



El arpa en la piedra. Su presencia en los templos coloniales en el norte de Chile

Harps on stone. Their presence in colonial churches of northern Chile

Tiziana Palmiero^A, Alberto Díaz Araya^B & Jean Franco Daponte^C

Recibido:
diciembre 2021.

Aprobado:
octubre 2022.

Publicado:
diciembre 2022.



RESUMEN

El sitio Chillaiza II posee petroglifos coloniales entre los que destacan figuras de arpistas en actitud performática. Por su atuendo y trazos estéticos se asemejan a los arpistas retratados en los frescos de la iglesia de Pachama y a otras iconografías. Considerando estos antecedentes se analizan puntualmente los materiales etnohistóricos y musicológicos, y se documenta la circulación de arpas entre las doctrinas y templos de Arica y Tarapacá, en un contexto de evangelización colonial. Igualmente, se examina el rol de las comunidades indígenas locales en torno a las festividades y su instrumentación musical.

Palabras clave: arpa, música colonial, capilla musical, norte de Chile.

ABSTRACT

The colonial petroglyphs of the Chillaiza II feature figures of harpists in a performative pose. Their attire and aesthetic lines resemble those of harpists portrayed in the frescoes of the Pachama church and other iconographies. Working with ethnohistoric and musicological materials, the paper documents the circulation of harps among the doctrines and churches of Arica and Tarapacá in the context of colonial evangelization, analyzing the role of local indigenous communities in festivities and their musical instrumentation.

Keywords: harp, colonial music, musical chapel, northern Chile.

^A Tiziana Palmiero, Universidad de Tarapacá. Arica, Chile. ORCID: 0000-0003-4162-4680. E-mail: tizianapal@hotmail.com

^B Alberto Díaz Araya, Universidad de Tarapacá. Arica, Chile. ORCID: 0000-0001-5080-1672. E-mail: albertodiaz@academicos.uta.cl

^C Jean Franco Daponte, Universidad de Tarapacá. Arica, Chile. ORCID: 0000-0001-8196-6453. E-mail: jdaponte@academicos.uta.cl

INTRODUCCIÓN

En las paredes de las iglesias localizadas en la cordillera andina del norte de Chile se observan iconografías que representan instrumentos musicales y grupos de cantores. A su vez, existen comunidades indígenas que conservan fragmentos de arpas y órganos de data colonial o referencias escritas sobre aquellos instrumentos. Hemos registrado grabados de arpas en el arte rupestre regional. Los materiales recopilados evidencian que estos instrumentos tuvieron incidencia fundamental en la musicalización del culto católico, pese a la lejanía del desierto nortino de los centros de poder eclesiásticos (Díaz & Ponce 2016; Hidalgo et al. 2016; Glave & Díaz 2020).

En la parte baja del valle de Camiña, al noreste de la ciudad de Iquique, se ubica Chillaiza, caserío que cuenta con una serie de chacras de cultivos de maíz, alfalfa y zanahorias, entre otras hortalizas. En la ladera norte de la quebrada se encuentra el sitio arqueológico Chillaiza II, caracterizado por la presencia de arte rupestre con una serie de petroglifos de época precolumbina y también subactual. En uno de los bloques se observan representaciones de elementos coloniales como cruces, barcos, personajes con sombreros y tres arpistas grabados en la roca con diferentes atuendos y atributos estéticos sobre las arpas y la vestimenta de los músicos (Arenas et al. 2019) (fig. 1).

Motivos similares, por ejemplo, una capilla o escuela musical formada por cantores y arpistas, se



Figura 1. Panel con los arpistas.
Sitio de Chillaiza II, Camiña
(fotografía de los autores). **Figure 1.**
Panel with harpists. Chillaiza II Site,
Camiña (Photo by the authors).



Figura 2. Detalle de uno de los arpistas en la iglesia de Pachama (fotografía de los autores). **Figure 2.** Detail of one of the harpists in the church of Pachama (Photo by the authors).

encuentran en los frescos de la iglesia de Pachama, al interior de Arica (Chacama et al. 1988) (fig. 2). La investigación etnohistórica de estas iconografías nos permite proponer que en la vida musical desarrollada en los templos del norte chileno hubo lugares que disponían de arpas para musicalizar la liturgia, los quehaceres de los clérigos y la ritualidad de las cofradías coloniales.

Más allá de componentes o elementos de orden estético que poseen los petroglifos y pinturas, según las perspectivas de los estudios de arte rupestre o de arte pictórico, dichos vestigios nos permiten reconocer los contextos de aquellos instrumentos musicales registrados en la documentación archivística, así como examinar el escenario social e histórico en donde se insertan, y profundizar en aspectos que responden a evaluaciones musicales y organológicas para momentos coloniales. A partir del trabajo con materiales etnohistóricos y

musicológicos, en este artículo se analiza la presencia de las arpas en las doctrinas y templos coloniales de Arica y Tarapacá. Se discute su utilización en las ceremonias religiosas, en las prácticas catequísticas y en la participación de músicos indígenas andinos, mestizos y afrodescendientes que dinamizaron la liturgia católica y la fiesta andina regional.

