



Franco Giovanni Ayarza Chávez
(Huamanga, 1993)



Percusionista, compositor, pianista, docente e investigador. Es licenciado en Artes Escénicas con mención en Música por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).

En el ámbito escénico ha trabajado con diferentes artistas y elencos de la escena nacional y de la región Ayacucho como la Orquesta Sinfónica de la Pontificia Universidad Católica del Perú, la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú, la cantante de música urbana y pop Renata Flores y la banda de rock y blues ayacuchana Bluestuta. En el año 2018 publicó su primera producción discográfica titulada *Aprendizaje*, disco de música instrumental, donde destacan el piano y los teclados. Trabaja como maestro de percusión en la ONG Sinfonía por el Perú, liderado por el tenor peruano Juan Diego Flórez. Actualmente, está finalizando el grado de maestría en musicología de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).

Sonoridades urbanas y música catedralicia en Huamanga durante la transición del Virreinato a la República: 1797 – 1838

Cathedral music and sounds of the city in Huamanga during the transition from the Viceroyalty to the Republic: 1797 – 1838

Franco Giovanni Ayarza Chávez

Pontificia Universidad Católica del Perú

Huamanga, Perú

fayarza@puclp.edu.pe

 <https://orcid.org/0009-0000-7761-165X>



Recibido: 15 de marzo / Aceptado: 18 de abril

Resumen

La diócesis de Huamanga, creada en el año 1609, fue un importante territorio evangelizador y de frontera con las dos ciudades más notables del virreinato peruano: Cusco y la Ciudad de los Reyes (actual Lima). En consecuencia, se erigió una iglesia catedral dentro de la cual se instituyó una capilla de música que al igual que sus similares, en Arequipa y Lima, perduró durante la transición del virreinato a la república, lo que repercutió en su quehacer musical y en su organización durante el cambio de régimen político. Por otro lado, este territorio fue el escenario principal de la victoria de la Batalla de Ayacucho, en consecuencia, ello lleva a reflexionar y a cuestionar cómo fue aquel paisaje sonoro urbano y cómo se desarrollaron los estilos musicales ejecutados por su cuerpo instrumental y vocal más representativo: la capilla de música de la Catedral de Huamanga. En ese sentido, el presente trabajo analiza, estudia y aborda las características de la urbe de Huamanga para llegar a una aproximación de las distintas sonoridades urbanas que emanaron de las diversas instituciones eclesiales y, por otro lado, se analizan, detallan e interpretan los datos acerca de la capilla de música de la Catedral de Huamanga durante los años de 1797 a 1838, ya que no existen manuscritos de música que daten de este periodo.

Palabras clave

Virreinato y República; música catedralicia; Ayacucho; Huamanga; Batalla de Ayacucho

<https://doi.org/10.62230/antec.v8i1.214>



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

Abstract

The diocese of Huamanga, created in 1609, was an important evangelizing territory and, on the border, with the two most important cities of the Peruvian viceroyalty: Cusco and the City of the Kings (current Lima). Consequently, a cathedral church was erected within which a music chapel was established that, like its similar ones in the cathedrals of Arequipa and Lima, lasted during the transition from the viceroyalty to the republic, which had an impact on its musical work and in its organization, during the change of political regime. On the other hand, this territory was the main scene of the victory of the Battle of Ayacucho. Consequently, this leads us to reflect and question what that urban soundscape was like and how the musical styles developed by its most representative musical and vocal body were developed: the music chapel of the Huamanga Cathedral. In that sense, the present work analyzes, studies and addresses the characteristics of the city of Huamanga to reach an approximation of the different urban sounds that emanated from the ecclesiastical institutions and, on the other hand, the data about the music chapel of the Huamanga Cathedral during the years from 1797 to 1838 since there are no music manuscripts dating from this period studied.

Keywords

Viceroyalty and Republic; Cathedral Music; Ayacucho; Huamanga; Battle of Ayacucho

Introducción

Los estudios sobre música catedralicia de las ciudades de Lima, Cusco y Arequipa ya cuentan con publicaciones académicas que muestran el rico pasado sonoro que estas ciudades forjaron en el periodo virreinal y durante la transición del virreinato a la república. Estos trabajos son de diversas tendencias. Por ejemplo, Robert Stevenson (1960) estudió la catedral del Cusco y la Catedral de Lima y, por otra parte, mencionó a las ciudades de Arequipa, Trujillo y Huamanga como antiguos obispados que cultivaron y desarrollaron actividad musical dentro de sus catedrales. Luego, Andrés Sas (1971) publicó los resultados de su investigación sobre la vida musical en la Catedral de Lima durante el virreinato acompañados de dos diccionarios biográficos de todos los personajes involucrados en aquella historia. Arndt von Gavel (1974) catalogó seiscientas piezas musicales de los archivos de música colonial del Cusco y Lima para ser estudiadas y analizadas. Por su lado, Aurelio Tello (1998) rescató y publicó música barroca que se creó en Lima y Cusco durante los siglos XVII y XVIII, mostrando un rico patrimonio sonoro que al día de hoy es posible volver a interpretar y escuchar. Por su parte, Zoila Vega (2011) editó un libro sobre la música en la Catedral de Arequipa, sustentando su trabajo con fondos documentales no musicales y, aun así, logró obtener resultados acerca de la actividad musical en el antiguo obispado de la ciudad blanca. Además, Geoffrey Baker (2020) abordó la música eclesial del Cusco desde un panorama más amplio: música en la catedral, en parroquias rurales, en doctrinas, en conventos y en hospitales utilizando un enfoque desde la musicología urbana.

Existen trabajos que han estudiado el paisaje sonoro, los estilos musicales y a los maestros de capilla, específicamente durante el tránsito del periodo virreinal hacia la república y la continuación de ésta. En este caso, estos trabajos abordan las plazas de Lima y Arequipa, por ejemplo: César Vega (2023) estudia la obra del maestro de capilla

agustino fray Cipriano Aguilar, quien transitó entre el virreinato y la república; muestra la influencia estilística de Joseph Haydn en su obra, a pesar de que éste nunca salió de Lima. Luego, Zoila Vega (2019) analiza los estilos musicales ejecutados en el umbral de la independencia; utiliza la obra de Diego Llanos para analizar el contenido lírico y el estilo musical empleado por el compositor. La misma Vega (2021) estudia las sonoridades urbanas de la ciudad blanca entre 1814 y 1834 con motivo de las celebraciones por la victoria de la Batalla de Ayacucho. Por su lado, José Manuel Izquierdo (2016) analiza una tonadilla de Pedro Ximénez Abril el cual contiene una letra que hace referencia a la Independencia y, además, este autor señala que esta obra se estrenó en 1825 en la ciudad de Arequipa, con motivo de la visita de Simón Bolívar. Nuevamente, Izquierdo (2017) muestra en su tesis doctoral *Being a Composer in the Andes during the Age of Revolutions*, cómo fue la realidad de dos compositores peruanos: Pedro Ximénez Abril y José Bernardo Alzedo, durante el complicado tránsito de la colonia a la república.

