Construcción de instrumentos musicales en el Virreinato del Perú: vínculos y proyecciones con Santiago de Chile[1]

CONSTANZA ALRUIZ Y LAURA FAHREKROG
Musicólogas
Instituto de Música
Pontificia Universidad Católica de Chile

RESUMEN. Sobre la actividad musical durante la colonia, específicamente, la construcción de instrumentos en nuestro país y en el resto de la región andina, aún queda mucho que investigar. En el trabajo que presentamos, abordaremos aspectos relacionados con la organería y luthería, así como también el contexto social que alberga dichas prácticas. A través de una lectura crítica de las fuentes manuscritas, nuevas y conocidas, que fundamentan este estudio, hacemos una descripción profunda y detallada de las características técnicas y recursos con los que contaban estos instrumentos musicales presentes en nuestro país.

La ciudad Santiago de Chile, durante el período colonial, constituye un ambiente privilegiado para estudiar la historia desde distintas perspectivas, pues nos permite configurar un espacio abierto para el análisis y comprensión de fenómenos sociales, culturales y económicos comunes. Si bien, esta investigación se inscribe en dicho contexto urbano, nuestra reflexión transita por una suerte de espacio simbólico, que desborda los límites de la ciudad, permitiéndonos situar y comprender algunos aspectos de la actividad musical más allá de la dimensión geográfica a la cual hemos circunscrito el presente estudio.

En este artículo abordaremos, principalmente, el tema de la práctica musical durante la colonia en Santiago de Chile, teniendo como eje central la labor de constructores y la presencia de instrumentos musicales de arte occidental, específicamente el arpa y los instrumentos de teclado, en ámbitos seculares y religiosos. Cabe señalar que esta elección se basa en la importancia que dichos instrumentos tuvieron en el quehacer musical colonial. En este sentido, son relevantes materias como la circulación y producción de instrumentos, la trama de intercambios económicos y culturales, así como también el conjunto de articulaciones que posibilitaron la actividad musical durante este período.

1. Los resultados del trabajo que estamos presentado forman parte de la ejecución del proyecto folio nº 32167, "El arpa y los instrumentos de teclado durante la colonia en Santiago de Chile: una nueva mirada" financiado por el Fondo de la Música, Línea de la Investigación (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes) a cargo de Constanza Alruiz. Cabe señalar que algunos documentos utilizados en este trabajo son producto de la labor desempeñada como ayudantes tesistas en el proyecto FONDECYT Concurso Regular nº 1050918 "La música en Chile bajo el reinado de los Austrias: nuevos sonidos para un nuevo reino (1541-1700)" a cargo de Alejandro Vera.

Aún desconocemos muchos aspectos relacionados con las formas en que la sociedad colonial se proveía de instrumentos musicales. Sabemos que en América el trabajo artístico se desarrolla organizadamente, es decir, obedeciendo a modelos, talleres y formas de ejecución y distribución perfectamente establecidas, que funcionan para abastecer la enorme demanda de toda Hispanoamérica virreinal[2]. Desde el siglo XVI y hasta fines del siglo XVIII, se registra un importante tráfico artístico-comercial entre España y sus colonias. La provisión de instrumentos se produjo, fundamentalmente, de dos formas: por la compra directa a España y otros lugares de Europa y a través del autoabastecimiento. Durante los primeros años de la conquista, el procedimiento más habitual fue la importación de instrumentos que eran traídos desde España por la vía transoceánica. En efecto, durante todo el siglo XVI y gran parte del XVII, la principal puerta de salida a las Indias era Sevilla, vía por la cual se produciría "... un incesante trasiego de instrumentos con destino a las nuevas iglesias americanas (...). Al parecer, sería la escasez o total ausencia de (...) constructores en indias lo que motivaría la adquisición de estos instrumentos directamente en España, sino en otra parte" [3].

2. Cruz 1986: 39.

3. Cea 2004: 389.

El comercio en América, durante los siglos XVI y XVII, a diferencia de otros rubros, no adquiere un alto grado de especialización, razón por la cual el envío de instrumentos o de materiales para su construcción se realizará, al igual que el resto de las mercancías, en cargamentos de diversa índole "... telas, ropa, muebles, herramientas, cereales, dulces, especies, y entre ellos algunos pocos instrumentos musicales o partes de ellos..." [4].

4. Villanueva 2001:111. A modo de ejemplo, en 1656 tenemos noticia de la internación a Santiago por vía de fatoraje de "un mazo de cuerdas de guitarra en trece pesos". Archivo Nacional de Chile, desde ahora A. N., Escribanos de Santiago, vol. 236, foja 165.

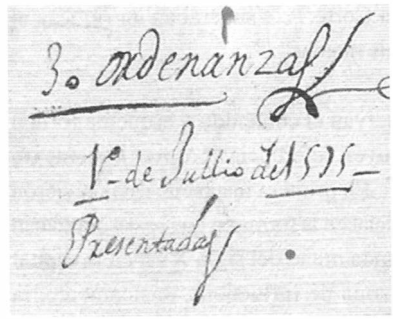
La capital del virreinato del Perú constituyó el mayor centro meridional de la economía atlántica; punto central del mercado interno colonial. Así, la configuración del comercio andino estuvo siempre en función de la coyuntura atlántica, razón por la cual los comerciantes limeños, desde sus inicios, se vieron en la necesidad de articular una "... extensa red de circuitos y financiamientos en un espacio sumamente amplio, de manera que ningún mercader se dedicaba a una sola línea comercial, a una sola ruta o actuaba fuera de un grupo" [5]. De este modo, el hombre de negocios del siglo XVII no restringía sus actividades e invertía en productos cuya salida era más rápida, de manera que los mercaderes al combinar el comercio atlántico, el comercio pacífico, el tráfico terrestre y la propiedad de medios de transporte, propiciaron la formación de una extensa red de intercambios que articulaba rutas de comercio terrestres o marítimas y medios de transporte[6].

5. Suárez 2001: 196.

6. Suárez 2001: 196.

La primera conclusión que podemos realizar al respecto, se refiere a la imposibilidad de determinar un tipo de comercio exclusivo, durante los siglos XVI y XVII, lo que no implica ausencia de encargos, especialmente de materiales e insumos para la construcción, reparación y mantención de instrumentos musicales.

Las Ordenanzas de Lima de 1575 y el oficio de constructor de instrumentos en el Virreinato del Perú



"Ordenanzas del gremio de carpinteros".1595. AHAL, Serie Documentos Empastados 1541-1927, N° 49: COF-027, 1592-1613 Lima-San José (catedral), *Libro de la cofradía del señor san josé de la catedral de lima*, foja 210.

Actualmente estamos conscientes de lo anacrónico que resulta pensar en un arte virreinal de vertiente puramente hispánica. Por el contrario, sabemos que Hispanoamérica estaba lejos de reproducir de manera exacta el modelo artístico europeo, fundamentalmente porque en este proceso intervienen variables culturales que determinan la creación de un universo artístico predominantemente multicultural.

La actividad musical en el continente se expresa, prácticamente, en todos los espacios de la vida colonial, pública y privada, manifestándose intensamente en las calles, en las fiestas civiles y religiosas, en las iglesias y conventos y, también, en las casas particulares y en los sitios de reunión social[7].

7. Stevenson 1990: 307-309.

Sobre la práctica instrumental durante los primeros años, existen diversos testimonios que evidencian la llegada, a distintos puntos del continente, de músicos, instrumentos y artesanos especializados en su construcción. Tal habría sido el impacto que causaron estas novedades, que ya en 1568, en Ciudad de México el Cabildo Municipal dicta una serie de ordenanzas, de acuerdo a las cuales, ningún fabricante de instrumentos musicales puede establecer talleres en la ciudad sin antes examinarse, de manera oficial, para demostrar su capacidad en la construcción de distintos tipos de instrumentos[8]. Hasta el momento, este documento constituye el referente más temprano y próximo, en el cual se especifican las características y capacidades que un constructor de instrumentos debe tener para ejercer su oficio en América. Sin embargo, hemos localizado en el Archivo Histórico Arzobispal de Lima una copia manuscrita de 1595, de las ordenanzas del oficio de carpinteros de la Ciudad de los Reyes de 1575[9].

