



**Bertrand Wilfredo Valenzuela Rocha
(Lima, 1977)**



Licenciado en Composición por la Universidad Nacional de Música (UNM) y magíster en Historia del Arte y Curaduría por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Ha investigado sobre la música en la pintura de la escuela cusqueña de los siglos XVII y XVIII desde el campo de la iconografía. Es docente de Dirección Instrumental en la UNM y de la Especialidad de Música de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP. Ha sido director titular y fundador de la Orquesta Sinfónica de la PUCP y ha dirigido la Orquesta Sinfónica de la UNM y la Orquesta Sinfónica Nacional. Su línea de investigación es la iconografía musical, vinculada a la semiótica y la investigación artística.

Iconografía musical: nuevas luces y perspectivas sobre el arte de la escuela cusqueña de los siglos XVII y XVIII¹

Musical Iconography: New finds and perspectives on the art of escuela cusqueña of the 17th and 18th centuries



Bertrand Wilfredo Valenzuela Rocha



Pontificia Universidad Católica del Perú

bertrandvalenzuela@gmail.com

ORCID: 0000-0002-3440-4615

Resumen

A través del estudio de las fuentes iconográficas musicales en las pinturas de la llamada escuela cusqueña de los siglos XVII y XVIII, la presente investigación expone las diversas correspondencias entre la pintura y las prácticas reales de las capillas musicales del virreinato peruano, así como las vinculaciones del arte de esta escuela con la realidad circundante, el pensamiento y la sensibilidad de la sociedad colonial, más allá de estereotipos y formulismos derivados del arte europeo. Se muestra, además, cómo la iconografía ayuda a precisar ciertos aspectos trascendentales, como la datación de las obras, y se pone en evidencia la importancia y la necesidad de desarrollar estudios iconográfico-musicales ya que constituyen una valiosa herramienta para develar la historia del arte.

Palabras clave

Iconografía musical; capilla musical; escuela cusqueña, datación; policoralidad

Abstract

Through the study of the musical iconographic sources in the paintings of the so-called escuela cusqueña of the seventeenth and eighteenth centuries, this research exposes the various correspondences between painting and the royal practices of the musical chapels of the Peruvian

1. El presente artículo está basado en la tesis titulada *La Coronación de la Virgen con Santa Rosa de Lima: la música como trascendencia a las fuentes visuales europeas en la pintura de la escuela cusqueña del siglo XVIII*, sustentada en el año 2020 para la obtención del grado de magíster en Historia del Arte y Curaduría en la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú.



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

vicerealty, as well as the links of the art of this school with the surrounding reality, though and sensitivity of colonial society, beyond stereotypes and formulas derived from European art. It also demonstrates how the iconography assists to specify certain transcendental aspects, such as finding the date of the works, and highlights the importance and need to develop iconographic-musical studies since they constitute a valuable tool to unveil the history of art.

Keywords

Musical iconography; music chapel; escuela cusqueña; finding the date; polychorality

Recibido: 11/09/21

Aceptado: 30/11/21

Introducción

La iconografía musical, disciplina que se encarga del estudio de la representación de diversas manifestaciones musicales —principalmente organológicas— en las artes visuales, es relativamente nueva. Como disciplina humanística hace su aparición recientemente en las últimas décadas del siglo xx y ha sido, desde su origen, objeto de controversia y debate entre musicólogos e historiadores del arte. Esta controversia se basa, principalmente, en el hecho de considerarla una rama de la iconografía general o, en su lugar, una disciplina independiente de esta y más próxima a la musicología y sus propósitos. En nuestro país, la iconografía musical es una disciplina prácticamente desconocida e inexplorada. Si bien es cierto que existen algunas notables investigaciones, vinculadas principalmente al estudio de las relaciones entre música, sociedad y artes visuales nacionales, todas ellas provienen esencialmente de un enfoque musicológico o sociológico.

El presente artículo presenta un primer acercamiento a los estudios iconográficos musicales en nuestro país a través del análisis de algunas obras de la llamada pintura de la escuela cusqueña y, más concretamente, a partir del estudio, el análisis y la comparación de los numerosos rompimientos de cielo y coros de ángeles que en dichas obras se presentan. De esta forma, se muestra que la iconografía musical puede ser una herramienta fundamental para precisar aspectos, como la datación de una obra y —lo que es más importante— su vinculación con la sociedad y realidad de su tiempo. La definición de estos aspectos puede convertirse en algo particularmente destacable en el caso de la pintura de la escuela cusqueña, ya que se trata, en su mayoría, de obras anónimas y desvinculadas completamente de su contexto. No obstante, se puede mostrar la relatividad de una serie de generalizaciones existentes sobre el arte de esta escuela, especialmente aquellas referidas al distanciamiento de la realidad percibida por el artista y su estancamiento en estereotipos o formulismos derivados del arte europeo, principalmente de los grabados.

1. Las capillas musicales en el Virreinato del Perú durante los siglos xvii y xviii

La capilla musical fue uno de los principales focos de la cultura musical europea a partir de la Baja Edad Media. Esta institución estaba integrada por un conjunto de músicos,

entre cantores, instrumentistas y compositores, quienes estaban adscritos al servicio de la capilla de una iglesia o un monarca y tenían a su cargo la celebración de actos ceremoniales y religiosos. De esta manera, las capillas musicales constituyeron durante cuatrocientos años los centros más importantes del cultivo de la música, desempeñando un papel fundamental en la historia y el desarrollo de este arte, así como en la configuración de la estética musical de Occidente.

El prototipo de las capillas musicales que proliferaron en Europa desde mediados del siglo xv hasta inicios del xvii tomó como referencia y punto de partida a la Capilla Pontificia de Roma. Una capilla musical estaba conformada por los siguientes miembros: el maestro de capilla —o *Kantor*, *Kapellmeister* o *Magister capellae*—, uno o varios vicemaestros, uno o varios organistas, los profesores también denominados *chantres*, los ministriles o instrumentistas y, finalmente, los seises, que eran los escolares o niños del coro, quienes en ocasiones también tocaban algún instrumento. En general, todas las funciones eran compartidas e intercambiadas, aunque las jerarquías se mantenían delimitadas en sus responsabilidades.