EL ARPA EN EL CONTEXTO COLONIAL

El arpa fue tempranamente introducida en América por los evangelizadores, convirtiéndose en un instrumento imprescindible en las capillas musicales coloniales. Los músicos aprendieron rápidamente su interpretación utilizándola en el ámbito paralitúrgico y comunitario, práctica que en algunos entornos andinos

se ha mantenido hasta nuestros días (Díaz et al. 2012; Palmiero 2014; Daponte et al. 2020).¹

La forma de las arpas coloniales se inspiró en el modelo español, y el desarrollo temprano de una luthería americana derivó en una variedad de estilos, con tamaños y ornamentaciones de gusto y uso regional (Calvo-Manzano 1993: 63). A fines del siglo XVI, las arpas españolas incorporaron una hilera de cuerdas, de 8 a 18, obteniendo así una escala cromática que permitía realizar cualquier tipo de transporte de modo o cláusula (Bordas 1987: 160-161); mientras que en América se utilizó principalmente el instrumento de una orden, o sea, diatónico.²

Sabemos que las arpas fueron consideradas para el acompañamiento del canto en los templos, costumbre característica del rito católico hispánico que prosperó en la península hasta mediados del siglo XVIII.³ Su difusión en las iglesias americanas se debió, entre otras, a dos razones: la voluntad de reproducir el modelo ceremonial ibérico y la importancia de la música en la acción evangelizadora, hecho que facilitó la propagación del arpa a lugares recónditos como las misiones de Paraguay y Bolivia o las parroquias rurales andinas y del desierto (Camacho 1998: 5; Palmiero 2014: 338).

El *Tercer Concilio Limense* (Bartra 1982: 127) instituyó escuelas para la enseñanza de música junto a la doctrina en los territorios andinos de las comunidades quechuas y aymaras, solicitando a los clérigos y frailes la formación de capillas musicales. Durante la década de 1630 se incorporaron las arpas en dichas capillas para atender las liturgias y sacramentos (Sas 1962: 19; Marín 2007: 168 y 202; Vega 2011: 128 y 130; Gembero-Ustárriz 2016: 23). Las parroquias de indios se convirtieron paulatinamente en las instituciones que formaron músicos indígenas versátiles, los que eran requeridos para integrar las capillas musicales y coros de las catedrales, con un repertorio amplio de música religiosa. Además, adquirirían el aprendizaje de instrumentos europeos como violines, órganos y arpas (Baker 2002, 2003; Hidalgo et al. 2013).

Para la organización de capillas musicales en los obispados de Mesoamérica, Lima y Arequipa, se requerían hacia el primer tercio del siglo XVII cantores, niños seises, un maestro de capilla, uno o dos organistas y varios ministriles. Las investigaciones realizadas en las parroquias rurales del Cusco y Charcas muestran

una rica actividad musical con presencia de arpas hasta bien entrado el siglo XIX (Seoane & Eichmann 1997: 95; Baker 2003: 199-121). Los misioneros, especialmente los jesuitas, introdujeron y desarrollaron esta práctica musical en las misiones de Paraguay, Chiquitos y Mojos. La actividad musical fue muy próspera y aún se pueden apreciar algunos ejemplares de arpas misionales, pese a que su uso se haya descontinuado (Llopis 2004b). Simultáneamente con la línea temporal española, el arpa cayó en desuso en la catedral de México a fines de 1750;⁴ pero en otras catedrales, como la de Lima, Cusco, La Plata y Arequipa, su uso se extendió hasta entrado el período republicano (Sas 1962: 19; Pilco 2005: 201; Bruneau 2009: 145; Vega 2011: 135 y 177).

El arpa en Arica y Tarapacá colonial

En las doctrinas de Arica y Tarapacá, la actividad musical se concentraba en las capillas y cofradías (Díaz et al. 2014) (fig. 3). Conocemos referencias archivísticas de los gastos efectuados por la Cofradía del Santísimo Sacramento de Arica entre 1708 y 1718. En este expediente, el mayordomo Mario Sánchez Sergado informa haber realizado los pagos a los músicos contratados para acompañar las misas de Semana Santa y las veladas al Señor que se realizaban durante la festividad del Corpus Christi:

Arpistas, Organista y Musicos 1 peso cada dia montan
En dichos 10 años 500 pesos _____ U500 pesos
[...]
Y tambien por la canturia de Musicos y Arpista y Organista en dichas
Misas de Renovación 1 pesos con 12 pesos cada año y en los dichos
Dies años montan 120 pesos _____ U120 pesos
[...]
Y tambien por el gasto de los arpistas organista y musicos que
Velan al Señor 3 pesos 3 pesos cada dia son 24 pesos y por dichos 10
Años montan 240 pesos _____ U240 pesos
(AAA, Serie Arica, Legajo 12, 1630-1895, s/f.).

En la misma línea, entre 1782 y 1783, el mayordomo Juan José Feijo y Araujo de la cofradía de nuestra Señora del Carmen de Arica pagó a un arpista y a un violinista para que tocaran en la misa de difuntos la suma de



Figura 3. Ubicación de los pueblos con presencia de arpas mencionados en el texto. **Figure 3.** Map showing the location of towns with harps mentioned in the text.