8. Claro 1970: 12.

9. Archivo Histórico del Arzobispado de Lima, desde ahora AHAL, Serie Documentos Empastados 1541-1927, N° 49: COF-027, 1592-1613 Lima-San José (catedral), *Libro de la cofradía del señor San José de la Catedral de Lima*, foja 210.

De manera general, podemos señalar que los oficios y profesiones tenían entre sí lazos asociativos de carácter religioso y profesional. Estas solidaridades también se reflejaban en una división de espacios institucionales, de manera que, la forma de participar en el mundo urbano, la representación del grupo

dentro del cuerpo social, coincidía con estas separaciones legales y profesionales[10]. Sabemos que los artesanos dedicados a profesiones artísticas[11] y, en particular, quienes eran contratados para garantizar el buen funcionamiento interno y diario de la Corte, "... superaban en riqueza al resto de sus colegas que ejercían en sus tiendas" [12].

Las ordenanzas limeñas de 1575 conservan el contenido y esquema formal de sus análogas españolas, pero incluyen referencias propias al contexto americano al que se están adaptando[13]. En primera instancia, éstas tuvieron como objetivo realizar un cambio sustancial en la forma en que se desarrollaban las actividades menestrales, en la segunda mitad del siglo XVI, en la capital del virreinato, así como en toda su zona de influencia. Básicamente, la medida establece un marco regulador para todas aquellas actividades asociadas al oficio de la carpintería, entre las que se encuentra la de constructor de instrumentos.

Los estatutos del oficio no se limitan a la petición de reglamentos para que la profesión se defina y consolide, sino que, además, las ordenanzas deben servir para que los artesanos lleguen a constituir un gremio capaz de gobernarse a sí mismo con amplio grado de autonomía[14]. Por otra parte, estos manuscritos nos permiten observar la urgencia que tenían las autoridades por legislar sobre diversos asuntos relacionados con la práctica menesteral, así como también, la necesidad de asegurar en la capital virreinal, un eficiente funcionamiento del artesanado local

> "[no habría más que] ... tres o cuatro maestros aspertos en el dicho oficio si se ausentasen o muriesen no quedaria despues quien pudiese encargarse de obras primas y necesarias para iglesias e monasterios e otros oficios principales e queriendo poner remedio en ello y en otros..." [15].

Sin duda, uno de los aspectos relevantes que nos permite dar a conocer esta fuente, tiene relación con el desarrollo de los oficios de la luthería y la organería, pues a través de estas prácticas vemos cómo se consolida un modelo de construcción de instrumentos, que en sus orígenes es del todo foráneo, pero que poco a poco va adquiriendo características propias, adaptándose a las necesidades y recursos materiales del entorno americano.

Sabemos que en el continente se registra la presencia de maestros constructores prácticamente desde la conquista. Mientras se producía la expansión de templos y conventos, la provisión de muebles y objetos litúrgicos para el culto desde Europa se haría insuficiente para abastecer los extensos territorios. Por esta razón, América representó una gran oportunidad laboral para maestros y artesanos, ya que era imprescindible contar con personas con conocimientos

10. Valenzuela 2001: 50.

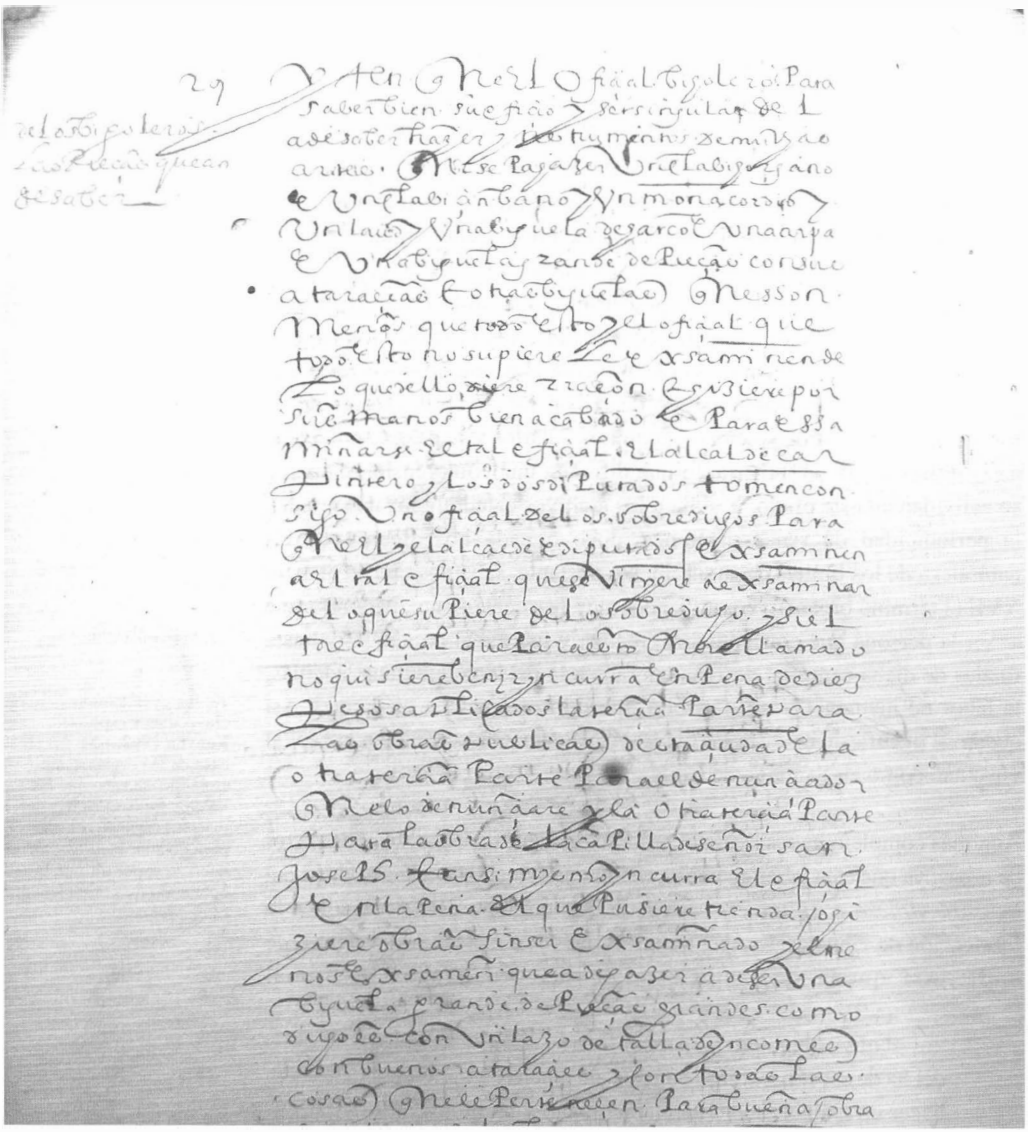
11. Los oficios son: maestros de obras, pintores, tapiceros, sastres, yeseros, esparteros, coleteros, chapuceros, pellejeros, arcabuceros, caldereros, cerrajeros, chapineros, doradores y espaderos, violeros, lenceros de la calle de Toledo, roperos de la calle Postas y de la calle de Toledo, puertaventeros y vidrieros y alfareros. Zofio 2002: 166.

12. Zofio 2002: 160-163.

13. A propósito del ejercicio del oficio de carpintero "...vista la deshorden que hay en el oficio de carpinteria, e que muchos ansi españoles como mestizos negros y mulatos con poco que sepan del oficio quieren poner e ponen tiendas e tomar a su cargo muchas obras que no saben ni entienden y las hechan a perder...", A.H.A.L., Serie Documentos Empastados 1541-1927, Nº 49: COF-027, 1592-1613 Lima-San José (catedral), *Libro de la cofradía del señor San José de la Catedral de Lima*, foja 210.