En vista de que no existen antecedentes académicos que aborden la ciudad de Huamanga con este tema, este trabajo de investigación es un primer alcance de carácter exploratorio, el cual puede incentivar a los investigadores a seguir estudiando la música eclesial de la región Ayacucho. Por otro lado, se expone y muestra cómo fue el trabajo de búsqueda documental en un archivo provincial, el cual contiene escasa información sobre la vida musical durante los periodos virreinales y de inicio de la república. En ese sentido, aquí existe una reflexión acerca del trabajo de investigación musicológica en archivo realizada en otra plaza regional distinta a las que ya han sido estudiadas anteriormente como Lima, Cusco y Arequipa.

En este trabajo se estudia y reconstruye la hipotética actividad sonora y musical que se dio en el antiguo obispado de Huamanga¹ el cual no ha sido previamente investigado por la comunidad musicológica nacional e internacional, pese a la importancia que este obispado de frontera tuvo durante los siglos XVII al XIX. La ciudad de Huamanga posee una cantidad considerable de iglesias, las cuales se erigieron durante el virreinato, ya que las principales órdenes religiosas, como los mercedarios y franciscanos, se asentaron en esta ciudad desde sus inicios. Los doctrineros y misioneros evangelizadores realizaron una intensa labor con los habitantes indígenas a quienes les impusieron el cristianismo. Según Geoffrey Baker (2020), las prácticas sonoras y musicales llegadas de Occidente al Nuevo Mundo tuvieron enorme impacto y repercusión en el proceso de adoctrinamiento y evangelización de los naturales, lo que significa que la música fue el vehículo de transmisión evangelizador de mayor efectividad durante el complejo proceso del choque cultural entre Occidente y el Nuevo Mundo. Por otro lado, los resultados de la investigación *Música en la Catedral de Huamanga durante el Virreinato y la República: 1609 – 1893* (Ayarza, 2024),² muestran que luego de la erección de la catedral de

1. Huamanga fue obispado desde el año 1609 y hasta la segunda mitad del siglo XX. En 1966 fue elevada y denominada como Arquidiócesis de Ayacucho.

2. Tesis inédita del mismo autor de este trabajo la cual fue realizada para la maestría en Musicología de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Esta investigación contiene datos recogidos de los fondos documentales del Archivo Arzobispal de Ayacucho. Estos datos, acerca de la capilla de música de esta catedral, fueron analizados y reinterpretados para la reconstrucción de aquella actividad musical que se dio en la mencionada catedral, en ese sentido, estos datos son útiles para la elaboración de este artículo.

Huamanga en 1615, se instituyó una capilla de música que perduró desde la segunda mitad del siglo XVII hasta el primer tercio del siglo XIX.

Al contar con tales antecedentes que evidencian y sugieren que Huamanga fue un territorio de mucha actividad musical eclesiástica durante los siglos XVI al XIX, surge la interrogante que da origen a este problema de investigación: ¿qué prácticas musicales o qué estrategias sonoras se llevaron a cabo en la urbe y en la Catedral de Huamanga durante esta época?³

La hipótesis que este trabajo de investigación plantea es la siguiente: Huamanga debió tener una actividad musical muy intensa, la cual jugó un rol importante durante los cambios de régimen político y, además, siendo este territorio el epicentro del desarrollo de la batalla que definió y selló la Independencia del Perú, las sonoridades urbanas también fueron parte de esta "banda sonora"⁴ dentro de un contexto de cambios políticos, sociales, culturales y territoriales. Sin embargo, surge la duda de si en realidad, después de sellarse la Independencia, las prácticas culturales y religiosas cambiaron dramáticamente o siguieron manteniendo continuidad, a pesar de que el Perú se convirtió en una nación libre e independiente de la corona española. En ese sentido, César Vega (2023) menciona que existió una ruptura política con España, aunque veinte años después de la Independencia aún se buscaba mantener relaciones con la cultura europea.

Huamanga, un bosque de iglesias:

La ciudad de Huamanga tuvo dos fundaciones: la primera en el año 1539 en el territorio que ocupa el actual distrito de Huamanguilla y, la segunda, el 25 de abril de 1540, en su actual ubicación.

Los estudiosos sobre la historia de Huamanga coinciden en que la falta de las actas fundacionales y los primeros libros del Cabildo han sido un obstáculo para definir la primera fecha de fundación de esta urbe. Historiadores como Guillermo Lohmann Villena y Rubén Vargas Ugarte, han determinado las dos fechas de fundación de la ciudad de Huamanga que inicialmente se denominó San Juan de la Frontera de Guamanga. Después de examinar las fuentes, Rubén Vargas Ugarte (1942), afirmó que

En conclusión, de los datos aducidos, se desprende que la primera fundación de Guamanga se llevó a cabo, el 7 de marzo de 1539 y la segunda y definitiva, el 25 de abril de 1540 interviniendo en ambas, como representante de la autoridad real y del Marqués Don Francisco Pizarro, Vasco de Guevara. (citado por Rivera Martínez, 2004, p. 35)

Según Vargas Ugarte, la primera fecha se realizó el 7 de marzo de 1539. Sin embargo, Guillermo Lohmann refiere que la primera fundación fue el 29 de enero de 1539 (citado por Rivera Martínez, 2004, p. 25). El cronista español Pedro Cieza de León apunta como fecha de fundación el 9 de enero de 1539 (citado por Rivera Martínez, 2004, p. 42).

3. Esta pregunta de investigación surgió para la elaboración de la ponencia titulada: *Sonidos de la Independencia: Capilla de Música de la Catedral de Huamanga entre 1802 y 1824* (Ayarza, 2023), presentada en el I Congreso Internacional de la Asociación Peruana de Musicología en noviembre de 2023.

4. Adjetivos colocados por el autor de este trabajo en analogía a la música cinematográfica con respecto a las músicas y sonidos que, probablemente, acompañaron a la ciudad de Huamanga durante este período estudiado.