12 reales: “Por musica de Arpa y biolin Para dicha fiesta pesos3..3.” y 25 pesos al “arpero” para su desempeño “todos los miércoles en la misa, salve y Rosario del año, por, 3 misas en las avocaciones de Nuestra Señora”; y otros 25 pesos “por todo el año por la musica del Novenario” (AAA, serie Arica, Legajo 12, 1630-1895, s/f.). Al parecer, el pago al violinista fue algo excepcional, no así aquel del arpista que, evidentemente, era indispensable para el desarrollo de la actividad litúrgica de la cofradía. En Tarapacá se le pagó a un arpista para que tocara en la fiesta de Nuestra Señora del Rosario “por 4 pesos 4 rreales Pagados al arpista” (AAA, Serie Tarapacá, Legajo 5, 1841, s/f.).

Estas referencias de pagos a ejecutantes podrían, en parte, hacernos pensar que las iglesias no tenían instrumentos en dotación y que solo se contrataban músicos para ciertas festividades importantes. Sin embargo, contamos con antecedentes que revelan otra realidad: compra de cuerdas, donaciones y arreglos,

junto con los instrumentos inventariados, dan cuenta de que las arpas estaban presentes en las capillas y que su sonoridad fue una constante en la liturgia. Por ejemplo, en Huantajaya, para 1821 se realizaban gastos en cuerdas con estas características “1 peso 7 rreales intente de quatro mazos de querdas y 3 bordones Para la Arpa”; y en 1823 se gastaban “6 rreales bordones para la Arpa y un maso de cuerdas” (AAA, Serie Tarapacá, Legajo 2, 1829, s/f.).⁵

Con respecto a las clavijas, en un informe de gastos fechado en 1731 correspondiente a la parroquia de Camiña, se anota la compra de 25 clavijas que servían “para la arpa de la santa Yglesia” (AOI, Camiña, Bautismos, 1731, s/f.), lo que tal vez significaba que el instrumento en dotación a la iglesia contaba por lo menos con tres octavas y media de extensión. En el pueblo altiplánico de San Juan de Cariquima, un inventario de 1808 deja constancia de la presencia de “tres andas de madera algo hutiles, una arpa vieja” (AOI, Bautismos Santo Tomás

de Camiña, 1808, s/f.). En 1836, en otro inventario del templo de Cariquima se precisa que “una arpa con sus clavijas de fierro vieja, y dos andas usadas y una rota muy vieja” (AHL, Correspondencia Tarapacá, 1836: f. 27).

También el arpa de la iglesia de Isluga, registrada en 1836, poseía clavijas del mismo material: “dos campanillas chicas una arpa chycya y con clabijas fierro vieja” (AHL, Correspondencia Tarapacá, 1836: f. 25), y nueve años después se detallaba que la vieja arpa de Isluga contaba con más de 4 octavas: “Ytem en el cuerpo de la yglesia se encuentra ambos costados una barandilla de ladrillo, y en ellas setenta candelijas, de barro colorado, una arpa vieja con treinta clavijas mitad de palo y mitad de fierro” (AHL, Camiña, 1845: f. 15).

En la precordillera tarapaqueña, en el poblado de Sibaya, en 1738, se describen las labores efectuadas en la iglesia que, entre otras, había sufrido ingentes daños a causa del terremoto de 1736. Para los gastos de la reconstrucción, el párroco de Sibaya requirió de la fabricación de “dos andas un feretro que avia yo dicho cura mandado aser la Arpa, las dos puertas grandes de la yglesia”. Adicionalmente, el clérigo gestionó contratar a Joseph Xachura, indígena carpintero, para “reparar una arpa en dies pesos”. Al año siguiente, varios alféreces del pueblo hicieron donaciones a la iglesia, entre las que destaca “una Arpa Grande y buena” dada en limosna por el comunero Phelipe Tiaina (AOI, Sibaya, Bautismos, 1738-1739, s/f.). Phelipe era natural de Sibaya y estaba casado con María Lupaxa; ambos residían en el *ayllu Limacsiña* (AOI, Sibaya, Bautismos, 1738-1739, s/f.). En el catálogo de 1741 se menciona “una Arpa, dos chrismas y una caja De guerra, y una rueda con dies y nuebe campanillas de cobre” (AOI, Sibaya, Bautismos, 1741, s/f.). Este tipo de donativos, liderados por indígenas aymaras de la precordillera, forma parte de los compromisos que los alféreces y mayordomos realizan año tras año al organizar las festividades patronales, como parte de un sistema de cargos religiosos aún vigente entre las comunidades andinas del norte de Chile (Díaz et al. 2012, 2014).

En 1797 se registra en Sibaya que “en el Coro: Un órgano regular; y una arpa” (AHL, Tarapacá, Legajo 419, 1797, f. 4v.). En 1841, el cura Manuel León Aranibar apunta que en el templo hay “una arpa destrozada” junto al caparazón de un órgano (AOI, Sibaya, Inventario, 1841-1872, s/f.). El caso de Sibaya es interesante dado

que la documentación permite constatar la presencia y uso del instrumento a lo largo de la época colonial. Además, muestra cómo la comunidad indígena estaba involucrada en el buen funcionamiento de la capilla musical con donaciones y arreglos; de hecho, los apellidos Jachura (*Xachura*) y Tiaina son propios de este sector precordillerano tarapaqueño (Ruz et al. 2008).