14. Zofio 2002: 250-251.

15. A.H.A.L., Serie Documentos Empastados 1541-1927, Nº 49: COF-027, 1592-1613 Lima-San José (catedral), *Libro de la cofradía del señor San José de la Catedral de Lima*, foja 210.



Ordenanza nº 29, de los violeros las piezas que han de saber". 1595. AHAL (en Ordenanzas del gremio de carpinteros) Serie Documentos Empastados 1541-1927, Nº 49: COF-027, 1592-1613 Lima-San José (catedral), *Libro de la cofradía del señor san josé de la catedral de lima, foja 215v*

para implementar y difundir el oficio de la luthería. Desde España, llegó a las colonias una significativa cantidad de artistas y artesanos que difundieron y enseñaron el arte a los criollos y a los indios evangelizados, quienes rápidamente pusieron en práctica sus conocimientos, desarrollando las técnicas aprendidas con gran destreza y maestría[16].

16. Cea 2004: 327.

En este sentido, es necesario precisar quiénes son los que construyen estos instrumentos y, de paso, definir el rol social que cumple este tipo de artesano en la sociedad del siglo XVI y XVII en América. De acuerdo a fuentes bibliográficas españolas del siglo XV, las primeras referencias a constructores de instrumentos de teclado nos remiten, en la mayoría de los casos, a la actividad de organeros y violeros. Cabe señalar, que la delimitación de los oficios no ha sido un tema sencillo de resolver, principalmente porque fue una práctica muy difundida la de identificar con estos términos tanto a quienes construyen estos instrumentos como a los músicos que los ejecutaban. El problema conceptual se ve agravado por la escasez de documentos que describan las diversas facetas de su trabajo, así como sus obligaciones, contratos, salarios y su posible influencia en el desarrollo de la luthería, lo que dificulta una comprensión plena de su actividad en este oficio. Y si bien los archivos catedralicios nos revelan la periodicidad de sus actuaciones, poco o nada nos dicen sobre la naturaleza de los límites de su oficio. No obstante, sabemos que en el siglo XVII el término organero era utilizado, muy frecuentemente, para referirse a "... la persona que conceptualiza, realiza y fabrica el órgano"[17] y hasta finales de dicha centuria, designa también a la persona que tiene, además, la labor de mantener y reparar todo tipo de instrumentos de tecla[18]. Así queda de manifiesto en distintas evidencias documentales tanto en la capital virreinal como en Santiago de Chile.

17. Jambou 1999a:154.

18. Incluyendo monocordios, clavecines y espinetas. Kenyon 1992: 614. En el caso de los órganos, sin embargo, se sabe que las labores fundamentales del maestro organero en este período son: la *afinación,* el *aderezo* y, por último, la operación más compleja que es el *adobo.*

Aún más complejo ha resultado el proceso de identificación del constructor de arpas, ya que esta labor aparece casi siempre vinculada a la actividad del maestro *violero o guitarrero*, artesano que también está dedicado a la fabricación de vihuelas de arco, guitarras, laúdes e incluso instrumentos de tecla. Así queda de manifiesto en las ordenanzas de Lima:

> "... el oficial bigolero para saber bien su oficio y ser singular del ha de saber hacer instrumentos de muchas artes. Que sepa hacer un clabiorgano e un clabicinbano y un monacordio y un laud y una biguela de arco e una arpa e una biguela grande de piezas con sus ataracias e otras biguelas que son menos que todo esto y el oficial que todo esto no supiere le examinen de lo que de ello diere razón (...) ansimismo incurra el oficial en la pena el que pusiere tienda o hiciere obras sin ser examinado y el menos examen que a de hacer a de ser una biguela grande de piezas grandes como dicho es con un lazo de talla de incomes con buenos ataracios y con todas las cosas

que le pertenecen para buena obra a contento de los behedores examinadores que se la vean hacer que no le enseñe a la sazon nadie..."[19].

Gracias a esta fuente, hemos podido conocer más antecedentes respecto de las actividades relacionadas con la mantención, reparación y aderezo de instrumentos musicales. Diversas evidencias documentales, principalmente de compra de cuerdas para arpas en instituciones religiosas, nos permiten afirmar que la labor de encordar estos instrumentos estaba, generalmente, a cargo del tañedor. Así queda expresado en los gastos de una de las fiestas del Monasterio de la Pura y Limpia Concepción de Lima en 1756 en los cuales encontramos la entrega de "cuatro pesos a la arpista para cuerdas"[20]. Otro ejemplo similar lo encontramos en el convento de la Merced de Santiago, para el cual se gastaron 20 reales en encordar las arpas en el año 1717[21]. Sobre la reparación y el aderezo, en cambio, aún contamos con pocas referencias que nos permitan conocer las características esenciales de esta actividad y determinar, por ejemplo, quién ejecutaba estas acciones y si además, formaba parte o no de la institución. La institución antes mencionada gastó, en septiembre de 1730, dos pesos en reparar el arpa del convento[22]. Por su parte, en un libro de gastos del Monasterio limeño, antes citado, figuran en enero de 1756 "dos pesos que gastaron en aderezar el arpa por haberse quebrado" [23]. No obstante, en cuanto a la reparación y aderezo de órganos, tenemos constancia de que debido a la gran complejidad técnica de la obra, esta era efectuada, en la mayoría de los casos, por un maestro organero[24].

Respecto del uso de los términos *arpero* y *arpista,* hemos podido aclarar, en buena medida, la confusión conceptual producida por el uso impreciso de ambos términos. La exhaustiva revisión documental nos ha llevado a pensar que la diferenciación de estos conceptos no reside en una distinción de funciones, es decir, no se refiere al constructor y al intérprete respectivamente, sino que a una distinción de género, de acuerdo a la cual el término *arpero* alude al intérprete masculino, en la gran mayoría de los casos, mientras que la denominación *arpista* identifica a las ejecutantes mujeres. En consecuencia, será siempre un maestro *violero* o *guitarrero* el constructor de arpas.

Los constructores de instrumentos, aunque no contaron con una estructura gremial reconocida jurídicamente, sí adoptaron la jerarquización utilizada por las corporaciones menesterales, la que constaba de aprendices, oficiales y maestros, lo que indica que operaron bajo la lógica de la transmisión de conocimientos y el aprendizaje a través de la práctica del oficio, uno de los puntos más interesantes de la actividad gremial[25].

La escasez de evidencias documentales que describan las diversas facetas del trabajo dificulta una comprensión plena de su actividad en este oficio.

19. A.H.A.L., Serie Documentos Empastados 1541-1927, Nº 49: COF-027, 1592-1613 Lima-San José (catedral), *Libro de la cofradía del señor San José de la Catedral de Lima*, foja 215v.

20. A.H.A.L., Serie Documentos Empastados 1541 – 1927, Nº 20:CON-011,1754-1757 Lima-Concepción. Cuentas de la Abadesa: *Cuentas que da la M.D. Josefa Obregon, y Mena de la administración de las rentas de este monasterio de la pura y limpia concepción en el trienio que fue abadesa y corrió desde 22 de diciembre de 1754 hasta 22 de otro mes de 1757*, s/f. Los ejemplos de este tipo abundan en los libros de cuentas.

21. Vera 2004c: 372.

22. Vera 2004c: 373.

23. A.H.A.L., Serie Documentos Empastados 1541 – 1927, Nº 20:CON-01,11754-1757 Lima-Concepción. Cuentas de la Abadesa: *Cuentas que da la M.D. Josefa Obregon, y Mena de la administración de las rentas de este monasterio de la pura y limpia concepción en el trienio que fue abadesa y corrió desde 22 de diciembre de 1754 hasta 22 de otro mes de 1757*, s/f.