Estas ambigüedades demuestran que la falta de fuentes históricas crea confusiones por lo que los historiadores dan diversos resultados. Estos documentos deberían estar bajo la custodia de sus respectivos archivos, pero los archivos provinciales han estado descuidados y sin el resguardo correspondiente. En ese sentido, Vargas Ugarte señala lo siguiente:

El primer Libro de Cabildos de Guamanga y el de Chachapoyas se guardan en la actualidad en la Biblioteca del Congreso de Washington y forman parte, según creemos, de la valiosa colección de documentos, en su mayor parte relativos al Perú, donada por Harkness. Aún prescindiendo de la índole oficial de esos libros, por cuyo motivo no son susceptibles de enajenación, ellos no debieron salir jamás de nuestros Archivos y su emigración al extranjero es una prueba más del punible descuido con que se miran estas cosas por los encargados de velar sobre ellos y de la necesidad de impedir que la ignorancia y la mala fé aunadas nos arrebaten el ya bien mermado acervo documental que poseemos. (citado por Rivera Martínez, 2004, p. 33)

En la segunda y definitiva ubicación de Huamanga, la fecha es clara y precisa. El motivo de la mudanza se debió al frígido clima y a la inseguridad por posibles rebeliones de indígenas que rondaban cerca del primer territorio fundado, las cuales suponían un peligro para los nuevos moradores de Huamanga (citado por Rivera Martínez, 2004, p. 34). La segunda fundación de Huamanga, en su actual y definitiva ubicación, fue el 25 de abril de 1540.

La nueva fundación brindó una tierra más segura y un clima mucho más cálido y favorable para los futuros vecinos. Huamanga se fundó oficialmente como una de las ciudades virreinales y de frontera que prosperó económicamente. Su arquitectura colonial y religiosa se impulsó gracias a diversos benefactores y vecinos quienes contribuyeron con su crecimiento y desarrollo en los siglos del virreinato:

Huamanga fue bautizada alguna vez como “un bosque de iglesias” debido al considerable número de ellas en esta ciudad de dimensiones reducidas. Se afirma comúnmente, recurriendo a la cifra simbólica de la edad de Cristo, que fueron 33 iglesias y capillas existentes en el espacio urbano huamanguino hasta los primeros años del presente siglo. Hoy existen 37 iglesias en la ciudad y muchas capillas en barrios y casas, algunas comunales y otras de propiedad privada. Tal proliferación de templos no tiene su origen en una fe excepcional de la población, sino en la presencia de numerosas órdenes, así como de mineros y hacendados acaudalados que buscaban, por medio de importantes donaciones para la construcción de esos monumentos, aumentar su prestigio y de paso prepararse para la otra vida. No exageramos si decimos que la mayor parte del espacio urbano era en Huamanga, hasta fines de la época colonial, propiedad de órdenes y conventos, puesto que además de las iglesias y los claustros, numerosas viviendas habían pasado a esa condición por disposición testamentaria. (González et al., 1997, p. 167)

Como se puede apreciar en la cita anterior, la ciudad de Huamanga fue un territorio con numerosas órdenes religiosas y, además, albergó a vecinos acaudalados, quienes impulsaron la edificación de templos para demostrar su fe y su prestigio social durante la Colonia. En ese sentido, es probable que los benefactores civiles hayan sido los

que financiaron diversas creaciones artísticas como monumentos, pinturas y música para las funciones y ceremonias religiosas. También existieron numerosas cofradías las cuales tuvieron mucha actividad para las distintas festividades en honor a algún santo en particular.⁵

Algunas de las iglesias más representativas y antiguas de la ciudad de Huamanga son:

- San Cristóbal (1540)
- La Merced (1541)
- Santo Domingo (1542)
- San Francisco de Asís (1552)
- San Juan de Dios (1555)
- Santa Ana (1569)
- Santa María Magdalena (1588)
- Santa Clara (1598)
- Compañía de Jesús (1605)
- San Agustín (1637)
- Santa Teresa (1703)

El libro *Ayacucho: San Juan de la Frontera de Guamanga* (1997), de Enrique González Carré, Jaime Urrutia y Jorge Lévano, estudia y analiza la arquitectura de los templos de la ciudad de Huamanga. En sus descripciones, los autores hacen una ligera mención del coro que estos templos poseen; la mayoría de ellos, coros altos. Entonces, cada una de estas iglesias tuvo un espacio arquitectónico y acústico adecuado para el ejercicio musical litúrgico, lo que lleva a deducir que probablemente cada templo y convento formó o contrató ministriles y cantores para los oficios y misas.

Hoy en día, muchos de estos templos, no han conservado los detalles internos de ornamentación que probablemente albergaron sus coros: esto puede ser por el descuido de no preservar y mantener las sillerías, facistol, y órganos a pipas que, con mucha probabilidad, estos templos tuvieron durante el virreinato.

Existe una descripción del coro alto de la iglesia de la Compañía de Jesús realizada por Luis Carranza (1843 – 1898), médico ayacuchano, quien aseguró que este coro era similar al de la capilla de El Escorial.

Todos los templos de Ayacucho son de cal y piedra. Hay algunos notables por la elevación de sus bóvedas y la perfecta regularidad de sus formas arquitectónicas, como la de San Francisco de Paula, la Catedral y la Compañía. En este último templo, hay una obra atrevida: es el coro alto, formado por un arco tan tendido que es un prodigio de equilibrio, y recuerda el coro de la capilla del Escorial, tan admirado por los hombres de arte. (citado por Rivera Martínez, 2004, p.110)

Luis Carranza hace una comparación entre el coro alto de la iglesia de la Compañía de Jesús con el coro de la capilla de El Escorial (Madrid, España), el cual posee una

5. Los fondos documentales del Archivo Arzobispal de Ayacucho contienen documentos acerca de las cuentas de las cofradías, las cuales registran pagos a músicos y cantores para sus distintas festividades (Silvera, 2018).

sillería, un facistol, dos órganos tubulares y una ornamentación artística muy especial y particular. Hoy en día, el espacio del coro alto de la iglesia de la Compañía de Jesús está completamente vacío. En esta investigación no se han hallado inventarios e información que revele cómo fue el coro de esta iglesia, ni de otras más. Las crónicas y descripciones realizadas por coetáneos son de cierta ayuda para la reconstrucción del pasado sonoro en las primeras iglesias de Huamanga. ¿Cómo fue aquel coro alto de la iglesia la Compañía?, teniendo en cuenta lo estable que era, económicamente, la orden jesuita. ¿Fue remodelado este coro, tras la expulsión de los jesuitas? Lamentablemente, no es posible responder a aquellas preguntas. Sin embargo, existe una reflexión acerca del patrimonio material y monumental de algunas iglesias que, al día de hoy, podrían conservar sus antiguos instrumentos, sillería y otros ornamentos que, en el pasado, fueron características importantes para el desarrollo musical y sonoro de estos templos.