El maestro de capilla, el más alto cargo jerárquico dentro de la institución, tenía a su cargo la dirección musical de toda celebración, así como la composición de nuevas piezas para la iglesia, con especial atención en las ceremonias de carácter extraordinario, como bodas, sepelios, festividades del santo patrón, entre otras. Además, debía ocuparse del buen funcionamiento y mantenimiento del órgano y del control de los organistas, así como del cuidado y la enseñanza de los niños cantores. Las voces tenían una gran importancia en el culto, ya que, según la tradición de la polifonía clásica, en ellas se basaba el resultado estético de las ceremonias. No es difícil comprender la dedicación y el esmero que se impartía en la educación musical de los niños cantores, así como el prestigio que podía obtener un tenor, un contralto o un tiple. Frecuentemente, los niños del coro vivían en un régimen de internado, aunque también existían cantores externos. Los horarios se respetaban rigurosamente y el canto litúrgico se practicaba cada día. La educación general incluía clases de latín, griego y gramática, mientras que la formación musical se basaba en el aprendizaje del canto y el estudio técnico de uno o varios instrumentos (Salvat, 1987, p. 221).

En América, en toda ciudad fundada por el reino español, se construyó, poco después de su fundación, una catedral. Es así que desde el siglo xvi, ciudades como México, Oaxaca, Puebla, Guatemala, Bogotá, La Plata, Lima, Cusco, Trujillo, entre otras, edificaron una iglesia mayor en la cual se instaló una capilla musical. La catedral, herencia medieval traída por los conquistadores a América, era el centro de la vida pública y estaba gobernada por un cabildo, el cual consistía en un grupo de sacerdotes que se encargaba de regular la marcha administrativa, económica y litúrgica de la misma.

Según el musicólogo Aurelio Tello, para la organización de la liturgia y la música:

Los canónigos capitulares adoptaron el modelo que estaba vigente a la sazón en las de Toledo, «Catedral primada de todas las Españas», y donde la «Liturgia Toledana»

había sido instaurada desde 1474 por bula expresa del papa Sixto IV dirigida a los reyes católicos, y Sevilla, la «Santa Metropolitana y Patriarcal Iglesia de Sevilla», como era común llamarla (1998, p. 17).

La Catedral de Lima fue construida pocos años después de la fundación de la ciudad, a solicitud del rey Carlos I de España y con autorización del papa Paulo III a través de una bula emitida el 14 de mayo de 1541 en la que se menciona la sujeción del nuevo templo al arzobispado de Sevilla. Fue consagrada un par de años después por Gerónimo de Loayza, el 17 de septiembre de 1543. Según Andrés Sas, «los primeros coros de música de la iglesia mayor de los reyes no pudieron ser cuantiosos, ni lo permitía ni lo exigía la poca población católica de la capital» (1971, p. 66). Habría que esperar hasta los primeros años del siglo XVII para que la capilla musical de la catedral limeña comenzara a ser un grupo de cierta notoriedad. Se contaba entonces con algunos cantores titulares, algunos otros seises, dos órganos, un bajonista y un cornetista. Se hizo entonces necesaria una reglamentación que especificara claramente las obligaciones de cada uno de los miembros de la capilla. Esto se dio a través de una serie de constituciones emitidas en 1612 por el arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero, las cuales rigieron los destinos de la capilla catedralicia limense hasta el siglo XIX.

Dicha capilla tuvo que enfrentarse a diversos recortes presupuestales a lo largo de su historia. A pesar de estos inconvenientes, estuvo constituida habitualmente por dieciocho a veinte ejecutantes entre cantantes e instrumentistas. En los días de funciones solemnes, la plantilla podía ser aumentada con la intervención de los denominados «meritorios», músicos de apoyo voluntario en espera de una plaza fija por servicios prestados. En 1709, apareció por primera vez un instrumento de cuerda en la capilla catedralicia: el violón; y un poco más tarde, en 1728, ingresó el primer violinista al conjunto como maestro de capilla: el italiano Roque Ceruti (1683-1760). En lo que sería uno de sus mejores momentos, la capilla musical de la catedral de la Ciudad de los Reyes contaba con siete instrumentistas: un violinista, dos arpistas, dos dulzainas y dos bajonistas, más los dos organistas; trece cantores: dos tiples, tres tenores, cinco contraltos y tres voces sin mención de registro, más cuatro seises y algunos meritorios. Juntos sumaban un total de veintiséis músicos estables. Sin embargo, la institución seguiría padeciendo numerosos recortes presupuestales, principalmente a raíz del violento terremoto que sacudió la capital en 1746 (Sas, 1971, p. 77).

En la ciudad del Cusco, la situación de la capilla musical catedralicia era muy distinta. La Catedral fue fundada en 1598 y seguiría, al igual que la de Lima y otras ciudades, los mismos lineamientos del arzobispado sevillano. La capilla musical fue fundada en 1610 y de su constitución se desprende que se regía y organizaba de manera muy similar a la de Lima. Sin embargo, la gran diferencia fue la estrecha relación en el ámbito musical que estableció la Catedral cusqueña con el Seminario San Antonio Abad. Este seminario fue fundado en 1605 por el obispo Antonio de la Raya, con la finalidad de que sus seminaristas desempeñaran un papel destacado en la vida ceremonial y musical de la Catedral. El programa de estudios del seminario comprendía la enseñanza de materias como el canto

llano o gregoriano y el canto de órgano, así como el aprendizaje de algún instrumento, lo que lo convertiría en un pionero en su tiempo y único en el Nuevo Mundo. Poco después de su fundación, el seminario fundó su propia capilla, que fue prontamente incorporada como parte fundamental de las actividades musicales de la Catedral. Hacia mediados del siglo xvii, esta capilla se convertiría en el principal ensamble de la ciudad, tanto en términos de magnitud como de prestigio. El seminario estaba situado en Amaruccata, en la plaza conocida actualmente como Las Nazarenas, muy cerca de la Catedral y del Palacio Arzobispal. Esta cercanía facilitó la estrecha relación con la Catedral, lo cual generó influencia directa, por ejemplo, en el repertorio policoral que pudo abordarse.

Según José Quezada Macchiavello:

La presencia del Seminario San Antonio Abad dotó de un dinamismo particular a la vida musical de la Catedral y la nutrió de vastos recursos humanos. Ello se percibe en la proliferación y frecuencia de piezas que requieren para su ejecución conjuntos corales y [sic] instrumentales relativamente numerosos, más de los que habitualmente se disponía en Lima, era así que los coros de los seminaristas abordaban las partes de las piezas policorales conservadas aún en el repositorio. Estos coros de seminaristas reforzaban a los cantores «profesionales» de la capilla de la Catedral bajo la dirección del maestro de capilla quien, con seguridad, como se ha señalado, solía cumplir también labores pedagógicas en el seminario (2004, p. 144).