24. Ver Alruiz 2006: 21-26.

25. Jambou 1988: 53-56.

Sin embargo, destacamos uno de los aspectos más relevantes sobre los cuales estas regulaciones nos informan, esto es, la obligación para que, quienes sean investidos como oficiales, tomen aprendices por un tiempo mínimo de cuatro años. Del mismo modo, se establecen penas para aquellos que aparten a estos aprendices de sus labores, impidiendo que finalicen el proceso de aprendizaje.

> "... que ningun oficial de los dichos oficiales susodichos sea obligado a tomar mozo no lo meta para aprender el dicho oficio a lo menos que sea Cristiano y el tal oficial ansi carpintero como entallador como bigolero no lo tomen menos de por tiempo de seis años..."[26].

26. A.H.A.L., Serie Documentos Empastados 1541-1927, Nº 49: COF-027, 1592-1613 Lima-San José (catedral), *Libro de la cofradía del señor San José de la Catedral de Lima*, foja 212.

En Chile, esta práctica queda de manifiesto en diversos testimonios documentales de asientos para toda clase de oficios, por medio de los cuales, aprendices y maestros acuerdan un período de instrucción. Así lo demuestra el siguiente asiento de pintor efectuado en Santiago en 1691, en el que se expresa: "... que le haya de enseñar el dicho arte de pintor (...) que haya de quedar habil para el ejercicio de oficial del dicho arte..."[27].

27. A.N., Escribanos de Santiago, vol. 396, "Asiento de Miguel Ramírez con Santiago de la Cruz", foja 34v.

Al respecto, poseemos un valioso antecedente de 1688, a través del cual corroboramos, además de la presencia en Chile del organero Juan Damasceno, su participación en la construcción del órgano para el Convento de San Francisco[28]. Junto a las formalidades propias de este tipo de contrato, destacamos la mención a "oficiales" involucrados en el proceso de construcción:

28. Sobre la presencia de Juan Damasceno en Chile consultar Pereira Salas 1965:37, Alruiz 2006: 60-62, 70-71.

> "... en cuanto a los fuelles y el secreto del dicho órgano porque si tuvieren necesidad de algún aderezo, sólo se obliga a poner la dirección y el convento ha de costear los materiales y oficiales que se ocuparen en el dicho aderezo..."[29].

29. A.N., Escribanos de Santiago, vol. 394, foja 137.

Lo más probable es que se trate de un oficial carpintero, lo que constituye una valiosa evidencia de que en Santiago, al igual que en La Península y en el resto del continente, los maestros organeros, en muchas ocasiones, trabajaban en equipo y se encontraban insertos en el tipo de organización gremial que hemos descrito.

Escuela andina de construcción de instrumentos

Desde los inicios de la conquista la región andina experimentó una significativa actividad musical con características propias, cuyos rasgos permanecieron durante gran parte de la Colonia. La trascendencia de la escuela de construcción radica, por una parte, en la cantidad y calidad de los instrumentos que se construyeron y, por otra, en la vasta influencia que ejerció en gran parte del

virreinato peruano. Los múltiples ejemplares de órganos coloniales conservados en la región del Cusco, en el sudeste boliviano, en Paraguay y en el norte de Argentina dan testimonio de esta realidad. Si bien en Chile no contamos con ejemplares de este período, sino sólo restos de ellos, podemos afirmar que esta influencia se extendió también hasta el territorio chileno.

En el caso del arpa, tenemos conocimiento de que los instrumentos americanos sufrieron modificaciones en su forma, ornamentación y, en ocasiones, hasta en su estructura, adquiriendo características particulares dependiendo de la región que las recibía y adaptaba[30]. Del mismo modo, era determinante si su utilización estaba destinada a la Iglesia, la alta sociedad, o al uso popular, lo que explica la gran variedad de tipos existentes. Un ejemplo característico de arpa, en la región andina, es la de factura misional como la chiquitana, la cual posee rasgos específicos que la identifican como tal y la hacen única, como su altura desproporcionada y el tipo de unión usado para la madera[31].

30. Calvo-Manzano 1993: 63.

31. Llopis Areny 2004.

En el caso particular de la organería sabemos que, desde la segunda mitad del siglo XVI, el modelo de instrumento mayormente difundido en el continente es el sevillano, el que habría de "... perdurar en manos de los organeros indígenas, ya formados en América a lo largo de todo el siglo XVII y parte del XVIII como una extensión de las directrices de la organería castellana..." [32].

32. Cea 2004: 391.

En cuanto a los antecedentes del órgano andino, podemos decir, a grandes rasgos, que éste encuentra sus raíces en el instrumento castellano del renacimiento, que en el transcurso de los siglos XVI y XVII experimentó importantes cambios dando forma a lo que hoy conocemos como órgano barroco ibérico. En contraste, su homólogo sudamericano permaneció en gran medida ajeno a todas aquellas novedades, manteniendo durante mucho tiempo "...sus rasgos característicos inmutables, inclusive, no faltarán ejemplos que nos remonten aún más atrás, al estilo gótico tardío, en cuanto a ciertos detalles de su factura" [33]. En la organería andina, a la influencia hispánica, hay que agregar la de otras tradiciones, como la flamenca, la italiana y la del sur de Alemania, las que se pueden apreciar, por ejemplo "... en los instrumentos de los pequeños pueblos de las misiones Jesuíticas de los Guaraníes y Chiquitos"[34].

33. Godoy 1997: 119.

34. Lindner 2006: 219.

Si bien la mayoría de las investigaciones sobre la práctica musical en las reducciones data del siglo XVIII, se estima que esta actividad existió desde fines del siglo XVI. Sabemos que el modelo europeo de construcción de instrumentos fue implementado con éxito en las reducciones; de hecho, la mayoría de los instrumentos que utilizaban los indígenas eran de factura misional. Para su fabricación se empleaban las materias primas que tenían los artesanos a su disposición. Sin embargo, esto no significa que no adquirieran

materiales de otros lugares, por el contrario, las reducciones realizaban intercambio de productos con otras misiones y con las ciudades[35].

35. Nawrot 2000: 36-37.

De acuerdo a diversos estudios se ha establecido que lo habitual en los templos misionales era contar con al menos un órgano, aunque a menudo existieran dos y hasta tres, habitualmente de distintos tipos. Nawrot señala: "En vista de que los órganos eran utilizados para acompañar voces e instrumentos y no tan sólo para música de teclado (...) Eran instrumentos grandes, congruentes con el tamaño de los templos en los cuales estaban instalados" [36]. Al respecto, Illari relativiza esta afirmación planteando que "... En las colonias sudamericanas hasta la segunda mitad del siglo XVIII, el órgano pequeño de uso corriente en parroquias urbanas y rurales habría carecido del enflautado de 8' ", agregando más adelante "... órganos como éstos existían en todos los pueblos. No todos los pueblos, en cambio, contaban con órganos grandes, de mayor variedad sonora, los cuales, además, aparecieron relativamente tarde en la historia..." [37]. Si bien no niega la existencia de instrumentos de grandes proporciones, especialmente en templos de magnitud, el musicólogo deja en claro que lo habitual es el instrumento pequeño del tipo *blockwert*, construido en el territorio misional hasta avanzado el siglo XVIII.