En la actualidad, la lista de iglesias de Huamanga es más extensa. Aquí solo se muestran algunas de las más representativas y que, a juicio del autor, merecen ser mencionadas. El hecho de poseer un espacio para la práctica musical dentro de estos templos, lleva a imaginar que cada templo contó con un organista muy competente, cantollanistas, cantores y quizá un pequeño cuerpo de ministriles.

Esta cantidad de templos sugiere que la actividad y producción musical en la ciudad de Huamanga fue muy intensa, teniendo en cuenta que la urbe es pequeña. Al poseer tantos templos cercanos a la catedral es probable que las iglesias aledañas suministraran sus mejores músicos o cantores a la capilla de música de la Catedral de Huamanga cuando esta la necesitaba de manera similar a como ocurrió en la Catedral del Cusco (Baker, 2020).

Está pendiente una investigación acerca de la actividad musical en otras iglesias y conventos puesto que Huamanga, desde 1540 en adelante, contaba con algunos espacios para la liturgia católica. Entonces, existe un periodo de 69 años, desde la segunda fundación de Huamanga (1540) hasta la redacción y orden de la *Bula del Obispado de Huamanga* (1609), en el cual la música ejercida por las distintas órdenes religiosas, conventos, doctrinas, iglesias y capillas jugó un rol importante en la evangelización y en la producción de una vida musical en los inicios de Huamanga. La afirmación anterior origina las siguientes preguntas: ¿cómo fue la actividad musical en Huamanga antes de la creación de la capilla de música de la Catedral? ¿Qué instrumentos musicales, qué estilos y qué personajes fueron los protagonistas de los primeros cuerpos musicales previos a la creación del obispado? Queda en suspenso, aquella realidad musical que se llevó a cabo en la naciente ciudad de Huamanga durante la primera etapa del virreinato.

Paisaje sonoro:

Geoffrey Baker hace un estudio desde la perspectiva colonialista y del paisaje sonoro sobre la urbanización e hispanización de las nacientes ciudades fundadas tras la conquista. Esta mirada, la cual hace referencia al ordenamiento de un territorio virgen que necesitaba armonía y urbanismo, se relaciona con las nuevas prácticas musicales y sonoras llegadas a América del Sur. Según Baker (2020), los modelos de urbanización realizados por los hispanos en el Nuevo Mundo consisten en imponer un nuevo orden en

el sentido de establecer jerarquías de poder y, asimismo, la música representaba otro poder que debía armonizar y ordenar a la sociedad virreinal. En ese sentido, la construcción de edificios municipales, iglesias, conventos, colegios y hospitales trajeron un nuevo sistema de organización en las ciudades fundadas por los españoles. El modelo de centralización, el cual consiste en tener una Plaza de Armas donde se ubican los principales poderes de gobernanza: catedral, cabildo y palacio real, fue una forma de ordenar y jerarquizar el espacio y el nuevo territorio, que desde el punto de vista de los conquistadores, dominaban el caos y la barbarie existentes antes de su llegada.

En ese sentido, Baker (2020) sostiene que el paisaje sonoro de una ciudad es estudiado por la musicología urbana, la cual tiene el objetivo de interrelacionar e interconectar la red de sonidos de la urbe, en este caso, los sonidos que emanaban las instituciones eclesíásticas como pueden ser las iglesias, conventos, parroquias, colegios y la catedral. Este autor también señala que los tañidos de las campanas han sido un ejemplo interesante e importante para los sonidos de la urbe y menciona que el nivel de detalles con los cuales debían ser ejecutadas eran impresionantes: éstas iban más allá de dar una atmósfera a los diferentes actos cívicos y tenían la intención de crear y controlar un sistema sonoro y auditivo para así demostrar su poder y papel dentro de la sociedad. Zoila Vega (2021) en su artículo *¿Cómo se oye la libertad? Sonoridades urbanas en Arequipa en el cambio de la colonia a la república (1814 - 1834)*, aborda los acontecimientos, cambios y celebraciones de la Independencia del Perú en la ciudad blanca. Vega señala que la capilla de música de la Catedral de Arequipa debió participar obligatoriamente de estos eventos, sonorizando y musicalizando la ciudad y los acontecimientos, en conjunto con otros elencos como las bandas militares, en la Plaza de Armas.

Como se pudo apreciar en los párrafos anteriores, Huamanga albergó una considerable cantidad de iglesias, conventos y colegios seminarios los cuales contribuyeron a la actividad musical litúrgica en este antiguo obispado y así como Baker (2020) argumenta, estos templos interactuaron de diversas maneras, en consecuencia, las músicas y sonoridades que emanaban estas instituciones funcionaban como conectores urbanos y elementos centrales en las ceremonias de toda índole, lo que generaba que existiera un control del sistema auditivo de la población para atraerlos y comunicarles mensajes.

Sonidos de la urbe en Huamanga durante la transición del Virreinato a la República:

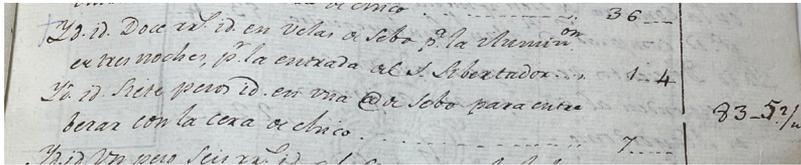
Torres de Mendoza (1867) indica que la visita del virrey Toledo al Cusco en el año 1571 fue un acontecimiento elaborado y previsto ya que el cabildo había sido notificado de tal visita con anticipación. El recorrido del virrey Toledo desde las afueras de la ciudad, donde pernoctó por una noche, hasta la Plaza de Armas del Cusco, estuvo lleno de diversas sonoridades y músicas que marcaban cada cambio de territorio: el camino desde el plano rural, el espacio limítrofe entre el campo y la ciudad, la entrada a la urbe y por último, el paseo por la Plaza de Armas y el ingreso a la catedral para oír una solemnísima misa con música y voces, seguramente, ejecutada por la capilla de música de la Catedral del Cusco (citado por Baker, 2020, pp. 38-39).