Existe, finalmente, otro aspecto importante relacionado con lo mencionado, que era característico de la vida musical en el Cusco y que, además, era prácticamente único entre las ciudades hispanoamericanas de los siglos xvii y xviii. Aunque la Catedral era la institución urbana dominante, su vida musical estaba relacionada y dependía de la ciudad que la acogía. De esta manera, la iglesia mayor del Cusco no era una «isla aislada» de actividad musical, sino un punto central en una rica y dinámica red que vinculaba diversas instituciones urbanas y comunidades. Este aspecto ha sido estudiado en profundidad por el investigador británico Geoffrey Baker (2008), quien refiere sobre una actividad musical «descentralizada», que era propia de la ciudad. El investigador describe cómo las iglesias menores de la región también contaban con solventes capillas musicales capaces de ejecutar polifonía, sin necesidad de asistencia alguna. Incluso las iglesias de las parroquias de indios periféricas —parroquias rurales que eran llamadas también doctrinas— desarrollaban una floreciente actividad musical, la cual fue reglamentada a partir de 1591 por las constituciones sinodales del obispo Montalvo. Según Baker:

The strength of music in Cuzco's peripheral churches was a direct result of the evangelical drive that underpinned The Spanish colonial Enterprise, and specifically of the musical policies of the church and Crown that had been formulated in the early days of the colonization of the Americas. Music was seen as central to efforts to convert the native inhabitants of Peru, and organization of music in indigenous parishes was therefore a priority. The result of these policies was the creation of sizeable and capable musical ensembles in the majority of churches; [...] The disposition of musical forces in

Cuzco, which created a decentralized musical panorama that differed markedly from that found in equivalent-sized Spanish cities, did not therefore emerge by chance but resulted directly from Spanish colonial policies (2008, p. 88).

2. Los coros de ángeles: origen de la iconografía y su representación en la pintura de la escuela cusqueña

Los coros de ángeles o ángeles músicos son una de las iconografías musicales más desarrolladas en el arte universal. Estas representaciones, que son una constante en el arte religioso de Occidente, tienen al parecer un origen bíblico, en concreto, el libro de los Salmos. En el último capítulo de este libro se describe una alabanza universal a Dios a través de una serie de instrumentos musicales:

¡Aleluya! Alabad a Dios en su santuario; alabadle en el firmamento de su poder. Alabadle por sus hechos poderosos; alabadle conforme a la excelencia de su grandeza. Alabadle a son de trompeta; alabadle con salterio y arpa. Alabadle con pandero y danza; alabadle con cuerdas y flauta. Alabadle con címbalos resonantes; alabadle con címbalos de júbilo. ¡Todo lo que respira alabe a JAH! ¡Aleluya! (Salmo 150, versión Reina-Valera, 2009).

Otros estudiosos, sin embargo, señalan el origen de estas representaciones principalmente en los evangelios apócrifos, como el protoevangelio de Santiago (siglo II) y el evangelio del pseudo-Mateo (siglo VI); o en otras obras, como la *Jerarquía celeste*, del pseudo Dionisio Areopagita (siglo VI), y, posteriormente, en la *Leyenda dorada*, de Santiago de la Vorágine (siglo XIII). Todos estos escritos ejercieron una gran influencia sobre las artes visuales y la literatura del mundo medieval. Las primeras imágenes que incluyen la presencia de un coro de ángeles estarían vinculadas al tema de la Natividad de Cristo y tendrían un origen bizantino. Un buen ejemplo lo señala Perpiñá (2011):

La miniatura bizantina que decora a página completa el *Evangelario de Nikephoros Phokas* [del siglo X], donde la escena queda presidida por un pequeño grupo de ángeles que, distanciándose levemente de su compañero anunciante, elevan las manos y los ojos hacia las alturas, con las bocas ligeramente entreabiertas (p. 400).

Con el tiempo, el grupo de ángeles se fue independizando dentro de la propia composición. A mediados del siglo XI, ya es posible observar la tendencia de colocarlos sobre el portal; y en el siglo XII ya ostentan la cartela con la inscripción «*Gloria in excelsis Deo*», como ocurre en el *Evangelistar* de Speyer, del siglo XIII. Para Perpiñá (2011):

En algún momento, entre los siglos X y XIII, estos ángeles debieron convertirse en cantores, aunque existe el problema de su ambigua representación como músicos, ya que solo a partir de inicios del siglo XIV portarán partituras o instrumentos que los identifiquen como tales (p. 400).

En España, la introducción de este tipo de iconografía ocurriría en las últimas décadas del siglo XIII, probablemente por influencia francesa. A nivel latinoamericano, el caso de interés y más emblemático por diversas semejanzas y coincidencias, aunque también por notables diferencias con el contexto local, es el de la pintura en el virreinato de Nueva España. Según Roubina (1999), «los mismos preceptos vigentes en el siglo XVI, que regían en las artes plásticas de los pueblos cristianos de Europa, fueron trasladados y aplicados en los nuevos dominios de la Corona española al inicio de la conquista espiritual» (p. 135). No obstante, la autora precisa que la representación de los instrumentos musicales en México tendría un origen muy remoto en la espiritualidad de la población indígena, la cual fue extendida a las artes plásticas de la época virreinal. Asimismo, la investigadora pone en relieve el gozo que experimentaban los nativos al entrar en contacto con la música litúrgica, lo cual constituía, en un principio, el mayor atractivo de la doctrina cristiana para ellos.

Este hecho es también particularmente significativo en la pintura desarrollada en el Virreinato del Perú, principalmente en la llamada escuela cusqueña. Los artistas pertenecientes a esta escuela tuvieron una especial predilección por desarrollar una abundante iconografía musical en sus obras, incluso cuando los grabados en los que se basaban carecían completamente de la misma. El origen de este hecho puede deberse, por un lado, al gusto y la facilidad que tenían los nativos por la música desde la época prehispánica, y, por otro, a la necesidad de la Iglesia de usar esta como un medio poderoso de evangelización. El Tercer Concilio de Lima de 1583 pone en evidencia este aspecto a nivel local:

Es cosa cierta y notoria que esta nacion de yndios se atraen y provocan sobremanera al conocimiento y veneracion del summo Dios con la cerimonias exteriores y aparatos del culto divino; procuren mucho los obispos y tambien en su tanto los curas, que todo lo que toca al culto divino se haga con la mayor perfeccion y lustre que puedan, y para este effecto pongan studio y cuydado en que aya escuela y capilla de cantores y juntamente musica de flautas y chirimias y otros ynstrumentos acomodados en las yglesias (citado en Ugarte, 1951, p. 374).