36. Nawrot 2000: 38.

37. Illari 1999: 70, 75.

En efecto, lo más lógico es pensar que el contexto de uso y funcionalidad del instrumento, así como la disponibilidad de recursos económicos y materiales, eran factores determinantes al momento de elegir un órgano. Sabemos por ejemplo que en Santiago, han sido documentados, desde fines del XVI, distintos instrumentos de tecla, principalmente órganos en instituciones conventuales, los que probablemente fueron traídos por los conquistadores y misioneros junto con adornos, muebles, imágenes y ornamentos indispensables para la vida monástica. La práctica instrumental en los conventos y monasterios tiene especial relevancia para esta investigación, por una parte, porque todas estas instituciones contaban con arpas, órganos, clavicordios y monocordios, utilizados con fines litúrgicos y pedagógicos; y por otra, porque estas instituciones le asignaban un gran valor al conocimiento y dominio de estos instrumentos por parte de los religiosos. Así también, es interesante comprender cómo, a partir de la necesidad de contar con éstos, se establecieron redes de influencia e intercambio con la capital del virreinato[38]. Es en este espacio, en el cual hemos localizado en 1584, el antecedente más temprano de instrumentos de tecla en nuestro país. Se trata del órgano que poseía el convento de San Francisco y para el cual se mandaron pedir gamuzas a la tienda de Ginés de Toro, material utilizado comúnmente para reparar los fuelles[39], tal como lo demuestra un estado de cuentas del convento de San Agustín de 1660 en el cual también figuran "... dos gamuzas para aderezar los fuelles del órgano..."[40]. También tenemos conocimiento de que a fines del siglo XVI

38. Vera 2004a: 34-52 y Vera 2004b.

39. Archivo Franciscano de Santiago de Chile, desde ahora A.F., Asuntos Varios (1553-1600) Vol. 1, fj. 151v

40. Archivo de San Agustín de Santiago de Chile, desde ahora A.S.A., Libro de Egresos perteneciente al Convento de Santiago. Cuentas (1659-1677), vol. 2, fojas 44 y 66, 1661 y 1662.

los agustinos disponían de un órgano[41] y un clavicordio[42]. Para el mismo período, existen evidencias de que la Catedral de Santiago contaba con órganos, los que probablemente deben haber correspondido a instrumentos del tipo portátil o realejo, utilizados en las procesiones y festividades públicas descritas por Alonso Ovalle[43].

41. Maturana 1904 vol I: 40; Cf. con Vera 2005: 23.

42. Vera 2004b: 112.

43. de Ramón 2002: 112.

Las fuentes documentales nos permiten afirmar que desde comienzos del siglo XVII se realizaron importantes obras de organería, tanto en la Catedral como en instituciones conventuales de Santiago. Al respecto, podemos decirque una de las principales características de la escuela de luthería andina fue la gran variedad de instrumentos que se construyeron. Creemos que esta diversidad se debe, esencialmente, al proceso de adaptación que experimentaron, en la medida que fueron adecuando a los requerimientos en los distintos contextos en los que fueron utilizados. Sin embargo, diversos trabajos sobre organería y luthería colonial han permitido establecer una serie de rasgos propios de la factura andina, en este sentido, resulta relevante determinar en qué medida las evidencias conocidas hasta el momento, nos permiten circunscribir la producción local de instrumentos al ámbito virreinal.

En el caso del órgano sudamericano lo habitual es que su *caja* sea de un sólo cuerpo, sin pedalera, con un teclado manual único y de medio registro. La extensión de éste será, por lo general, de tres y media a cuatro octavas, siempre con *octava corta*. Su mecanismo generalmente cuenta con dos o más fuelles de cuña directa, los que son accionados mediante baquetas. Al respecto, contamos con un valioso antecedente: el concierto de 1614, en el cual el prestigioso organero Baltasar Fernández de los Reyes se compromete a construir un nuevo órgano y componer el antiguo en el Convento principal de San Agustín[44]. A través de esta fuente, reconocemos en el proyecto de organería que realizaría el maestro de los Reyes, algunos de los rasgos característicos de la factura andina, tales como la existencia de cinco registros, de acuerdo a lo cual presumimos que se trata de un órgano de registros partidos, con *octava corta* y cuyos juegos posiblemente sean flautados, flautas y mixturas como llenos, trompetas y otros registros como docenas o quincenas. Además, el instrumento contaba con tres fuelles, de manera que es posible inferir que se trata de un órgano de envergadura, pues la cantidad de fuelles que poseen los órganos está en directa relación con el tamaño del instrumento. Contamos con evidencias documentales que confirman esta suposición[45]; sabemos que en 1626 la Catedral de Lima tenía un órgano al que se le agregó un tercer fuelle, tarea que le fue encomendada a "... Joan Márquez maestro que hizo el órgano" [46].

44. A.N., Escribanos de Santiago, vol. 82, fojas. 41v-42, 1614. La referencia a este documento esta descrita previamente en Maturana 1904 vol. II: 231 y Pereira Salas 1941: 26.

45.Véase Godoy: "Oropesa: Un órgano para Correa de Arauxo".

46. Archivo del Cabildo Metropolitano de Lima, desde ahora A.C.M.L., Serie F: Libros de Cuentas de Fábrica, vol. 3 (1625-1648), foja 304, 1626. Sas 1974: 159.

Otro rasgo distintivo de estos instrumentos es el orden cromático de la tubería, la cual descansa en los secretos. El registro enflautado, ubicado en la fachada, es el que siempre constituye el fundamento del instrumento[47]. En este sentido, es muy común encontrar en la región instrumentos con registro del tono de

47. Godoy 1997: 124.

seis *palmos* (4') o menos, especialmente si se trata de ejemplares del tipo procesional. Las instituciones que poseían órganos de tono de doce *palmos* (8') eran, necesariamente, iglesias y catedrales de un tamaño considerable"[48]. De esta manera, comprobamos que el órgano agustino tenía "... catorce palmos..." lo que equivale a decir que contaba con un fundamento de 8'. Esto, junto a las características descritas anteriormente, nos permite estimar la gran importancia que este instrumento tenía, lo cual lo hace comparable al que poseía la Catedral de Lima.

48. Godoy 1997: 123.

Otro valioso ejemplo que hemos estudiado corresponde al instrumento que, el mismo Baltasar de los Reyes, se comprometió a construir en 1611 para la Catedral de Santiago[49]. Al igual que el órgano de San Agustín, éste también tenía un enflautado de 8' y contaba además con un registro de "flautas tapadas", con juegos de armónicos como las "mixturas", "lleno" y "enchurumbelado" [50]. La interpretación de estas últimas características de los registros no es tan sencilla, ya que las denominaciones actuales no siempre coinciden con las de la época, puesto que es relativamente frecuente la utilización de dichos términos para designar cosas diferentes, es decir, formas distintas de componer el registro[51].

49. A.N., Escribanos de Santiago, vol. 47, fojas 145-145v, 1611. Este documento fue citado previamente por Pereira Salas 1941:26 y Maturana 1904 vol.II: 231, aunque sin dar una referencia precisa.

50. También aparece bajo la denominación churumbel, chirumbela, chirumbelado, cherumbelado, chunbelado, casacabelado, cascabelillo, entre las más habituales. Jambou 1988: 277.

51. Jambou señala enfáticamente que no es fácil precisar las características de éstos *registros compuestos* durante los siglos XVI y XVII, por lo cual la propuesta que hacemos debe ser tomada como una más de las posibilidades de formar este juego. Jambou 1999b: 159.

Una constante del órgano andino es el uso de los llamados *registros festivos* o *del pueblo*, tal como sucede en el órgano catedralicio, para el cual se pide que cuente con "pajaritos". La presencia de estos recursos resulta particularmente significativo, pues en América su utilización en el contexto litúrgico está circunscrita a la propuesta estética barroca que influenció directamente todas las formas y expresiones de religiosidad, tanto a nivel del culto como en la liturgia pública. De esta manera, comprenderemos que la función de estos efectos especiales de la época, era acompañar y exacerbar el contenido emotivo de la prédica, conmoviendo o impresionando a los fieles[52].

52. Valenzuela 2001: 372.

Desgraciadamente, no contamos con la misma cantidad de información para describir de manera precisa las características de las arpas que fueron utilizadas en las capillas musicales del virreinato, o para establecer, con certeza, la inserción de los constructores de arpas de la región en esta suerte de escuela andina que resulta mucho más evidente, como vimos, para el caso de la organería. Este hecho, radica por una parte, en la complejidad del proceso de construcción de órganos y, por otra, en su vinculación con las instituciones religiosas, las que han sido las principales productoras de documentos relativos a su fabricación.