Tal fue el caso de Joseph Xachura, músico aymara de Sibaya, el que pertenecía al *ayllu Mancasiña* [*man-casaya*: parcialidad de abajo]. Joseph fue bautizado el 11 de enero de 1680 y sus padres, Antonio Larama y Antonia Aiago (sic), eran oriundos de Chiapa. Estuvo casado con María Rosa del *ayllu Mancasiña* y tuvieron tres hijos: María (1736), Marcos (1741) y Casimiro (1750). Joseph Xachura asumió cargos comunitarios como alférez de Nuestra Señora de la Peregrina y fue padrino de algunos niños de Usmagama y Sibaya (AOI, Sibaya, Bautismos, 1652-1750, s/f.). Además, oficiaba como carpintero y esa experiencia le permitió desarrollar habilidades como maestro para la reparación del arpa de Sibaya. En 1750 realizó una donación de 10 pesos para la refacción del templo y siguió participando en las festividades del pueblo. Pensamos que podría tratarse de un *luriri*, oficio que pudo haber aprendido de algún doctrinero en la capilla de Sibaya, tal como se menciona en la documentación etnohistórica.

Existen otros casos del mismo tenor en varias aldeas precordilleranas. Por ejemplo, en Tarapacá, en el año 1791, el artesano indígena Justo Gamero con su ayudante Tomás Quiquínch fueron los encargados de las refacciones de la iglesia parroquial, solicitadas por Valentín de la Fuente, miembro del Cabildo y alcalde de Huantajaya. Justo Gamero informó a la autoridad que sus labores tuvieron un costo de 70 pesos por “desarmar y componer el órgano de esta yglesia que con las lluvias se mojó y descompuso” (AAA, Serie Tarapacá, 1791, s/f.). En 1826, el regidor Atanasio de Tinajas contrató a Melchor Zegarra de Guasquiña para reparaciones a la arquitectura del templo de la localidad. Se pagó adicionalmente a Melchor “ochocientos treinta y tres pesos gastados en la composición de los dos órganos, uno de la yglesia y otro de la capilla de Nuestra Señora del Rosario”. En 1834 se hicieron varios desembolsos para la compostura de los órganos de Tarapacá, dinero que fue entregado a Pedro Caruncho, quien residía en el pueblo de la Tirana, por “un fuelle de abanico,

compostura de otro, guarda polvo a ambos órganos". Igualmente, se contrató a Melchor Zegarra, el mismo maestro de Huasquiña, pagándosele 600 pesos por "el arreglo compostura, y agregado de mistos, trompas y contras", de los dichos órganos (AAA, Serie Tarapacá, 1826-1834, s/f.).

Cabe destacar que los roles de músicos, maestros y carpinteros para refaccionar o acondicionar instrumentos, fueron asumidos localmente por los indígenas. Se trata de un cargo o responsabilidad comunitaria que en el norte chileno es conocido entre los aymaras como *luriri*, cuyo oficio tradicional es restaurar, construir, afinar o templar los instrumentos, ya sea los de origen indígena –como lichwayus, sikus o lakas– o aquellos provenientes de Europa asentados en el sur andino: arpas, órganos, bandolas o guitarras (Díaz et al. 2012; Daponte et al. 2020). De acuerdo con el lexicon de Ludovico Bertonio (1612: 73), la voz aymara "*luririna lurata*" significa "Artificioso, bien hecho", lo que tiene correspondencia con la acción de refaccionar materiales, en este caso instrumentos musicales, tal como lo oficiaban los carpinteros indígenas andinos.

Ahora bien, entre los inventarios de los templos destaca el de Mocha, en cuyo interior se conservó un arpa hasta 1919. Sabemos que desde 1797 había en el coro de aquella capilla "un órgano regular con sus fuelles corrientes y una arpa vieja" (AHL, Sibaya, 1797, f. 5v.). En posteriores inventarios se anotan arpas en mal estado de conservación: en 1836 "una Arpa quebrada; y un órgano descompuesto e inservible" (AOI, Sibaya, Defunciones, 1853-1872, s/f.), y en 1865 "una arpa Bieja" (AAA, Serie Tarapacá: Sibaya, 1865, s/f.). En 1919 "1 Arpa inservible" (AOI, Tarapacá, 1916-1918, s/f.). Es posible que el arpa quebrada de 1836 se haya arreglado o cambiado por una nueva, ya que treinta años después, en 1863, el instrumento aparece como viejo y recién en 1919 como inservible.

En otros catálogos se registra la existencia de arpas "corrientes", todavía en uso para la primera mitad del siglo XIX. En la iglesia de Chiapa había un "coro de madera con tres arcos de calipiedra, su órgano descompuesto con un taburete de Madera y una arpa corriente, y para subir a él, una escalera de madera del país" (AHL, Tarapacá, 1836, f. 14); al igual que en Sotoca con "su coro de madera con tres arcos de calipiedra, su organo descompuesto con un taburete de Madera y una arpa

corriente, y para subir a el, una escalera de madera del país" (AHL, Tarapacá, 1836, f. 17). En el inventario de la iglesia de Huasquiña de 1865 se anota "un órgano chico de madera nuevo, dos arpas muy viejas" (AOI, Sibaya, 1865, s/f.), y en 1861 se informa que el templo de Mamiña "contiene un organo de regular uso, una arpa corriente y una silla" (AOI, Mamiña, 1861, f. 1).