También en Cusco las famosas constituciones sinodales del obispo Montalvo, de 1591, hacen referencia a este hecho:

Siendo tan necesario como lo es para que los yndios se crien en policia christiana, que en todos los pueblos aya escuela de niños [...]. Por lo qual mandamos que de aqui en adelante lo hagan y que a los dichos muchachos se les enseñe la doctrina y costumbres christianas, y leer y escribir, y a los que mostrasen buena voz les enseñen a cantar para que las iglesias sean mejor servidas (citado en Baker, 2003, p. 182).

Esta predilección —e incluso fascinación— de los nativos locales por la música se hace particularmente evidente en las notables diferencias a nivel iconográfico-musical entre muchas de las obras de los pintores locales y los grabados originales que les sirvieron de modelo o brindaron el *concetto*. Estos grabados y xilografías, que provenían de los Países Bajos (principalmente de la ciudad de Amberes), Francia, Italia y Alemania, cumplieron

diferentes funciones dentro de la práctica artística europea, como las siguientes: formación de los aprendices en los talleres, fuente de inspiración para los maestros y medio de difusión de la propia labor artística. Su uso fue muy extendido en América, y la forma en que los artistas se apropiaron de las imágenes fue extensa y variada. Al comparar diversas pinturas locales, principalmente de la llamada escuela cusqueña, con los grabados que les sirvieron de modelo, se desarrolla, en la mayoría de los casos, una iconografía musical no presente o, en todo caso, mucho más rica y variada que la de los grabados originales.

En la obra *La Asunción con el pastor como donante* (1768), del pintor Isidoro de Moncada (ver figura 2), el artista nos presenta una numerosa capilla musical dividida en dos grupos a la manera del estilo policoral antes mencionado y del cual hablaremos más adelante. Esta representación está completamente ausente en el grabado de Theodor Galle (ver figura 1), el cual parece haberle servido de modelo a Moncada. Esta capilla que acompaña a la Virgen en su ascenso a los cielos está compuesta de una docena de ángeles músicos que interpretan diversos instrumentos, como vihuelas de mano y de arco, trompetas, cornetos y arpa (ver figuras 3 y 4).



Figura 1. Theodor Galle. La Asunción. Grabado. En *Brevarium Romanum* (1614). G. P. Getty Museum, Los Ángeles.



Figura 2. Isidoro de Moncada. *La Asunción con el pastor donante* (1768). Óleo sobre lienzo. En iglesia de San Francisco de Asís, Puno.



Figura 3. Isidoro de Moncada. *La Asunción con el pastor donante*. Detalle de la figura 2.



Figura 4. Isidoro de Moncada. *La Asunción con el pastor donante*. Detalle de la figura 2.

También en *La fortaleza de la Inmaculada*, obra anónima de la escuela cusqueña, del siglo XVIII (ver figura 5), existe un notable enriquecimiento de la iconografía musical con respecto a la fuente que le dio origen, que, en este caso, es una xilografía madrileña de 1643 (ver figura 6), publicada como ilustración del *Eluzidario de la Reyna de los Ángeles*, obra del padre franciscano fray Francisco de Rojas.

En la pintura, se puede apreciar como desde una fortaleza alegórica, rodeada por un foso con dragones, se produce la defensa armada de la Inmaculada, liderada por San Francisco de Asís y el rey Felipe IV, quienes sostienen una misma espada. En el interior de la fortaleza, numerosos frailes franciscanos sostienen lanzas y escudos que muestran los signos de las letanías marianas. En el cielo, una numerosa capilla musical, dividida en dos grupos, entona cánticos de alabanza. Si bien la capilla musical aparece también en la xilografía madrileña, esta no tiene la variedad y la riqueza mostradas en la pintura cusqueña, en la que se pueden apreciar numerosos ángeles cantando y otros que ejecutan diversos instrumentos, como la vihuela de arco, el órgano, las trompetas y las chirimías (ver figura 7).



Figura 5. Anónimo. *La Fortaleza de la Inmaculada*. Óleo sobre lienzo. Siglo XVIII. Escuela cusqueña. Convento de San Francisco, Cusco. de San Francisco de Asís, Puno.

Otro aspecto a considerar en la representación de las capillas musicales de la escuela cusqueña, y que también es común en la pintura de los virreinos en América, son las diversas transformaciones o hibridaciones morfológicas sufridas frecuentemente por los instrumentos musicales². Este fenómeno tiene su principal origen en la imaginación de los artistas, quienes, partiendo de su experiencia personal con su entorno y con la realidad, además de las fuentes

2. El término «hibridación», para definir a este fenómeno en la iconografía musical ha sido utilizado por la musicóloga Evguenia Roubina, una de las pioneras de los estudios iconográficos en América Latina, quien señala que:

Varios factores han contribuido a tan desafortunada situación [refiriéndose a la falta de identificación y clasificación de los instrumentos musicales en la pintura virreinal novohispana], destacándose como los más importantes tanto la inexactitud de la terminología musical de la época estudiada como la morfología híbrida de los cordófonos de arco que con frecuencia exhibe la plástica virreinal (1999, p. 33).

gráficas y literarias de las que disponen, desarrollan un lenguaje iconográfico musical que difiere en diferentes niveles y formas de la realidad. Según Perpiñá (2017):

Así pues, encontramos una gran variedad de instrumentos que no es posible identificar según un referente histórico: instrumentos que parecen responder a un modelo real, pero que difieren de este en algún detalle; instrumentos que parecen evocar a otros más antiguos, según la idea que entonces se tenía de ellos; instrumentos que según las leyes físicas terrenas nunca podrían producir sonido —por ejemplo, por carecer de cuerdas o de orificios digitales—; instrumentos que son mezcla de otros; instrumentos que resultan totalmente anacrónicos para la época en la que se representaron y responden a la tradición visual (p. 10).

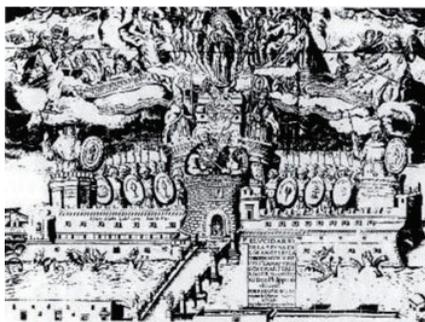


Figura 6. Grabado para el *Elucidario de la Reyna de los Angeles*, de Francisco de Rojas. Editado por Francisco García. Madrid, 1643.



Figura 7. Anónimo. *La Fortaleza de la Inmaculada*. Detalle de la figura 5.