La imposibilidad material de que un considerable número de ejemplares de arpas haya sobrevivido al paso del tiempo ha orientado nuestra atención hacia otros aspectos, como son la presencia de arpas cromáticas, de dos

órdenes de cuerdas, en América[53]. Si bien la mayoría de los autores concuerda en que no existen evidencias suficientes para sustentar esta hipótesis, la revisión exhaustiva de un conjunto de fuentes documentales y bibliográficas nos permite relativizar este supuesto; abriendo la posibilidad de que este instrumento haya sido construido en el contexto de los grandes centros urbanos novohispanos.

Según Bordas, el arpa española de dos órdenes no se practicó fuera de su lugar de origen[54]. Camacho, por su parte, especula sobre su uso en las capillas virreinales, basándose en el repertorio, pero deja de manifiesto la falta de estudios sobre esta materia[55], mientras Calvo-Manzano plantea ambas posibilidades, aunque de manera confusa y contradictoria[56]. El constructor de arpas históricas Pedro Llopis Areny da cuenta de que no hay certeza de la existencia del arpa de dos órdenes en América, aunque, menciona un escrito del padre Antonio Sepp, donde se la nombra como Arpa de "dos coros"[57]: "Me los enviaban [los indígenas] hasta de las más remotas reducciones para que los instruyera (...). Les enseñaba a tocar el órgano, el arpa (la de dos coros de cuerdas) (...) y no sólo aprendieron a tocarlo, sino al final también a construirlo, como también otros instrumentos. En varias reducciones existen, hoy día, maestros indios que saben hacer de la vibrante madera de cedro un arpa de David..." [58].

Considerando la definición de "coro" como "Cada una de las dos bandas, derecha e izquierda, en que se divide el coro para cantar alternadamente" [59], el arpa de "dos coros de cuerdas" correspondería a un ejemplar de dos hileras de cuerda o de dos órdenes. El arpa de David, en cambio, puede ser una manera de referirse al instrumento, que en los tiempos bíblicos, interpretaba el Rey David y que se trataría de un instrumento más simple y antiguo, es decir, el arpa de una orden o diatónica.

El teórico Lucas Ruiz de Ribayaz proporciona un interesante dato biográfico que apoya esta hipótesis. Ribayaz visitó Perú en 1667 junto al cortejo que servía al conde de Lemos, Virrey del Perú desde ese año hasta 1672[60], y fue al servicio de esta corte donde el tratadista adquirió sus conocimientos musicales[61]. A su regreso a España publicó en 1677 el tratado *Luz y norte musical,* en el cual se refiere únicamente a las arpas de dos órdenes[62]. A partir de este hecho, lo más lógico es pensar que éste conoció la práctica del arpa cromática en el Virreinato del Perú, y no descartamos la posibilidad de que él mismo hubiese introducido el instrumento al territorio. Por último, el musicólogo Aurelio Tello, tomando en cuenta el repertorio de la Catedral de Lima, plantea que deben haber sido arpas cromáticas y no diatónicas las que se utilizaron en los grandes templos[63]. Un ejemplo concreto, lo constituye un documento del año 1633, en donde el maestro de capilla Manuel de

53. Podemos decir que el arpa de dos órdenes, a diferencia del arpa diatónica o de un orden, es un modelo originario de España, que tiene dos hileras de cuerdas que se entrecruzan, y gracias a esto, permite la ejecución de cromatismos, y en consecuencia, la ampliación de la gama de tonalidades. Para más detalles ver Bordas et al 1999: 705-724.

54. Ver Bordas *et al* 1999: 709. Conviene aclarar que no se está refiriendo específicamente a América, pero tampoco circunscribe sus palabras a Europa.

55. Camacho 1998: 2.

56. Calvo-Manzano 1993: 58-59.

57. Llopis Areny 2004.

58. Nawrot 2000: 12.

59. Cf. con www.rae.es

60. Bordas *et al.* 1999: 711.

61. Stevenson 1990: 323.

62. López-Calo 1983: 60.

63. Tello 1998: 34.

Sequeira, pide al mayordomo de la Catedral la suma de setenta y cuatro pesos para la compra de un arpa:

> " ... que para el servicio de esta Sancta iglesia tiene necesidad de una arpa que esta ya hecha, y cuesta cincuenta patacones = para la funda doce, y para un mazo de cuerdas de castilla..."[64].

En primer lugar, se deduce que el instrumento no se mandó a construir sino que estaba disponible, probablemente a la venta, en la tienda de algún maestro violero. Otro aspecto relevante lo constituye su valor, el que corresponde a $50 pesos, precio bastante elevado para un arpa, especialmente si consideramos que en esa época esta suma constituía el salario total de algunos músicos de la misma catedral. Con respecto a las cuerdas, cabe señalar que la denominación de "castilla", en contraste con la "de la tierra", alude a un objeto originario de la Península. Todos estos argumentos permiten inferir que el ejemplar descrito puede haber sido un arpa de dos órdenes, especialmente considerando las características del repertorio catedralicio, que parecen confirmar este hecho[65].

En consideración de todos los antecedentes expuestos, es posible plantear, que ambos tipos de arpas coexistieron en el territorio americano, pero con la fuerte supremacía del modelo diatónico sobre el cromático.

Sobre la construcción de arpas en Santiago, Lavín plantea que la artesanía de cordófonos, tuvo un gran auge desde la Colonia, con una amplia presencia del taller del "luthier" especializado en instrumentos de cuerda[66]. Sin embargo, no entrega referencias concretas que sustenten su planteamiento. Por su parte, Pereira Salas, citando a Risopatrón[67], da cuenta de la existencia en Santiago de Ceferino Trueba, soldado inválido que en 1709 habría fabricado arpas y guitarras[68]. Del mismo modo, nos informa sobre el supuesto precio de los instrumentos construidos por Trueba cuyo valor era de "$ 6 como se lee en el testamento de Dolores Valenzuela" [69]. Ciertamente esta suma es bastante menor al precio promedio estimado de $14, que hemos calculado para la época[70]. Esta fluctuación en el avalúo del instrumento pudo deberse a una diferencia en la factura de las arpas, de manera que los instrumentos más caros, casi todos documentados en años anteriores, probablemente fueran importados.

La comercialización de cuerdas de arpa[71] constituye una evidencia del uso frecuente del instrumento, especialmente en el ámbito secular, como lo demuestran numerosas dotes que contienen, entre sus bienes, arpas[72]. El hecho de que, desde fines del siglo XVII, se haya vuelto común la adquisición de estos instrumentos y su presencia en el espacio doméstico, nos permite plantear la posibilidad de que, en Santiago, se estuviesen construyendo arpas,

64. A.C.M.L., Serie F, Libros de Cuentas de Fábrica, vol. 3 (1625-1648), foja 147. Este documento aparece citado en Sas 1972 Tomo II: 380. Nos hemos referido al original, ya que la catalogación del Archivo cambió, y el volumen mencionado modificó su numeración: la Serie F era antes la L, y el volumen el 6, no el 3.

65. Tello 1998: 34.

66. Lavín 1955: 3.

67. Tanor – Fropis (Risopatrón) 1900: 12.

68. Pereira Salas 1941: 30.

69. Pereira Salas 1945: 41.

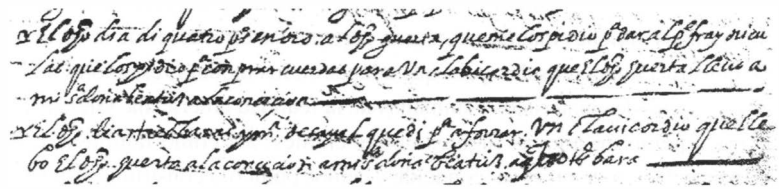
70. Fahrenkrog 2006: 75-76.