Aquel pasaje histórico acerca de la visita del virrey Toledo al Cusco sirve de referencia para reconstruir o tener una aproximación a lo que fue la visita del libertador Simón Bolívar a la ciudad de Huamanga ocurrida cuatro meses antes de la Batalla

de Ayacucho. En efecto, los fondos de la Documentación Administrativa de la Curia Arquidiocesana: siglos XIX y XX, revelan que el clero estuvo al tanto y tuvo una postura acerca de la llegada de Simón Bolívar a la ciudad de Huamanga, la cual significaba un cambio dramático en la historia del país. El *Libro Mayor de las Partidas de Entradas y Salidas. Catedral de Ayacucho: 1802 -1807*, tiene un marco temporal mayor que va desde 1802 hasta 1826.⁶ Este material contiene registros de pagos a todos los trabajadores de la catedral y gastos usuales y comunes para la Catedral de Huamanga. Los apuntes correspondientes al año 1824, específicamente en la sección titulada “Gastos menudos hechos sin documentos o recibos”, muestran que la catedral compró cierta cantidad de velas para la iluminación de la torre de la catedral, por tres noches, para la entrada del Libertador (ver Figura 1).

Figura 1

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



Nota. Extracto del *Libro Mayor de las Partidas de Entradas y Salidas. Catedral de Ayacucho: 1802 -1807*, fechado en 1824, p. 95, ubicado en el Archivo Arzobispal de Ayacucho. Sección Catedral, Documentación Administrativa de la Curia Arquidiocesana, siglos XIX y XX. Fotografía realizada por el autor.

En ese sentido, surgen más preguntas sobre aquel acontecimiento: ¿Cómo fue el recibimiento de Simón Bolívar en Huamanga? ¿Fue un acto previsto en el cual participó la capilla de música de la catedral? ¿Cómo fueron aquellos sonidos que emitieron las instituciones eclesiásticas en la urbe anunciando la llegada del Libertador? ¿Existió rechazo y a la vez aprobación por su llegada? Probablemente, el trayecto de Bolívar hacia Huamanga pudo ser similar, en cuestión protocolar, sonora y musical,⁷ al del camino que realizó el virrey Toledo en 1571 hacia el Cusco; un recorrido lleno de diversos protocolos políticos y de distintas sonoridades que marcaban el paso del protagonista de la Independencia.

Existe una ligera descripción sobre la entrada de Simón Bolívar a la ciudad de Huamanga. Si bien esta referencia fue hallada en la publicación de Facebook de Carlos Pérez Sáez (2023), su origen es de procedencia académica:⁸

6. Existe un error en la catalogación de este material que en realidad va desde el año 1802 hasta 1826, con algunos vacíos: 1815-1822.

7. La similitud mencionada es referida a los sonidos y músicas que emanaron las distintas iglesias durante este recorrido. Los estilos musicales practicados en el siglo XVI son, sin duda, diferentes a los del siglo XIX. Sin embargo, aquí se toma de referencia el acto protocolar, en el cual la música y las sonoridades urbanas estuvieron presentes, siendo así, un momento histórico interesante para la investigación en este tema en particular.

8. Carlos Pérez Sáez es un periodista ayacuchano que constantemente publica, en redes sociales, información relacionada a la historia de Ayacucho; él usa información de los fondos documentales del AAA. En este caso, ha usado una referencia que obtuvo de su padre, Gerardo Pérez Santa Cruz, quien transcribió el bando citado para la investigación sobre la Independencia del Perú del historiador Rubén Vargas Ugarte.

BANDO:

Don Pedro José Palomino, Alcalde Provincial de esta ciudad i Gobernador Intendente accidental de la provincia:

Por cuanto:

Está próxima la entrada del Excelentísimo Señor Libertador con sus tropas victoriosas, i siendo preciso hacer toda la demostración que exige la gratitud y la complacencia: Por tanto: ordeno por el presente i mando desde la Capilla del Arco en vía recta hasta la circunferencia de la plaza, se pongan colgaduras en todas las puertas, balcones, ventanas y corredores al tiempo de la entrada del Ilustrísimo Señor Libertador iluminándose toda la ciudad por tres noches continuas lo que para su cumplimiento exacto, mando se publique por bando a fin de que llegue a noticia de todos.-

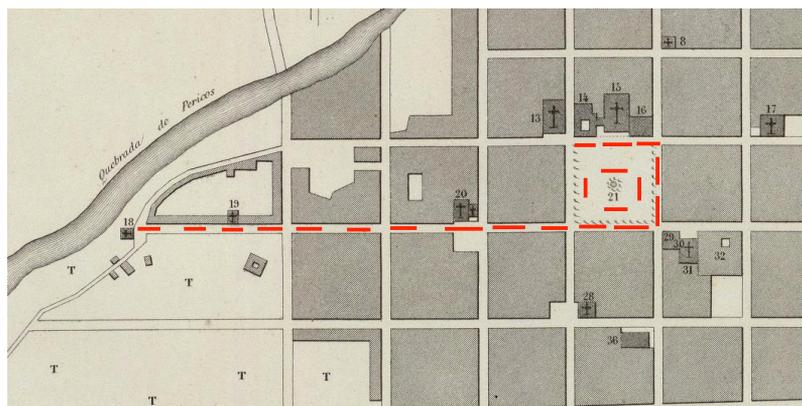
Guamanga, agosto veintidós de 1824.- Por el Gobierno.- Pedro José Palomino- firmado. Por su mando.- Gerónimo García.- Escribano Público i de Estado

La cita revela que la ciudad y su autoridad, el alcalde gobernador, estuvieron preparando y anticipando la llegada de Simón Bolívar y sus tropas. En esta evidencia solo existe descripción del camino que hizo el libertador desde la actual plazuela María Parado de Bellido, donde se ubica la capilla del Arco, hacia la plaza principal, donde está la catedral. En este recorrido, las tropas y su líder libertador, pasaron por las cuadras del jirón 9 de diciembre, donde se ubica la capilla de Chiquinquirá y la iglesia de Santo Domingo. Es posible imaginar que aquel recorrido fuera acompañado del tañido de las campanas de las iglesias del Arco y de Santo Domingo. Además, fue probable que estas iglesias rindieran honor a la llegada de Simón Bolívar, musicalizando su paso por la ciudad con voces y tañido de instrumentos musicales. El alcalde de aquella época, muy entusiasmado, impulsó a que los vecinos decoraran sus balcones y ventanas para este recibimiento y que también iluminaran sus fachadas por tres noches consecutivas. De igual modo, la Catedral de Huamanga también dispuso iluminar sus torres por tres noches (Arzobispado de Ayacucho, 1824). Luego, la llegada del Libertador a la Plaza de Armas pudo haber sido un escenario mucho más ostentoso y fastuoso: ya que habría sido recibido por las autoridades locales como el obispo y el alcalde (ver Figura 2). La capilla de música de la Catedral de Huamanga y su repertorio de aquel tiempo, habrían jugado un rol importante, ya que la presencia de Simón Bolívar sugiere cambios estrictos en el sentido político, social y territorial. La reinterpretación de los datos y reconstrucción de la historia o microhistoria sonora y musical de este acontecimiento en particular, dan lugar a realizar más preguntas sobre lo que sucedió exactamente durante esta visita: ¿Qué estilos musicales fueron ejecutados por la capilla de música de la Catedral de Huamanga? ¿El maestro de capilla de esta catedral compuso música estrictamente para este evento en particular? o ¿se usó repertorio de otros compositores que trabajaron en otras catedrales? No se ha encontrado documentación que revele información acerca de cómo ocurrieron estos sucesos. Este trabajo plantea reconstruir esta microhistoria⁹ a través de la óptica de la musicología urbana y de los conceptos del paisaje sonoro, teniendo en cuenta la realidad urbana y eclesíástica de la ciudad de Huamanga.