Frecuentemente, por ejemplo, encontramos en la pintura del Virreinato peruano una hibridación entre lo que pareciera una vihuela de arco o violín y una vihuela de mano o guitarra barroca. Se trata de un instrumento ejecutado mediante el accionar de un arco sobre las cuerdas, como la vihuela de arco, pero con orificio acústico u oído de forma circular en el centro de la caja de resonancia, como la de una guitarra barroca. Se puede apreciar este instrumento híbrido en el lienzo *La Asunción*, de Isidoro de Moncada, o

también en *La Coronación de la Virgen con Santa Rosa de Lima* (en adelante *La Coronación*) (ver figura 8), obra sobre la cual centraremos la atención y que servirá para llevarnos a conclusiones más precisas sobre la datación.

3. Datación y vinculación de una obra a través de la iconografía musical: *La Coronación de la Virgen con Santa Rosa de Lima*

Uno de los motivos más relacionados con la representación de coros de ángeles, así como una de las temáticas más recurrentes en los artistas de la escuela cusqueña, es el de la ascensión y coronación de la Virgen. Sin embargo, pocas obras de esta escuela presentan una iconografía musical tan vasta y variada como la del lienzo de *La Coronación*. En esta obra, puede apreciarse a la Virgen María siendo coronada por la Santísima Trinidad en su versión antropomorfa, acompañada de una gran capilla musical compuesta por veintiún ángeles músicos, quienes ejecutan una serie de instrumentos musicales de viento, cuerda y percusión. La ordenación de la capilla musical es muy particular: pequeños grupos de tres o cuatro músicos en ambos lados de la imagen, los mismos que están distribuidos en tres niveles. También se pueden apreciar una serie de personajes, como los padres de la Virgen, San Joaquín y Santa Ana, los cuatro evangelistas, San Juan el Bautista, San José, los arcángeles y, en un lugar destacado (la parte central inferior del cuadro), la figura de Santa Rosa de Lima. El lienzo pertenece a una colección privada de Lima, razón por la cual está descontextualizado. A continuación, se intentará llegar a ciertas conclusiones respecto a la datación de la obra y de cómo esta, a su vez, se presenta como un reflejo y testimonio de una serie de prácticas musicales desarrolladas en las capillas de las catedrales e iglesias parroquiales del Virreinato del Perú durante las últimas décadas del siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII.

Como ya fue señalado, *La Coronación* es una de las obras de mayor riqueza iconográfico-musical en la pintura de la escuela cusqueña. Esto no solo se debe a la numerosa capilla musical compuesta de más de veinte músicos, sino, principalmente, por la diversidad organológica desplegada en la pintura, ya que se observa en ella instrumentos musicales de todas las familias instrumentales: cuerdas frotadas y pulsadas, vientos, instrumentos de teclado y de percusión. La obra muestra, además, una ordenación y composición muy particular de la capilla musical, que estaría relacionada con una serie de prácticas musicales reales y vigentes en las capillas musicales no solo de la Catedral, sino también de las iglesias menores pertenecientes a las doctrinas de indios y parroquias menores del obispado del Cusco durante el Virreinato.

Teniendo en consideración el estudio de todos estos aspectos, podríamos llegar a ciertas conclusiones y generalizaciones que permitirían conseguir una datación más precisa de la obra, así como un mayor entendimiento de la misma y del arte de la escuela cusqueña.

Un primer aspecto fundamental —que ha sido descrito como un sello distintivo de la música barroca hispana y de las colonias americanas— es la llamada policoralidad. Esta

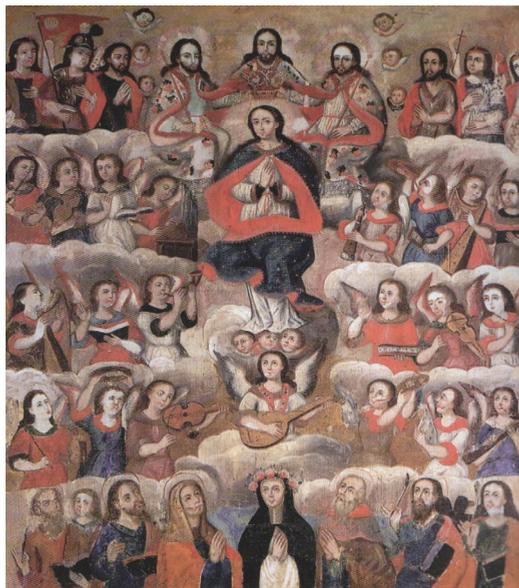


Figura 8. *La coronación de la Virgen con Santa Rosa de Lima*. Óleo Sobrelienzo. Siglo XVIII. Colección Privada.

es una característica o estilo que hace su aparición en la música vocal polifónica europea, más precisamente de Italia y España, escrita desde mediados del siglo xvi hasta el siglo xvii. El estilo policoral consiste en la escritura para dos o más coros simultáneos dentro de una obra musical. Cada coro está compuesto de cuatro voces y conforma una entidad autónoma que puede, al mismo tiempo, entrar en diálogo e interrelación con los demás coros, y en donde los instrumentos musicales se encargan de reforzar las voces. Se ha hablado del origen veneciano de esta práctica vocal, situándola principalmente en las obras de Giovanni Gabrieli (1555-1612), organista, compositor y director musical por casi treinta años en la Iglesia de San Marcos en Venecia. Como ha sido señalado por Grout y Palisca (2004):

La gloria de la música sacra veneciana se manifiesta en sus motetes policorales, obras para dos o más coros. Desde antes de la época de Willaert, los compositores de la región veneciana habían escrito a menudo para coros divididos, o *cori spezzati*. En la música policoral de Gabrieli, los recursos interpretativos alcanzaron nuevas dimensiones. Dos, tres, cuatro e incluso cinco coros, cada uno con una combinación diferente de voces graves y agudas, y mezclados con instrumentos de timbres diversos, se respondían unos a otros de manera antifonal y volvían a reunirse todos en masivos clímax sonoros. En ocasiones, los coros estaban separados en el espacio, con grupos en las dos galerías del órgano, uno a cada lado del altar y otro sobre el pavimento. El uso por parte de Gabrieli de recursos contrastantes se convirtió en una de las influencias fundamentales en la posterior música sacra del Barroco (p. 165).

No obstante, para musicólogos y estudiosos españoles, como Samuel Rubio, Miguel Querol y José López-Calo, «la policoralidad en España no fue importada de ninguna otra nación» (López-Calo, 1988, p. 25), sino que fue una consecuencia natural de la intensa práctica musical en dicha nación de la música escrita a cuatro y cinco voces, del tránsito consecuente a la bicoralidad (ocho y nueve voces) y, de allí, del paso directo a la escritura para tres y cuatro coros, como lo demuestran obras diversas de compositores españoles, como Francisco Guerrero (1528-1599), Cristóbal de Morales (1500-1553) y, principalmente, Tomás Luis de Victoria (1548-1611). A partir de estos hechos, el traslado de la práctica policoral a América habría sido una consecuencia. Según lo explica el musicólogo peruano Aurelio Tello:

En las colonias españolas americanas, las catedrales no solo mantenían una unidad con las de España en relación con el repertorio, sino también con los estilos de composición y las prácticas de ejecución. La instauración de la policoralidad en la América del siglo XVII fue así, un hecho natural (1998, p. 30).

