10.1093/gmo/9781561592630.article.25352>

### Fondos documentales

Archivo Arzobispal de Ayacucho, Sección Catedral, serie: Documentación Diversa. Carpeta de expedientes: N° 3, documentos sin foliar.

Archivo Arzobispal de Ayacucho, sección catedral, serie: Documentación Diversa. Carpeta de Expedientes: N° 5, documentos sin foliar .

Archivo Arzobispal de Ayacucho, sección catedral, serie: Documentación Administrativa de la Curia Arquidiocesana: Siglos XIX y XX, Libro Mayor de las Partidas de Entradas y Salidas. Catedral de Ayacucho: 1802 -1826 (sic).

Archivo Arzobispal de Ayacucho, sección catedral, serie: Documentación de la época virreinal (XVI-XIX). Documentos sueltos y deteriorados, sin foliar.

Arzobispado de Ayacucho. [1800]. *Autos seguidos para la reposición de Balthazar Montano como maestro de capilla de la Iglesia de San Antonio de la Villa de Huancavelica año 1800*. Archivo Arzobispal de Ayacucho, Serie: Documentos sueltos y deteriorados. Documentos sin foliar.

Arzobispado de Ayacucho. [1800]. *Autos seguidos para la reposición de Balthazar Montano como maestro de capilla de la Iglesia de San Antonio de la Villa de Huancavelica año 1800*. Archivo Arzobispal de Ayacucho, Serie: Documentos sueltos y deteriorados. Documentos sin foliar.

Arzobispado de Ayacucho. [1800]. *Expediente de Antonio Guaraca, primer violín del coro de la Catedral de Huamanga, solicitando al Cabildo la contratación de un segundo violín y aumento de remuneración para costear papeles*. Archivo Arzobispal de Ayacucho, Serie: Documentos sueltos y deteriorados. Documentos sin foliar.

Arzobispado de Ayacucho. [s.f.]. *Respuesta del Cabildo hacia Antonio Guaraca por sus solicitudes*. Archivo Arzobispal de Ayacucho, Serie: Documentos sueltos y deteriorados. Documentos sin foliar.

Archivo Arzobispal de Ayacucho. Serie: Libros de la Arquidiócesis de Ayacucho. Libro de ingresos y egresos: 1892 - 1893, Catedral de Ayacucho.

Arzobispado de Ayacucho. [1651-1653]. *Recibos de pagos a los empleados de la Catedral de Huamanga, por el canónigo Joseph Gonzalez de Paredes*. Archivo Arzobispal de Ayacucho, Serie: Documentación Diversa. Carpeta de Expedientes: 3. Documentos sin foliar.