9. La microhistoria, según Giovanni Levi (1993), reconstruye un determinado hecho o suceso que no pertenece a la historia tradicional. La metodología es a través de la interpretación de los fondos documentales que un archivo histórico posee.

Figura 2

Recorrido de Simón Bolívar y sus tropas hacia la Plaza de Armas



Nota. Partiendo de la Capilla del Arco (18), pasando por la Capilla de Chiquinquirá (19), la iglesia de Santo Domingo (20) y, por último, la Catedral de Huamanga (15). Elaborado a partir del *Plano topográfico, Ciudad de Ayacucho*, de Paz Soldan, Mariano Felipe (1865). <https://acortar.link/SUMZpc>.

Capilla de música de la Catedral de Huamanga: 1797 – 1838

Según los resultados de la investigación *Música en la Catedral de Huamanga durante el Virreinato y la República: 1609 - 1893* (Ayarza, 2024), esta catedral albergó, desde la segunda mitad del siglo XVII, una capilla de música la cual se inició con pocos cantollanistas y un organista.¹⁰ Posteriormente, para los años de 1728 a 1736, se instaló una pequeña orquesta de corte renacentista y, desde el año 1760 en adelante, de instrumentación barroca. Para el siglo XIX, esta orquesta y coro catedralicio cambió, creciendo y variando, para optar por un estilo más clásico, dejando a un lado su pasado barroco y renacentista.

Comenzando por los últimos tres años del siglo XVIII, la capilla de música estuvo conformada por la siguiente instrumentación:

- Capilla de música de la Catedral de Huamanga, finales del siglo XVIII: 1797-1799
 - Maestro de capilla
 - 2 organistas
 - 1 violinista
 - 2 arpistas
 - 4 cantores

10. Pagos y recibos a cantollanistas de la Santa Iglesia Catedral de Huamanga, siglo XVII (Arzobispado de Ayacucho, s.f.a).

Esta conformación instrumental y vocal sugiere que el repertorio ejecutado por este ensamble fue de estilo barroco: está el arpa que realiza el bajo continuo, la segunda arpa que agregaría el aspecto armónico, un violín que refuerce la melodía o supla una voz tiple, el órgano que puede suplir una voz de bajo y también reforzar el acompañamiento armónico y por último, cuatro voces que pueden realizar una ejecución polifónica. En líneas generales, esta conformación probablemente ejecutó villancicos de estilo barroco y música para la liturgia. Siendo finales del siglo XVIII, prácticamente en el umbral del siglo XIX, la capilla de música de la Catedral de Huamanga aún era conservadora con respecto a los géneros y estilos musicales,¹¹ ya que en la ciudad de Lima, eran otros estilos los que estuvieron en boga por aquellos años.

Capilla de música de la Catedral de Huamanga, 1802 - 1838:

Según los resultados de Ayarza (2024), en contraste con la instrumentación del siglo pasado, el siglo XIX se encamina hacia una conformación orquestal de estilo clásico. Lo interesante aquí es que las fuentes de los fondos del AAA¹² muestran el desarrollo y los cambios que atravesó la capilla de música de Huamanga. Entre 1802 y 1808 la capilla de música no tuvo maestro de capilla oficial. Sin embargo, el violinista del primer coro, Antonio Guaraca, ejerció las funciones de maestro de capilla por cuenta propia (Arzobispado de Ayacucho, s.f.b). Los primeros treinta y ocho años del siglo XIX se dividen, a criterio del autor, en cinco etapas¹³:

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

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

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

- Maestro de capilla
- 2 violines
- 2 organistas
- 2 arpistas
- 5 cantores
- 4 seises

11. Los fondos documentales del Archivo Arzobispal de Ayacucho registran las distintas conformaciones instrumentales que esta capilla de música tuvo, en contraste con otras capillas, esta refleja ser mucho más conservadora y austera durante los últimos años del siglo XVIII.

12. Siglas del Archivo Arzobispal de Ayacucho.

13. La decisión de dividir en cinco etapas, los cambios de esta capilla de música durante este periodo, se debe a un criterio de sistematización de los datos para obtener un orden más práctico al momento de periodizar ciertos cambios instrumentales que los fondos documentales del AAA han mostrado.

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

- 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 cantores
- 2 violines
- 2 organistas
- 1 arpista
- 1 violón
- 4 seises

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

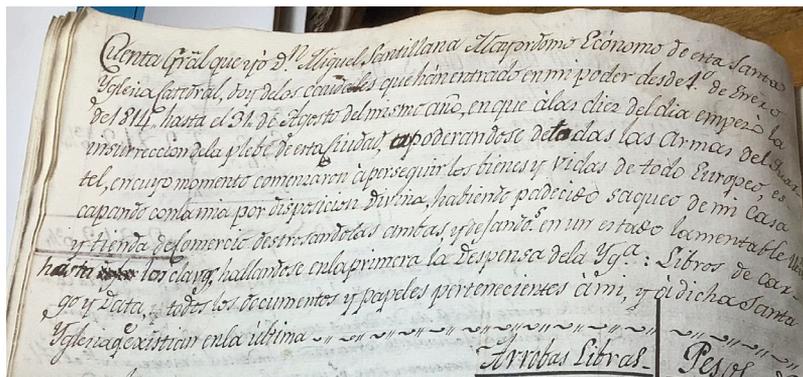
- 1 cantor
- 1 organista
- 2 violinistas
- 1 arpista
- 1 violón

En las primeras dos etapas, se observa 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, la capilla de música crece en número de cantores e ingresan los vientos de madera (flauta y clarinete) y el violón.