Más adelante, Tello también afirma: «La existencia de un repertorio policoral en el Cusco o en Lima revela la capacidad de las capillas musicales ahí existentes para abordar un repertorio que es de suyo complejo» (1998, p. 30).

Estudios más recientes, sin embargo, se orientarían a considerar la policoralidad como un fenómeno más diverso y complejo, lo cual permitiría hablar no solo de un concepto único de este estilo. Para Fiorentino (2015):

Nacida a partir de las praxis compositivas y de interpretación adoptadas en pequeños centros del norte de Italia, la música policoral que tuvo un desarrollo particularmente importante en Venecia y Roma se difundió, a lo largo de pocas décadas, por toda Europa, llegando a arraigarse durante el siglo XVII en Latinoamérica. En cada país, ciudad o institución, a través de cada compositor que mediaba entre los modelos recibidos y las exigencias de las tradiciones locales, las técnicas de composición policoral fueron adoptadas, adaptadas y plasmadas en una multiplicidad asombrosa de maneras. Por tanto, la policoralidad no constituye un concepto o un fenómeno único, sino que es preciso hablar de «policoralidades». Igualmente, el estudio de la(s) policoralidad(es) cobra sentido si, además de los tradicionales enfoques analíticos e historiográficos, ponemos en relación este fenómeno musical con los conceptos de «identidad» y «poder». La ampliación, y a la vez delimitación, del área geográfica estudiada a «Italia, España y Nuevo Mundo» permite observar el fenómeno a escala global, dentro de un contexto político-cultural articulado en múltiples realidades locales, y caracterizado por una compleja dinámica de intercambios, equilibrios, tensiones y conflictos (p. 250).

Producto de esta reciente mirada de la policoralidad aparece una sugerente y novedosa hipótesis de Geoffrey Baker, que describe Fiorentino (2015). Para el investigador británico, la policoralidad se habría convertido en una forma de diferenciación cultural, étnica y de estatus por parte de las instituciones españolas, una vez que las élites indígenas asimilaron

y emplearon la polifonía como un signo de estatus. «De esta manera, la música policoral se convertiría en el sello que establecería las diferencias entre la cultura musical urbana y la periférica, entre lo español y lo andino» (p. 255).

Existen diversos aspectos y cualidades en *La Coronación* que nos permitirían afirmar que la obra refleja de manera notable esta práctica musical de las capillas musicales durante el Virreinato peruano. En primer lugar, se tiene un gran número de integrantes que conforman la capilla, un total de veintiún músicos, entre cantantes e instrumentistas, que era el necesario para interpretar este tipo de música en la época. Además, la disposición de la capilla en la obra, dividida en dos grupos situados uno frente al otro, es decir, dos coros de diez integrantes cada uno, con un director al centro, nos remite a una de las prácticas frecuentes con respecto al uso del espacio dentro de la policoralidad: la ubicación de los diferentes grupos corales en diversos lugares de la iglesia, como al lado del altar o en las galerías del órgano. De esta manera, los coros podían cantar de forma antifonal, alternándose uno y otro a manera de pregunta y respuesta, o uniéndose todos en los llamados *tutti*, como ha sido señalado por Grout y Palisca (2004). Es en este caso, tratándose de dos coros, que podría hablarse de bicoralidad, que es uno de los estilos policorales más cultivados en América y, concretamente, en el Virreinato del Perú.

Quizá el aspecto más notable, al hablar de una práctica policoral en el lienzo, sea la presencia en ambos grupos corales de un instrumento: el arpa. Esta tuvo un rol fundamental en la música barroca española e hispanoamericana, ya que era el instrumento por excelencia encargado de desarrollar la parte de bajo continuo, razón por la cual esta parte fue llamada comúnmente «acompañamiento del arpa» o «guion del arpa». Como señala Tello (1998):

El arpa era uno de los instrumentos fundamentales para el bajo continuo. Valga decir que el sustento armónico lo ponía el arpa y la parte de la mano izquierda era doblada por un bajón, o un violón, de la misma manera que el continuo de las escuelas alemana e italiana implicaba un teclado y un instrumento grave, aunque con la particularidad de que los bajones y los violones de las capillas musicales de nuestras catedrales suplían, además, la ausencia de voces graves. [...] Por las características armónicas de las obras de la segunda mitad del siglo XVII y del siglo XVIII, deben haber sido arpas cromáticas y no diatónicas las que se llegaron a implantar en nuestras catedrales. Cuando Sas se refiere a que eran dos o tres los arpistas, estamos hablando de que acompañaban la música policoral (p. 34).

De esta manera, en la interpretación de la música policoral, cada coro debía apoyarse en el desarrollo armónico de este instrumento. También los bajones y bajoncillos, representados en el cuadro como un bajoncillo alto y otro tenor, fueron instrumentos fundamentales en la música barroca americana, con la doble función de reforzar la línea de bajo del arpa y suplir algunas voces ausentes, como lo menciona Tello.

Otro instrumento de cuerda pulsada, fácilmente identificable en la pintura debido a su morfología inconfundible (caja de resonancia abombada, mástil alargado que surge del

cuerpo del instrumento y clavijero doblado hacia atrás), es el laúd, que es ejecutado por el ángel músico ubicado en la parte central del lienzo.