71. En 1680, en un inventario de bienes por la muerte de Domingo Pérez de Riobó, encontramos "Un papel de bordones de arpa". A.N., Escribanos de Santiago, vol. 351, foja 618. Al revisar su testamento, constatamos que la cantidad exacta de cuerdas era "Doce Docenas de Bordones de arpa en seis pesos todos" entregadas por Juan de Balboa, para su venta. A.N., Escribanos de Santiago, vol. 351, foja 574v.

72. Fahrenkrog 2006: 75-76.

aún más, tenemos certeza de que existían en toda la región maestros carpinteros y violeros capaces de fabricar estos instrumentos.

Respecto de otros instrumentos de tecla, nos encontramos con la misma dificultad descrita para el caso del arpa, ya que resulta complicada la identificación de las características de éstos a partir de ejemplares aún existentes. Es por esta razón, que el hallazgo de una valiosa fuente manuscrita adquiere especial relevancia, porque nos permite establecer el primer registro de posesión de un clavicordio y compra de materiales para su refacción, fuera del ámbito religioso, en 1594.[73] El instrumento pertenecía a la noble Inca y esposa del gobernador Martín García de Oñez y Loyola, doña Beatriz Clara Coya, quien poco tiempo antes de volver al Perú en 1599, liquidó todas las deudas y finiquitó su situación legal en Chile[74]. Gracias a este documento pudimos conocer algunos de los materiales empleados para el mantenimiento y adorno del instrumento. Resulta particularmente interesante la compra de "*... una libra de caña fístola...*". Dada la gran cantidad de posibilidades de utilización de esta madera[75], no hemos podido establecer con precisión su función. No obstante, el uso de este material constituye un antecedente de cómo los instrumentos introducidos en el nuevo mundo, se fueron adaptando a las posibilidades materiales del entorno. En cambio, era frecuente el uso de *"... tres varas y media de sayal..."* y *"... vara y media de bayeta de la tierra para aforrar la parte de dentro del dicho clavicordio..."*. Comúnmente, estas telas eran usadas como fieltro apagador, en clavicordios y monocordios[76]. En esta cuenta también figuran elementos como cuero, un cerrojo, tafetán y pasamano de oro, los que pudieron haber sido usados para decorar el instrumento[77].



"Carta de obligación de Beatriz Clara Coya". 1599. A.N., Escribanos de Santiago, vol. 14, foja 23.

Finalmente, queremos expresar que este documento constituye una prueba de la existencia, desde los comienzos de la Colonia, de un comercio que permitió no sólo adquirir materiales de uso común en la época, como la bayeta, el sayal y los cordobanes, sino que también, materiales finos como el tafetán y el pasamano de oro e incluso insumos específicos, como las cuerdas para el clavicordio.

73. Más antecedentes en Alruiz 2006: 82-87.

74. Documentos localizados en A.N., Escribanos de Santiago, vol. 14, (1599), fojas 13-25, 35-39 y 23.

75. Originaria de Asia e introducida en América, es resistente, de color café claro y con vetas, se utiliza para la construcción, ebanistería y artesanía. La caña fistola es un árbol de tronco grueso, de hasta 20 metros de altura y es natural de Asia tropical, fue introducida y cultivada en América como árbol de uso terapéutico y ornamental. En países como Salvador está considerado como una de las especies de mayor uso en medicina popular, siendo sus frutos utilizados como vermífugos. "Caña Fistola" en *Food and Agricultura Organization of The United Nations* [Revisado el 10 de noviembre de 2006 en el sitio web: http://www.fao.org/docrep/007/ae159s/AE159S04.htm]

76. El uso de de esta tela era diferente en ambos instrumentos. Bordas 1999: 753; Ripin, Edwin. 2001: 164-199.

77. "Un clavicordio grande con las teclas de madera pequeñas sambladas de marphil que tiene dos baras y dos tercias de largo cubierto de cuero negro con cerradura y llave (200 reales)." Kenyon 1992: 626.

Conclusiones

Este estudio nos ha permitido constatar que Santiago reproducía, a pequeña escala, el modelo de vida civil y burocrática de las grandes ciudades americanas. En este sentido, su estructura y funcionamiento posibilitaron el desarrollo de una actividad musical acorde a la cualquier centro urbano de la región. Sabemos, por ejemplo, que la capital contó con las vías de intercambio necesarias para el desarrollo de actividades económicas y comerciales, por medio de las cuales, el territorio pudo abastecerse, desde fines del siglo XVI, de instrumentos musicales y de los materiales necesarios para construirlos y repararlos de manera adecuada.

A través del conocimiento de las Ordenanzas limeñas pudimos profundizar en un tema escasamente estudiado, que se relaciona con la forma en que se desarrolló la organización artístico-artesanal, que reproduce y adapta al contexto americano, las características esenciales de las organizaciones gremiales de la Península, esto es, una estructura jerarquizada, cuyos fundamentos residen en el modelo de organización gremial, que consta de maestros, oficiales y aprendices, así como también, la forma de transmisión de técnicas, al cual la práctica del oficio del constructor de instrumento se circunscribe. Éste y otros aspectos relativos a la organización en que se desarrolla el trabajo de construcción de instrumentos durante la Colonia son muy interesantes, pues nos permiten comprender la actividad constructora en su dimensión social, tema sobre el cual aún queda mucho por investigar.

Por su parte, el desarrollo de una escuela de organería andina estuvo determinado, en gran medida, por la presencia en los principales centros económicos de Sudamérica, de maestros organeros y violeros cuyos conocimientos se difundirán y trascenderán en manos de indígenas y mestizos americanos, quienes mantuvieron gran parte de las directrices de la escuela de construcción peninsular, pero que adaptaron los modelos españoles a las disponibilidades materiales y humanas de la realidad americana. Gracias al conocimiento de nuevas fuentes documentales, así como también, a la reinterpretación de otras ya conocidas, hemos podido reconstruir, en buena medida, las características musicales de estos instrumentos, estableciendo las evidencias necesarias para poder vincular, específicamente, las obras de organería desarrolladas en Santiago de Chile, con la actividad constructora efectuada en el resto del virreinato peruano. Esto nos permite sostener, con fundamentos, la tesis de que la influencia de esta escuela se extendió por gran parte del cono sur incluyendo el territorio chileno.

Bibliografía

Alruiz Alruiz, Constanza. 2006. *Los instrumentos de tecla en Santiago de Chile durante la colonia*. Santiago: Tesina para optar al grado de Licenciatura en Música mención Musicología de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Bordas, Cristina. 1987. "The Double Harp in Spain from the 16th to the 18th centuries", *Early Music* XV/2 (mayo), pp. 148-163.

_____. 1999. "Clave", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (editado por Emilio Casares), Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), vol. XVIII, pp. 746-750.

Bordas, Cristina *et al.* 1999. "Arpa", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (editado por Emilio Casares), Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), vol. I, pp. 705-724.

Calvo-Manzano, María Rosa. 1993. *El Arpa en el contexto musical de Hispanoamérica y Filipinas a partir de la era del Descubrimiento*. Valladolid: Simancas Ediciones S.A

Camacho Díaz, Gonzalo.1998. "El arpa en el México Colonial. Entre lo sacro y lo secular, la transculturación y la mixtura musical", *Latin American Studies Association, XXI Internacional Congress*. Disponible en http://168.96.200.17/ar/libros/lasa98/camachoDiaz.pdf [último acceso 23 de mayo de 2006].

Cea Galán, Andrés. 2004. "Órganos en la España de Felipe II: elementos de procedencia foránea en la organería autóctona", *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II* (editado por John Griffiths y Javier Suárez-Pajares), Madrid: Colección Música Hispana textos Estudios.

Claro Valdés, Samuel. 1970. "La música virreinal en el nuevo mundo". *Revista Musical Chilena*, XXIV/110 (enero-marzo), pp. 7-31.

Cruz, Isabel. 1986. *Arte y Sociedad en Chile 1550-1650*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.