Los inventarios registran que las arpas se encontraban en el coro junto a un órgano, lo que es coherente con la práctica colonial, en la cual ambos instrumentos se utilizaban para el acompañamiento de la liturgia y la administración de los sacramentos. Desgraciadamente, la falta de partituras en los templos impide conocer los detalles de la técnica y de las prácticas instrumentales; sin embargo, existen testimonios que describen el rol de las arpas en los rituales.

En la localidad de Parinacota, en el altiplano de Arica, se recuerda a dos arpistas, Ermenegildo Buitre (sic) y otro tocador de apellido Ralde. Ellos entonaban los cantos a los cuales la asamblea contestaba; los músicos se ubicaban en el coro, y "por la ventana del coro tocaban y toda la gente escuchaba". El artesano *luriri* de Parinacota, Nemesio Terán Huanca, construía charangos, mandolinas y violines; hizo dos arpas utilizando maderas como el naranjo y la mara que traía de Bolivia, además del pino oregón. Hacia 1950, la capilla contaba con armónium, flauta, quena de metal y zampoña, todos instrumentos que "acompañaban el arpa" (Lionel Terán, comunicación personal, octubre de 2014). Los arpistas eran también los encargados del canto responsorial y el empaste tímbrico era constituido por instrumentos de viento de origen indígena (pifanos o quenás), arpa y armónium. El término "acompañaban" podría referirse a que los instrumentos se tocaban juntos y no en alternancia. En una entrevista de 2019, Otilia Perea de 91 años, de Huasquiña, recordaba las características de la Fiesta de las Cruces, con el sonido en conjunto de un armónium y un arpa de madera barnizada color marrón claro. Sostenía: "Yo cuando la conocí, ya estaba media quebrada" (Otilia Perea Ríos [1928], comunicación personal, mayo de 2019). Recordemos que en el inventario de 1865 se anotaron dos arpas "muy viejas" en dicho pueblo. En Laonzana, Ernestina Callpa menciona que cuando era pequeña se tocaba el arpa y el armónium para acompañar al coro que se formaba en ocasión de la Fiesta del Señor (Pentecostés).



Figura 4. Baile del Chimú (Martínez 2015 [1782-1785]: II: E.151).
Figure 4. Dance of the Chimú (Martínez 2015 [1782-1785]: II: E.151).

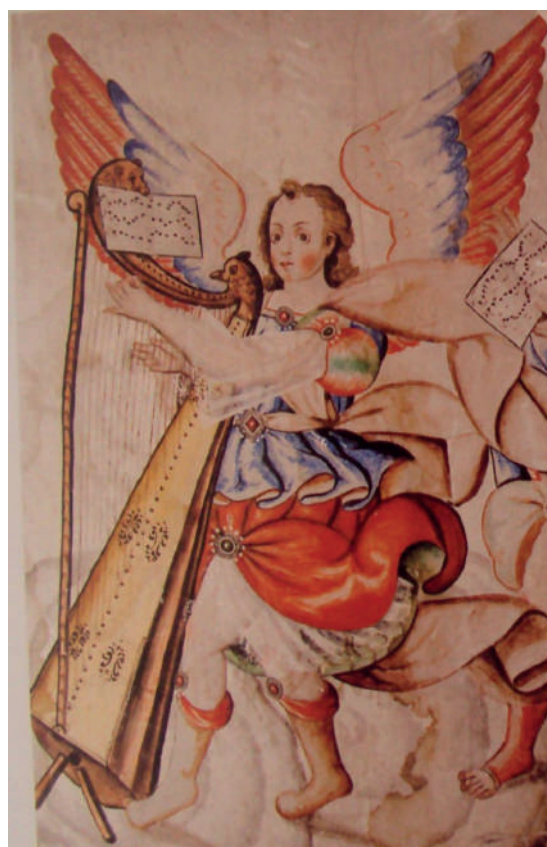


Figura 5. Ángel arpista, sotocoro, iglesia de Huachacalla, Bolivia (Donoso 2011: 235). **Figure 5.** Harp-playing ángel, underloft, Huachacalla church, Bolivia (Donoso 2011: 235).

ICONOGRAFÍA Y ORGANOLOGÍA DEL ARPA EN EL NORTE CHILENO

De acuerdo con la tipología propuesta por Llopis (2004c), se pueden distinguir dos tipos de arpas coloniales en Perú, las de uso religioso y las de uso popular. Las primeras serían reproducciones de las arpas hispanas, ya sea en las proporciones como en el decorado; las segundas destacan por la simpleza de la factura y decoración. Las arpas populares en Perú tienden también a utilizar una proporción dupla –usada en España para la construcción de arpas de pequeño tamaño– en los modelos “crecidos”, o sea, en los instrumentos que superan el metro de altura, lo que resulta en cuerpos sonoros, o cajas resonantes de grandes dimensiones. Las arpas coloniales del área andina conservan elementos

comunes: una leve curvatura del clavijero, la medialuna invertida con revestimientos de volutas o cabezas de animales; la caja (o cóncavo) formada por costillas, generalmente de siete a nueve; la presencia en la tapa de agujeros para la salida del sonido, dos patas en la parte trasera y una columna delgada. Las iconografías coloniales retratan arpas con estas características, tanto en las acuarelas de Trujillo, en el norte del Perú, como en los frescos de la iglesia de Huachacalla, en Bolivia (figs. 4 y 5).