Existen mayores dificultades para identificar con precisión los restantes tres instrumentos de cuerda representados en la pintura, los cuales pertenecen a la familia de las cuerdas frotadas. En España, estos instrumentos fueron considerados, desde su aparición en la Edad Media y hasta finales del siglo xv, como parte de la familia de las denominadas —en forma genérica— vihuelas. Durante este periodo, se definía como vihuela a un instrumento de cuerda con una caja de resonancia plana, aros curvados más o menos en forma de ocho y un mástil rematado en un clavijero. Se trataba entonces, según la evidencia iconográfica, de un instrumento polifacético que se tocaba de formas distintas, ya sea con un arco, una púa o la mano, y podía sostenerse en el brazo, las piernas o las rodillas. No es hasta comienzos del siglo xvi cuando se produce una bifurcación de la vihuela en modelos independientes «de mano» y «de arco» (Griffiths, 2010). Los instrumentos que podemos apreciar en la obra son tocados mediante el accionar de un arco muy curvado, como se usaban hasta el siglo xv; sin embargo, la cabeza de este parece acercarse más al tipo de arco utilizado en el siglo xvi³. Aunque, en general, la morfología de estos instrumentos podría, a primera vista, acercarnos a las vihuelas de arco (forma de la caja de resonancia, clavijero en ángulo obtuso con el mástil, con excepción de los oídos circulares que presentan, que pertenecen en realidad a las vihuelas de mano, ver figuras 9 y 10), presentan, a su vez, una serie de detalles, como los hombros redondos, las esquinas puntiagudas, el diapasón sin trastes y las cuatro cuerdas, que los acercaría a la familia de los violines⁴ (ver figura 11). Por lo tanto, estaríamos frente a instrumentos cordófonos con claros rasgos de hibridación en su morfología, un fenómeno muy común —como ya ha sido mencionado— en las representaciones iconográficas de los virreinos hispanos, tal como lo menciona Roubina (1999):

Por más práctica que parezca la posibilidad de atribuir un cordófono frotado a la familia correspondiente mediante una simple definición de sus propiedades morfológicas, las imágenes artísticas de los instrumentos de arco novohispanos no siempre permiten hacer justicia a la eficiencia de este método, pues a menudo exhiben una morfología híbrida, la cual no solo conjuga libremente las características estructurales de las vihuelas de arco con las de los violines, sino que en la solución de las aberturas acústicas, al igual que en la forma del cordal o del remate, ocasionalmente coinciden las propiedades de los cordófonos de punteo, tales como la guitarra o el laúd (p. 37).

Existen otros datos o evidencias que terminarían de inclinar la balanza a favor de la identificación de estos instrumentos como violines y no como vihuelas de arco. Para comenzar, las vihuelas de arco eran normalmente ejecutadas en familia, es decir, junto a otros similares de diferente registro dentro de los llamados *consorts*. Sin embargo,

3. Para más información, puede revisarse el cuadro de las principales etapas de la evolución del arco en Roubina (1999, pp. 107-108).

4. Para más información, puede revisarse el cuadro de comparación de las características morfológicas básicas de las familias de la vihuela de arco y del violín en Roubina (1999, p. 36).

lo más relevante es que los instrumentos de este tipo, usados en el Virreinato del Perú entre los siglos XVII y XVIII, fueron únicamente de registro grave, como la viola da gamba o el *violoncello*, y, por lo tanto, de un mayor tamaño y de distinta forma de ejecutar en comparación con los cordófonos que aparecen en el lienzo, los cuales son apoyados sobre el hombro del ejecutante y sostenidos por la mano izquierda del mismo. En cuanto a la familia de los violines, fueron instrumentos cuya introducción en la España del siglo XVIII fue muy lenta y rodeada de dificultades y polémicas, principalmente, en lo concerniente a su uso en la música religiosa y las capillas catedralicias. Este debate se remonta a la polémica entre la *prima prattica* (estilo vocal) y la *seconda prattica* (estilo instrumental, del cual el violín era su principal exponente), el cual se extendió en España hasta finales del siglo XVIII (Gil y Picazo, 2018).

La presencia de los violines en el Perú, como está documentado, se inicia con la llegada de la escuela italiana en 1707 a través del violinista y compositor Roque Ceruti (Sas, 1971, p. 153). Su introducción en la música eclesíastica se produjo de manera muy lenta y gradual al igual que en España, por las mismas razones expuestas y porque, al principio, fue considerado un instrumento profano, vinculado principalmente a la danza. No obstante, la notable influencia del gusto italiano de la dinastía francesa de los Borbones, instalada en España a comienzos del siglo XVIII, contribuyó, en gran medida, al establecimiento del violín en las capillas musicales de España y, como consecuencia, en las de América. Según referencia de Andrés Sas (1971), el primer violinista registrado en los archivos de la Catedral de Lima fue Carlos Antonio Muzzi en 1719. En el caso cusqueño, no existen documentos de archivo ni alguna otra fuente que brinde información o datos al respecto. Sin embargo, no debió transcurrir mucho tiempo para que el violín formara parte de las capillas musicales del Cusco y de otras ciudades del Virreinato, dada la lógica influencia de la capilla catedralicia de la capital sobre una red de ciudades que iban desde Quito hasta Charcas. Finalmente, basándonos en este hecho y considerando la coexistencia de estos instrumentos con los bajones y bajoncillos, podríamos señalar una posible datación de La Coronación entre los años 1720 y 1740.

Para finalizar, mencionamos algunos instrumentos de viento y percusión que aparecen en La Coronación y que merecen una mención especial, ya que presentan un tipo de hibridación



Figura 9. La vihuela de mano. Fuente: Instrumundo (2012).



Figura 10. Vihuela de arco. Fuente: Con clave de do (s. f.).



Figura 11. Anónimo. *La Coronación*. Detalle de la figura 8.

organológica reveladora e interesante. Por un lado, se tiene los dos «cornos» que forman parte del segundo coro, al lado derecho de la pintura (ver figura 13). Por sus cualidades morfológicas, pero, sobre todo, por la forma de sostener el instrumento, parecen ser el resultado de una hibridación con un aerófono andino conocido como *waqrapuku*. Se trata de un instrumento de viento, de tipo trompeta, hecho a partir de cuernos de vacuno, característico de la región andina del centro y sur del Perú (ver figura 12).

De otro lado, aparecen en la pintura dos ángeles que tocan un instrumento de percusión que consiste en un pequeño tambor colgante sostenido en la mano izquierda, que es percutido por un delgado bastón o baqueta empuñada en la mano derecha (ver figura 15). Nos encontraríamos ante la representación de otro instrumento de origen andino conocido como *tinya* o *wankara* (ver figura 14). La presencia de estos instrumentos musicales andinos o hibridaciones junto a instrumentos occidentales o europeos podría revelarnos una clara intención aspiracional en la obra, muy en sintonía con la hipótesis propuesta por Baker. La confluencia del estilo policoral —más vinculado con lo español— junto a la convivencia de lo andino y lo hispano a través de las representaciones híbridas de los instrumentos

musicales podría asociarse a cierto tipo de discurso reivindicatorio por parte de las élites indígenas, que estaban en constante búsqueda de alcanzar privilegios y estatus frente a las instituciones españolas. Finalmente, La Coronación reflejaría una suerte de sincretismo musical y cultural, quizá alejado de la intención primigenia de la obra.



Figura 12. Corno andino o *waqrapuku*.
Fuente: Yochumbivilcas, 2013.



Figura 13. Anónimo.
La Coronación. Detalle
de la figura 8.