De Ramón, Emma. 2002. *Obra y Fe. La Catedral de Santiago 1541-1769*. Santiago: Centro de Investigaciones Barros Arana, DIBAM, Lom Editores.

Fahrenkrog Cianelli, Laura. 2006. *El arpa en Santiago de Chile durante la Colonia*. Santiago: Tesina para optar al grado de Licenciatura en Música mención Musicología de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Godoy, Enrique. 1997. "Breve semblanza del órgano barroco andino", *Revista del Instituto de estudios Andinos y Amazónicos,* nº 7, pp. 119-132

_____. "Oropesa: Un órgano para Correa de Arauxo". Disponible en http://www.granadaorgano.net/ [último acceso 10 de noviembre de 2006].

Illari, Bernardo. 1999. "De los órganos misionales de Chiquitos y su relevancia para la práctica musical", *Resonancias* nº 4 (mayo), pp. 68-81.

Jambou, Louis. 1988. *Evolución del órgano español. (Siglos XVI-XVIII)*. Oviedo: Universidad de Oviedo.

_____. 1999a. "Organero", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (editado por Emilio Casares), Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), vol. VIII, p.154.

_____. 1999b. "Órgano", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (editado por Emilio Casares), Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), vol. VIII, pp. 155-183.

Kenyon de Pascual, Berryl. 1992. "Clavicordios and clavichords in 16th-century Spain", *Early Music* XX/4 (noviembre), pp. 611-631.

Lavín, Carlos. 1955. *El rabel y los instrumentos chilenos*. Santiago: Instituto de Investigaciones Musicales de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile.

Lindner, Wolfgang. 2006. "Órganos coloniales e históricos del Perú y la región del Cuzco", *Revista Andina,* n° 42, pp. 219-229.

Llopis Areny, Pedro. 2004. *Arpas Antiguas de España*. Disponible en www.vanaga.com/arpandes [último acceso 11 de agosto de 2006].

López-Calo, José. 1983. *Historia de la Música Española 3. Siglo XVII*, Madrid: Alianza Editorial.

Maturana, Víctor. 1904. *Historia de los Agustinos en Chile*. Santiago: Imprenta Valparaíso de Federico T. Lathrop, 2 vols.

Nawrot, Piotr. 2000. *Indígenas y cultura musical de las reducciones jesuíticas. Guaraníes, Chiquitos, Moxos.* Cochabamba: Editorial Verbo Divino, vol. I.

Pereira Salas, Eugenio. 1941. *Los orígenes del Arte musical en Chile*. Santiago: Imprenta Universitaria.

_____. 1945. "El arpa... que en dulce nota". *Revista Musical Chilena*, I/4 (mayo-agosto), p. 41.

_____. 1965. *Historia del Arte en el Reino de Chile*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.

Ripin, Edwin. 2001. "Harpsichord", *The new Grove dictionary of music and musicians* (editado por Stanley Sadie), New York: vol. XI, pp. 164-199.

Sas, Andrés. 1972. *La música en la Catedral de Lima durante el virreinato, Segunda Parte.* Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Tomo II.

Stevenson, Robert. 1990. "La música en la América Española colonial", *Historia de América Latina. Vol. 4, América Latina colonial: población, sociedad y cultura* (editado por Leslie Bethell), Barcelona: Editorial Crítica, Cambridge University Press, pp. 307-330.

Suárez Espinosa, Margarita. 2001. *Desafíos transatlánticos. Mercaderes, banqueros y estado virreinal, 1600-1700.* Lima: Pontificia universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero, Fondo de Cultura Económica, Instituto Francés de Estudios Andinos.

Tanor–Fropis (Francisco Risopatrón). 1900. *Tandas sobre costumbres chilenas. Reminiscencias del pasado*. Santiago: Imprenta Chilena.

Tello, Aurelio. 1998. *Música Barroca del Perú. Siglos XVII y XVIII*. Lima: Asociación Pro Música Coral.

Valenzuela, Jaime. 2001. *Las Liturgias del poder. Celebraciones públicas y estrategias persuasivas en Chile Colonial (1609-1709)*. Santiago: Centro de Investigaciones Barros Arana, DIBAM, Lom Editores.

Vera, Alejandro. 2004a. "La música en el convento de La Merced de Santiago de Chile en la época colonial (siglos XVII-XVIII)", *Revista Musical Chilena*, LVIII/201 (enero-junio), pp. 34-52.

_____. 2004b. "Las agrupaciones instrumentales en las ciudades e instituciones periféricas de la colonia: el caso de Santiago de Chile", *Música Colonial Iberoamericana: interpretaciones en torno a la práctica de ejecución y ejecución de la práctica, Actas del V Encuentro simposio internacional de musicología "Misiones de Chiquitos"* (editado por Víctor Rondón), Santa Cruz de la Sierra: Fondo Editorial Asociación Pro Arte y Cultura, pp. 108-119.

_____. 2004c. "Music in the Monastery of La Merced, Santiago de Chile, in the colonial period", *Early Music*, XXXII/3 (agosto), pp. 369-382.

_____. 2005. "A propósito de la recepción de música y músicos extranjeros en el Chile colonial", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. X, pp. 3-29.

Villanueva Carvajal, Carlos. 2001. "De Música: Constructores, Músicos e Instrumentos en Lima", *Revista del Archivo General de la Nación*, nº 23, pp. 111-135.

Zofio Llorente, Juan Carlos. 2002. *Las culturas del trabajo en Madrid, 1500-1650: familia, ocio y sociabilidad en el artesanado preindustrial*. Madrid: Tesis Doctoral ISBN: 84-669-1989-9, Departamento de Historia Moderna, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en www.ucm.es/BUCM/tesis/ghi/ucm-t25966.pdf [último acceso 10 de noviembre de 2006].

Fuentes manuscritas citadas

1. Archivo del Cabildo Metropolitano de Lima (A.C.M.L.)

A.C.M.L. 1626. Serie F: Libros de Cuentas de Fábrica, vol.3 (1625-1648), foja 304.

A.C.M.L. 1633. Serie F, Libros de Cuentas de Fábrica, vol. 3, (1625-1648), foja 147.

2. Archivo Franciscano de Santiago de Chile (A.F)

A.F. 1584. Asuntos Varios (1553-1600) vol. 1, foja 151v.

3. Archivo Histórico del Arzobispado de Lima (A.H.A.L.)

A.H.A.L. 1595. Serie Documentos Empastados 1541-1927, Nº 49: CF-027, 1592-1613 Lima-San José (catedral), *Libro de la cofradía del señor San José de la Catedral de Lima*, fojas 210-217.
A.H.A.L. 1756. Serie Documentos Empastados 1541 – 1927, Nº 20: CON-011,1754-1757 Lima-Concepción. Cuentas de la Abadesa: *Cuentas que da la M.D. Josefa Obregon, y Mena de la administración de las rentas de este monasterio de la pura y limpia concepción en el trienio que fue abadesa y corrió desde 22 de diciembre de 1754 hasta 22 de otro mes de 1757*, s/f.

4. Archivo Nacional de Santiago de Chile (A.N.)

A.N. 1599. Escribanos de Santiago, vol. 14, fojas 23, 13-25 y 35-39.
A.N. 1611. Escribanos de Santiago, vol. 47, fojas 145-145v.
A.N. 1614. Escribanos de Santiago, vol. 82, fojas 41v-42.
A.N. 1656. Escribanos de Santiago, vol. 236, foja 165.
A.N. 1680. Fondo Escribanos de Santiago, vol. 351, foja 574v.
A.N. 1680. Escribanos de Santiago, vol. 351, foja 618.
A.N. 1688. Escribanos de Santiago, vol. 394, foja 137.
A.N. 1691. Escribanos de Santiago, vol. 396, foja 34v.

5. Archivo de San Agustín de Santiago de Chile (A.S.A.)

A.S.A. 1661-1662. Libro de Egresos perteneciente al Convento de Santiago. Cuentas (1659-1677), vol. 2, fojas 44 y 66.