En la ilustración del ángel con arpa de Huachacalla se observan cabezas de animales, un pájaro y un felino adornando los extremos del clavijero. Estas mismas características iconográficas las encontramos en las arpas pintadas en el coro de la iglesia colonial de Pachama, en la precordillera de Arica, o en los grabados



Figura 6. Detalle de arpista en resalte, Chillaiza II, Camiña (fotografía de los autores). **Figure 6.** Detail of harpist in negative, Chillaiza II, Camiña (Photo by the authors).

de los petroglifos de Chillaiza II, en el valle de Camiña al interior de Iquique.

El área de Chillaiza II estaba circunscrita al antiguo Curato de Camiña (Glave & Díaz 2020), doctrina colonial en donde residía un clérigo, el cual en atención al calendario santoral y festivo realizaba un periplo por la precordillera y altiplano de Tarapacá para adoctrinar a los indígenas (Díaz & Ponce 2013). Con presencias y ausencias prolongadas del párroco, en Camiña el ejercicio de la administración de los sacramentos y de la pastoral fue intermitente, manteniéndose incluso ceremonias indígenas que fueron tildadas como idolátricas por las autoridades eclesiásticas (Hidalgo et al. 2016); y en otros casos, la ritualidad católica fue asumida por los propios comuneros mediante un sistema de cargos promovido por cofradías, mayordomías, alferazgos y fabriqueros liderados por los indígenas (Díaz et al. 2014).

El sitio de Chillaiza contiene un conjunto de petroglifos con ciertos elementos coloniales que dan cuenta de la permanencia de técnicas locales andinas al grabar en las rocas expresiones o motivos sagrados y artísticos, en un escenario coyuntural de evangelización, cuya traza contiene los elementos signícos de la dominación hispana (Arenas et al. 2019). También nos abre la posibilidad de la reorientación de los significados del arte rupestre a realidades locales e indígenas. Así, en el caso del arpista, si observamos la imagen resaltada en la roca, se aprecia que el músico toca sentado en una silla y luce un sombrero de copa con ala ancha, detalle que podría eventualmente indicar cierto prestigio social (fig. 6).⁶

Respecto de las arpas talladas en los paneles de Chillaiza II, asistimos a la exposición de un significante religioso con cierto parecido a los arpistas del fresco del templo de Pachama (González 2018: 88-89). Las



Figura 7. Músicos en el coro de la iglesia de Pachama (fotografía de los autores). **Figure 7.** Musicians in the choir loft of the Pachama church (Photo by the authors).

pinturas de este templo (figs. 2 y 7) se insertan en los programas evangelizadores del siglo XVIII.⁷ Los frescos que cubren su pared interna alojan escenas de carácter costumbrista que “relatan” momentos de la vida cotidiana en las aldeas andinas (Mebold 1985: 65; Chacama 2009: 23-24). Estas son separadas por motivos arquitectónicos con decoraciones de tipo barroco-mestizo (Mebold 1985: 66). Dadas las características del ropaje de los personajes, de la decoración de los objetos y de la flora y fauna autóctonas, los frescos habrían sido realizados hacia fines del siglo XVIII por un artista anónimo (Mebold 1985; Chacama et al. 1988; Guzmán 2013; Guzmán et al. 2017).⁸

El mural que ocupa el área donde probablemente estuvo el coro presenta una figura de músicos de capilla (fig. 7). Se observan cantores y dos arpistas con sus instrumentos adornados con interesantes detalles.

Se aprecian las dos patas de las arpás, el cóncavo formado por costillas, la curva del clavijero y las cabezas de animales: un felino y un ave,⁹ la delgada columna y los puntos que indican las clavijas y las cuerdas. En cuanto a los intérpretes, los arpistas entonan cánticos mientras acompañan a cantores adultos y niños. Esto nos recuerda la práctica de los arpistas de Parinacota que, según el testimonio del señor Terán, cantaban y la asamblea contestaba en un estilo de tipo responso-rial. Los cantores adultos utilizaban partituras, ya que se apreciaba en la pintura el parecido con algún tipo de notación musical.

Las dos arpás son iguales en apariencia, no así en tamaño. La más pequeña es tocada por un músico de pie, mientras que el otro arpista interpreta sentado en una silla apoyada en un taburete. La escena podría representar una cantoría con dos arpistas acompañan-



Figura 8. Detalle de arpista y mujeres en procesión, iglesia de Pachama (fotografía de los autores). **Figure 8.** Detail of harpist and women in procession, church of Pachama (Photo by the authors).

tes, en vez de un arpista y un órgano, o a dos momentos diferentes de la capilla musical.¹⁰ Se advierte la presencia de dos niños cantores y de un arpa más pequeña en el lado izquierdo de la capilla musical, la cual podría ser una escena de la escuela musical y la catequesis, mientras que el arpista y cantante del lado derecho representarían a los músicos durante una liturgia. De hecho, si bien al solemnizar las eucaristías o los actos devocionales se utilizaban melodías o estructuras sonoras tradicionales andinas, como lo constituían los *taki*, *haylli*, *yaravies* o los versos en coplas (Martínez et al. 2022), en las capillas musicales los órganos, las arpas y otros instrumentos europeos acompañaban el coro en la liturgia y en la enseñanza de la doctrina. La utilización de estos instrumentos fue un recurso agencial utilizado por los indígenas al participar de las prácticas catequísticas (Díaz et al. 2012).