Figura 14. *Tinya*. Fuente: Hablemos de Mitologías, s. f.



Figura 15. Anónimo.
La Coronación. Detalle
de la figura 8.

Conclusiones

- El estudio de la iconografía musical y de los diversos fenómenos y aspectos musicales presentes en las obras de arte colonial peruano, y más precisamente de la escuela cusqueña, ha sido hasta hoy un aspecto esencialmente descuidado e inexplorado en la historiografía del arte peruano. La mayoría de los investigadores e historiadores del arte han desarrollado el tema de una manera bastante superficial, debido, principalmente, a un desconocimiento generalizado de las materias fundamentales para el análisis de la iconografía musical, como son la historia de la música occidental, latinoamericana, peruana y la organología. Esta realidad ha llevado, finalmente, a la mayoría de los investigadores a conducir su atención principalmente hacia las cualidades decorativas u ornamentales de las iconografías musicales, ignorando completamente la posibilidad que tienen estas fuentes de generar precisa, valiosa y exclusiva información acerca de la obra artística y la sociedad en la que fue producida. Como ha quedado demostrado, el estudio y el análisis de la iconografía musical presente en *La Coronación* nos ha permitido establecer una serie de vinculaciones de la pintura no solo con diversas prácticas musicales presentes en las capillas musicales del Virreinato del Perú entre los siglos XVII y XVIII, sino, además, con una serie de aspectos políticos y sociales de la sociedad colonial de aquellos tiempos.
- La práctica musical más importante reconocida en la obra y la que la relaciona más directamente con la realidad es la policoralidad o bicoralidad, que es uno de los rasgos más representativos de la música barroca en Latinoamérica. La identificación de la bicoralidad en la obra no solo está relacionada con la división en dos coros opuestos de la capilla musical, sino, fundamentalmente, con la forma como han sido distribuidos los instrumentos musicales y las voces en dos grupos equilibrados que cuentan con lo necesario para un real y perfecto funcionamiento.
- La identificación de los instrumentos musicales presentes en *La Coronación*, a través de un análisis morfológico y la manera como los ángeles los sostienen o tocan, ha sido fundamental para realizar una datación más precisa de la obra. La identificación de los cordófonos de arco como violines, más allá de su hibridación con las vihuelas de arco y mano, y su coexistencia en la capilla con los bajones o bajoncillos han permitido ubicar la obra entre los años 1720 y 1740. Además, la aparición de algunos instrumentos andinos (*tinyas*) y sus hibridaciones con otros instrumentos occidentales, como es el caso de los cornos que en apariencia se acercan a un *waqrapuku* o corno andino, son un fenómeno trascendente que revela una forma de sincretismo y la probabilidad del origen indígena del encargante, posiblemente algún cacique de la zona.
- Finalmente, a través de la obra *La Coronación* ha quedado demostrada la relatividad de ciertas generalizaciones sobre el arte de la escuela cusqueña, principalmente aquellas referidas al distanciamiento de la realidad percibida por el artista y su estancamiento en formulismos derivados del arte europeo a través de los grabados. Es así que el arte

de estos artistas no solo estaba en contacto con la realidad percibida, sino también con la sensibilidad y el pensamiento de su época. De esta forma, se hace evidente la importancia y necesidad de los estudios iconográficos musicales en nuestro medio.

Referencias

- Baker, G. (2003). La vida musical de las doctrinas de indios del obispado del Cuzco. *Revista Andina*, (37), 181-205.
- Baker, G. (2008). *Imposing Harmony. Music and Society in Colonial Cuzco*. Durham: Duke University Press.
- Con clave de do (s. f.). *Evolución de la viola*. Recuperado de: <https://viola.marketingdigital-vc.es/historia-de-la-musica/>
- Fiorentino, G. (2015). Nuevos enfoques para viejos mitos historiográficos. La música polioral en Italia, España y el Nuevo Mundo. *Revista de Musicología*, 38(1), 249-256.
- Gil, J. y Picazo, M. (2018). El violín ibérico en el Siglo de las Luces: una encrucijada marcada por una disputa estética. *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, 3(2), 24-43.
- Griffiths, J. (2010). Las vihuelas en la época de Isabel la Católica. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 20, 7-36. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/59642>
- Grout, D. y Palisca, C. (2004). *Historia de la música occidental*. Volumen I. Madrid: Alianza.
- Hablemos de Mitologías (s. f.). *Descubre quién es Viracocha, el creador según los incas*. Recuperado de: <https://hablemosdemitologias.com/c-mitologia-inca/viracocha/>
- Instrumundo (5 de noviembre de 2012). *Vihuela, vihuela de mano*. Recuperado de: <https://instrumundo.blogspot.com/2012/11/vihuela-vihuela-de-mano-guiterne.html>
- López-Calo, J. (1983). *Historia de la música española*. Volumen 3: Siglo xvii. Madrid: Alianza.
- Perpiñá, C. (2011). Los ángeles músicos. Estudio de los tipos iconográficos de la narración evangélica. *Anales de Historia del Arte*, 21(número extraordinario 1), 397-411. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/37471/36269>
- Perpiñá, C. (2017). *Los ángeles músicos: estudio iconográfico* (Tesis de doctorado). Universitat de València, Valencia, España.
- Quezada, J. (2004). *El legado musical del Cusco barroco. Estudio y catálogo de los manuscritos de música del seminario San Antonio Abad del Cusco*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Reina, C. y Valera, C. (Rev.) (2009). *Santa Biblia. Antiguo y nuevo testamento*. Utah: La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días. Recuperado de: <https://media.ldscdn.org/pdf/lds-scriptures/holy-bible/holy-bible-spa.pdf>
- Roubina, E. (1999). *Los instrumentos de arco en la Nueva España*. Ciudad de México: Conaculta Fonca.

Salvat (1987). *Musicalia. Enciclopedia y guía de la música clásica*. Tomo I. Pamplona: Salvat.

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

Tello, A. E. (1998). *Música barroca del Perú. Siglos XVII y XVIII*. Lima: AFP Integra.

Valenzuela, B. (2020). La Coronación de la Virgen con Santa Rosa de Lima: *la música como trascendencia a las fuentes visuales europeas en la pintura de la escuela cusqueña del siglo XVIII* (Tesis de maestría). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú.

Vargas, R. (1951). *Concilios limenses (1551-1772)*. Tomo I. Lima: Tipografía Peruana.

Yochumbivilcas (14 de noviembre de 2013). *Conociendo el waka waqra de Chumbivilcas*. Recuperado de: <https://yochumbivilcas.wordpress.com/2013/11/14/conociendo-el-waka-waqra-de-chumbivilcas/>