Por otro lado, existe un vacío entre los años 1817 - 1821, esto se puede deber a los conflictos que se dieron por la llegada de la Independencia: guerras, caos y crisis en muchos sentidos afectaron la realidad de la ciudad de Huamanga. Se tiene evidencia de los momentos de crisis por los cuales atravesó el tesorero o mayordomo ecónomo de la catedral, en 1814, el cual fue un año de revoluciones e insurgencias. El señor Miguel de Santillana, mayordomo ecónomo de la fábrica, sufrió de robos y saqueos de sus propiedades y de la catedral (ver Figura 3).

Figura 3

Testimonio del Mayordomo Ecónomo de la Catedral de Huamanga, víctima de asalto por la insurgencia, crisis del año 1814



Nota. Extracto del Libro Mayor de las Partidas de Entradas y Salidas. Catedral de Ayacucho: 1802 -1807(1824) ubicado en el Archivo Arzobispal de Ayacucho. Sección Catedral, Documentación Administrativa de la Curia Arquidiocesana, siglos XIX y XX. Fotografía realizada por el autor.

Capilla de música de la Catedral de Huamanga durante la transición del virreinato a la república:

Existe otro tipo de gastos que el *Libro Mayor de las Partidas de Entradas y Salidas* expone y que sugiere la reconstrucción de los hechos, histórico-políticos, a través de la óptica musical (Arzobispado de Ayacucho, 1824). Éstos se relacionan a la compra de velas para iluminar la catedral y el coro. En especial, hay apuntes de iluminación del coro de la Catedral de Huamanga por la Nochebuena de 1824, quince días después de la victoria de la Batalla de Ayacucho. Por otro lado, existen gastos en velas para iluminar la torre de la catedral a causa de sucesos históricos de considerable relevancia. Los más resaltantes son los siguientes: el recibimiento del Libertador Simón Bolívar, ya expuesto líneas arriba, 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. Vega (2021) afirma que la iglesia tuvo que ir cediendo a 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.

A pesar de los cambios políticos, la capilla de música en Huamanga siguió funcionando sin mucha alteración. Ello significa que las prácticas musicales eclesiales siguieron ejerciendo funciones con normalidad durante la nueva etapa del Perú independiente.

Ayarza (2024) sostiene que el repertorio musical 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. Hasta este momento, sólo 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 Aparicio y Juan Beltrán, habrían sido ejecutadas en la Catedral de Huamanga. Se puede considerar tal hipótesis teniendo en cuenta el tipo de instrumentación mostrada, la influencia que tuvo el Arzobispado de Lima sobre sus obispos provinciales y el orden cronológico de los hechos. Las investigaciones realizadas acerca de la ciudad de Arequipa y su capilla de música catedralicia brindan mayores luces acerca de la realidad sonora de este conjunto instrumental huamanguino. Vega, al analizar la obra de Llanos *El juego del hombre* abre un abanico de posibilidades con respecto a la sonoridad del repertorio musical de la Catedral de Huamanga. Como se ha expuesto, el uso de villancicos religiosos, era 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. Vega (2019) afirma que la pieza de Llanos estaba compuesta por dos tiples, dos violines y un bajo, orquestación similar a la capilla de Huamanga. 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 en la visita que realizó Simón Bolívar a Arequipa en el año 1825 (Izquierdo, 2016). Las piezas de Llanos y la de Ximénez tienen similares 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 alegoriza 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 explícitos, Huamanga, siendo el epicentro de la Independencia, seguro que fue sede de diversos eventos sonoros y musicales que marcaron, sonorizaron y contextualizaron este importante suceso en los que participó su cuerpo musical más representativo: la capilla de música de la Catedral de Huamanga.

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 en la Catedral de Huamanga? ¿Fue muy alto el nivel de complejidad de estas supuestas obras? 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.

Maestros de capilla entre 1797 y 1838

La Catedral de Huamanga contó con algunos maestros de capilla, cuyos datos fueron encontrados en los registros de los libros de cuentas y pagos de la fábrica catedralicia. Esta evidencia sugiere que estos maestros ejercieron las funciones regulares como ensayar la música, enseñar a tañer o cantar y componer música para los

oficios, misas, festividades y eventos cívicos. Por desgracia, los fondos documentales consultados y estudiados no revelan que estos maestros de capilla crearon música para el coro que estuvo bajo su mando. Tampoco existe, en el pequeño archivo musical del AAA, manuscritos de música que guarden relación con la instrumentación de la capilla musical aquí estudiada. No obstante, en una futura búsqueda en el AAA u otro archivo histórico o eclesiástico, podría hallarse alguna evidencia que muestre que los maestros de capilla de la Catedral de Huamanga sí crearon obras musicales para diversas festividades como Semana Santa, Corpus Christi, Navidad y diversos eventos cívicos, como el recibimiento de Simón Bolívar y la celebración de la victoria de la Batalla de Ayacucho.

• **Maestros de capilla de la Catedral de Huamanga:**

Ermenegildo Vivar (1797 – 1799).

Antonio Guaraca/ interino voluntario (1800 – 1807).

fray Manuel Pajuelo (1808 – 1827).

fray Juan Bautista Fernández (1815).

El maestro de capilla fray Manuel Pajuelo es el que registra mayor tiempo en el magisterio de capilla y además, estuvo durante el tránsito de la Colonia a la República del Perú. El cuerpo instrumental y vocal que estuvo bajo su mando tuvo diversos cambios y características: el número de cantores creció y disminuyó en diversos momentos. Se registra la presencia de cuatro seises además de los cantores civiles, dos sochantres, vientos de madera como flauta y clarinete y un violón. Estas particularidades por las cuales atravesó esta capilla de música fueron, quizá, un reto para que fray Manuel Pajuelo desempeñara su cargo. Este maestro de capilla era fraile. ¿Cómo elaboraría su trabajo durante los cambios políticos y sociales que se dieron de 1821 a 1827, año en que Pajuelo falleció? Lamentablemente, no existen registros de la orden a la cual pertenecía, lo que hace más complejo el estudio y análisis del estilo musical que este personaje habría concebido para que esta capilla de música cumpliera sus funciones en la Catedral de Huamanga.

Finalmente, se desconoce qué estilos musicales ejercieron los demás maestros de capilla de la Catedral de Huamanga. Simplemente se puede esbozar una aproximación con relación a la instrumentación que revelan las fuentes. En consecuencia, Ayarza (2024) afirma que las prácticas musicales, hipotéticas o aproximadas, que ejerció la capilla musical de Huamanga durante finales del siglo XVIII y la primera década del siglo XIX fue de estilo barroco y durante la segunda década del siglo XIX y en adelante, de un estilo clásico.