Debajo del fresco del coro hay un recuadro que parece evocar una fiesta religiosa pueblerina, en la que se destaca una corrida de toros (Sanfuentes 2019) y algunas escenas de carácter religioso (fig. 8). Entre estas últimas, se encuentra otro arpista que acompaña a un grupo de mujeres en acto de rezar o cantar, en una loma que se asoma detrás del templo. El músico viste ropaje muy parecido, por factura y color, al arpista sentado del lado derecho de la capilla musical. Sabemos que los músicos de las capillas eran requeridos a menudo en actividades que se desarrollaban en las afueras de las iglesias y es posible que el pintor haya representado en esta escena al mismo arpista de la capilla.¹¹

En cuanto al arpa, se trata de un instrumento similar a los reproducidos en el coro, pero, en este caso, el clavijero termina con dos volutas en vez de cabezas zoomorfas. Otro elemento es el sombrero de copa y ala

ancha que porta el músico al igual que el arpista de los petroglifos de Chillaiza II; los dos arpistas de la capilla no llevan esta prenda lo que podría deberse al hecho de que están retratados al interior del templo.¹²

En los *Libros de la Parroquia de Belén* se advierte cierta sintonía documental con el despliegue iconográfico de Pachama. Al respecto, en el testamento de Francisco Ocharán, secretario del Cabildo Indígena, se testa a favor de uno de sus familiares “un harpa vieja” (ANS, Testamento, 1794, legajo 50, s/f.). Siendo este un instrumento importante en la sonoridad de la región, creemos que para la comunidad de la Doctrina de Belén y especialmente para personajes relevantes en el ámbito civil y religioso, como fue el caso de Ocharán, esta entrega caracterizaba muy bien su valor simbólico en lo religioso y social. En 1783, se registra en el inventario del templo de Guallatire “una arpa nueva con clabijas de fierro que dio de limosna Francisco Ocharán” (AHL, Arica, 1793, f. 2). Seguramente, estos cordófonos se utilizaban en las distintas celebraciones de los poblados de la doctrina, y allí Francisco Ocharán debió, si no ejecutar, por lo menos facilitar este instrumento, puesto que su cargo exigía una participación en toda festividad. Es probable que muchas de estas actividades religiosas las realizara en el templo de Pachama, donde residían algunos de sus descendientes, como en 1809 Isabel Ocharán (Inostroza 2013). Décadas más tarde, en los mismos territorios precordilleranos, Tiburcio Belonio a sus 87 años declara en su testamento “tengo vendida a don Esteban Mayorga una arpa cuyo importe tengo recibido integro” (ANS, Testamentos, 1904, volumen 226).

En los motivos iconográficos del templo de Pachama y del sitio Chillaiza II de Camiña se aprecian características compartidas entre los arpistas representados, como la presencia de una silla, la forma del instrumento, los dos animales –un ave y un felino como terminaciones del clavijero– y la postura. Esta imagen del arpista presenta también similitudes con algunas de las pinturas de los qeros coloniales (Gudemos 2004) (fig. 9). Esto parece reafirmar la idea de que durante el período colonial se difundieron textos de memorias andinas vehiculados por distintos soportes, como qeros, pinturas, textiles, arte rupestre y músicas (Palmiero 2011, 2014; Martínez 2013; Martínez & Martínez 2013).¹³ De hecho, la representación del arpa y del arpista en los qeros es bien definida y muestra los mismos atributos observados



Figura 9. Qero n. 7552, Museo de América. Detalle del arpista (Gudemos 2004: 44). **Figure 9.** Qero n. 7552, Museo de América. Detail of harpist (Gudemos 2004: 44).

en las otras iconografías analizadas de Pachama y Chillaiza II. En este caso, el arpista viste sombrero de copa y ala ancha, y el arpa presenta el clavijero con las terminaciones zoomorfas, al parecer un ave y un felino.

Las antiguas arpas de los templos de Parinacota, Sotoca y Usmagama

En las iglesias de Parinacota, Sotoca y Usmagama se hallan aún los restos de antiguas arpas. Sus fechas de construcción son imprecisas, pero seguramente fueron producidas por artesanos activos de época reciente (figs. 10, 11 y 12). En la sacristía de Parinacota, además del arpa que documentamos en 2010, quedan también dos clavijeros, restos de otras arpas de las mismas características. Estos instrumentos nos indican una intensa actividad musical en la pequeña iglesia, que contó en su momento con un órgano –son visibles también los despojos de este– y posiblemente con más de un arpa para acompañar la liturgia y festividades.