Conclusiones

El presente trabajo muestra un primer alcance, de carácter exploratorio y académico, sobre la actividad sonora y musical eclesiástica que se dio en la ciudad de Huamanga. A pesar de las escasas fuentes, este trabajo ha logrado reconstruir una parte de la historia de la música catedralicia de la ciudad de Huamanga y abre nuevas posibilidades de estudio en el campo de la música eclesiástica en la región durante los siglos XVI-XX.

La reconstrucción de una microhistoria con escasos y limitados recursos lleva a crear distintas hipótesis, debidamente argumentadas, para contrarrestar la escasez de bibliografía específica y especializada (del territorio estudiado) en este tema en particular. En ese sentido, estas hipótesis y reinterpretaciones se contrastan y se analizan con otros trabajos de similar temática pero que se dieron en otros territorios, como por ejemplo, el caso de los trabajos acerca de la Catedral de Arequipa. Por esa vía, este trabajo muestra resultados, análisis y reflexiones en base a las referencias mencionadas. Evidentemente, existen diferencias con respecto a los territorios, los períodos y diferentes circunstancias que no necesariamente sean transferibles tal cual, sin embargo, los períodos aquí estudiados reflejan que las situaciones ocurridas en Arequipa pudieron ser muy similares en Huamanga, y con mayor razón debido a que la Batalla de Ayacucho se dio en este territorio.

Los datos acerca de la capilla de música de esta catedral, son descriptivos y posteriormente, son analizados con el objetivo de lograr reconstruir una realidad sonora hipotética que ayude a mostrar un primer alcance de esta investigación. Los datos, análisis y algunos resultados, acerca de la Catedral de Huamanga, provienen de la investigación inédita *Música en la Catedral de Huamanga durante el Virreinato y la República: 1609 – 1893* (Ayarza, 2024). En ese sentido, este artículo también se sostiene en un primer trabajo que aborda la Catedral de Huamanga, la cual no ha sido previamente estudiada por la comunidad musicológica nacional e internacional, por consiguiente, los datos y resultados preliminares han sido recientemente sistematizados, organizados y analizados.

Por último, esto brinda nuevas posibilidades de seguir investigando y buscando información en los archivos eclesiásticos de la región Ayacucho, lo que abre un abanico de futuras posibilidades de generar más bibliografía acerca de esta catedral y todo lo que involucra la actividad musical en esta.

Rol de autores CrediT

FGACH:

Administración del proyecto, Conceptualización, Curación de datos, Análisis formal, Metodología, Visualización, Redacción del borrador inicial, Revisión y aprobación del manuscrito final para publicación.

Fuentes de financiamiento

La investigación fue, en su totalidad, autofinanciada por el autor de este trabajo.

Conflicto de interés

El autor de este trabajo declara no tener ningún conflicto de interés económico, institucional o laboral.

Aspectos éticos

Se cumplió con las normas éticas y códigos de conducta para la investigación realizada, de acuerdo al código de ética de la Universidad Nacional de Música y los lineamientos de *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical*.

Referencias

- Arzobispado de Ayacucho. [1824]. *Libro Mayor de las Partidas de Entradas y Salidas. Catedral de Ayacucho: 1802 -1807*. Archivo Arzobispal de Ayacucho, Sección Catedral, Serie Documentación Administrativa de la Curia Arquidiocesana Siglos XIX y XX, Ayacucho, Perú.
- Arzobispado de Ayacucho. [s.f.a]. *Pagos y recibos a cantollanistas de la Santa Iglesia Catedral de Huamanga, siglo XVII*. Archivo Arzobispal de Ayacucho, Sección Catedral, Serie Documentación Diversa, Ayacucho, Perú.
- Arzobispado de Ayacucho. [s.f.b]. *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, Ayacucho, Perú.
- Ayarza, F. (2023, 14-17 de noviembre). *Sonidos de la Independencia: Capilla de Música de la Catedral de Huamanga entre 1802 y 1824*. En A. Lopera (Moderadora). I Congreso Internacional de la Asociación Peruana de Musicología, Arequipa, Perú
- Ayarza, F. (2024). *Música en la Catedral de Huamanga durante el Virreinato y la República: 1609 - 1893* [Tesis de maestría inédita].
- Baker, G. (2020). *Armonía Dominante: Música y Sociedad en el Cusco Colonial*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Gavel, A. von (1974). *Investigaciones Musicales de los Archivos Coloniales en el Perú*. Asociación Cultural Jueves.
- 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. <https://doi.org/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]. Apollo. <https://doi.org/10.17863/CAM.12398>
- Levi, G. (1993). Sobre microhistoria. En Burke, Peter (Ed.) *Formas de hacer historia*. Alianza.
- Paz Soldán, M. F. (1865). Plano topográfico, Ciudad de Ayacucho [Mapa]. 1:6,850. En *Atlas geográfico del Perú, publicado a expensas del Gobierno Peruano, siendo Presidente el Libertador Gran Mariscal Ramon Castilla*. Librería de Augusto Durand. <https://acortar.link/SUMZpc>

- Pérez, C. (2023, 5 de septiembre). *Hace 199 años... un 24 de agosto Huamanga recibe a Simón Bolívar* [Publicación de estado]. Facebook.
<https://www.facebook.com/share/FvvJDAKxDo2qde6z/?mibextid=WC7FNe>
- Rivera, E. (2004). *Antología de Huamanga*. Fundación Manuel J. Bustamante de la Fuente.
- Sas, A. (1971). *La música en la Catedral de Lima durante el Virreinato: Primera parte. Historia general*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos; Instituto Nacional de Cultura.
- Silvera, C. (2018). *Guía del Archivo Arzobispal de Ayacucho*. Archivo Arzobispal de Ayacucho.
- Stevenson, R. (1960). *The Music of Peru*. Peer International Corporation.
- Tello, A. (1998). *Música Barroca del Perú Siglos XVII-XVIII*. AFP INTEGRAL.
- Vega, C. (2023). Música para el templo del convento de San Agustín de Lima. El maestro de capilla fray Cipriano Aguilar. *Antec*, 7(2), 192-213. <https://doi.org/10.62230/antec.v7i2.204>
- Vega, Z. (2011). *Música en la Catedral de Arequipa 1609 – 1881. Fuentes, reglamentos, ceremonias y capilla catedralicia*. Universidad Católica San Pablo.
- 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.v3i1.63>
- 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 (Ed.), *La Ciudad Blanca libre. La Independencia e inicios de la República en Arequipa* (pp. 115-176). Surandino.