UBICACIÓN	PARINACOTA	SOTOCA	USMAGAMA
Altura	160-170 cm	125 cm	176 cm
Ancho base caja	50 cm	50 cm	66 cm
Presencia de patas	2 de 30 cm	2 de 15 cm	2 de 30 cm
Caja	8 fajas	8 fajas	8 fajas
Tapa	6 orificios	4 orificios	¿6 orificios?
Columna	Lisa	Tornita	Faltante
Clavijero	Media luna invertida. 50 cm	Casi recto con simples tallados. 70 cm	Media luna invertida
Clavijas	34 de madera (casi 5 octavas)	38 de madera (5 octavas y media)	33 de metal (4 octavas y media)

Tabla 1. Características de las arpas de Parinacota, Sotoca y Usmagama. **Table 1.** Characteristics of the Parinacota, Sotoca and Usmagama harps.

En el año 2014 registramos la existencia de un arpa en la iglesia de Sotoca. Se trata de un instrumento en mal estado que responde a las características de las arpas andinas de la región. Este caso nos remite a un inventario fechado en 1836 en el cual se menciona un arpa “corriente” en el coro de esta iglesia, pero no tenemos certeza si corresponde al mismo instrumento.

En otro contexto, en una de las dependencias del Obispado de Iquique se conserva un arpa quebrada y sin algunas de sus partes, cuya ubicación original era el templo de Usmagama. El registro fotográfico y las medidas nos fueron entregadas en 2021 por la señora Yeliza Carvajal Taucare, recordada integrante de la comunidad indígena aymara de Usmagama.

La apariencia general de estos instrumentos es bastante rústica y se ajustan al modelo que Llopis (2004a) define para Bolivia como “colonial-popular”. Los instrumentos difieren entre sí en cuanto a alturas y proporciones (tabla 1) y se caracterizan por sus cajas construidas por fajas de madera, tapas con orificios de salida del sonido, dos patas traseras, clavijas de madera/metal y clavijeros simples sin decoraciones. Esta descripción se corresponde con el arpa colonial andina ya descrita anteriormente y que a su vez se inspira en las arpas españolas del período.

Como se detalla en la tabla 1, es evidente que los tres instrumentos responden a un mismo criterio de construcción a excepción del clavijero. El clavijero de las arpas de Parinacota y Usmagama presenta una curvatura en medialuna invertida no muy pronunciada (fig. 13); la consola de medialuna invertida, típica del modelo



Figura 10. Luis Araya junto al arpa de Parinacota (fotografía de los autores). **Figure 10.** Luis Araya with the harp of Parinacota (Photo by the authors).



Figura 11. Arpa de Sotoca (fotografía de los autores). **Figure 11.** Harp of Sotoca (Photo by the authors).

gótico, estuvo vigente en Europa hasta comienzos del período barroco, cuando fue paulatinamente sustituida por una S más o menos pronunciada, para distribuir la tensión de las cuerdas.

En cuanto al instrumento de Sotoca, este posee un clavijero casi recto en su parte superior y con una leve curvatura en la parte inferior (fig. 14). Se observa un simple tallado, dos pequeños caracoles en el centro y un pico sobresaliente cerca del codo. La consola se inserta en un delgado capitel que forma parte de la columna, la cual es tornita. Por estos detalles, es evidente que el modelo usado para la construcción de este instrumento es diferente al de Parinacota y Usmagama, y recuerda a un tipo de arpas peruanas, todavía en uso.



Figura 12. Arpa de Usmagama (fotografía de Yeliza Carvajal Taucare). **Figure 12.** Harp of Usmagama (Photo by Yeliza Carvajal Taucare).

Otra observación se relaciona con las cuerdas y la extensión de estos instrumentos. Dado que no queda ninguna cuerda es imposible saber de qué material estaban fabricadas. Pudieron haber sido de tripa o metal y los bordones (bajos) de tripa entorchada en metal, para una mayor sonoridad y resistencia. Tampoco podemos conocer el temple exacto de estas arpas, pues no se deduce del largo de las cuerdas, ya que tensándola más o menos, según la necesidad, se puede variar la afinación. Aun así, la cantidad de cuerdas puede darnos una idea del ámbito aproximativo en que estaban afinados estos instrumentos, a saber, entre un Do1 y un Sol5/Mi6; en cuanto al pitch exacto, este pudo depender de muchos factores, entre los cuales importan las características de los cantores y la presencia de otros instrumentos.



Figura 13. Arpa de Parinacota. Detalle del clavijero con amarres de cuero y clavijas de madera (fotografía de los autores).
Figure 13. Harp of Parinacota. Detail of the tuning mechanism with leather cords and wooden pins (Photo by the authors).



Figura 14. Arpa de Sotoca. Detalle del clavijero (fotografía de los autores). **Figure 14.** Harp of Sotoca. Detail of the tuning mechanism (Photo by the authors).

CONCLUSIONES

Como hemos mencionado, la circulación de las arpas coloniales amplificó el culto en los templos católicos en los Andes, revistiendo de acordes y polifonía los sacramentos, la liturgia y las festividades religiosas. Durante el período colonial, en el sur andino se abrió una red de mercadeo de instrumentos musicales con el tránsito de violines, órganos y arpas, además de artefactos como cuerdas, maderas y clavijeros, circuito al cual estaban conectadas las comunidades indígenas de Arica y Tarapacá. En tal sentido, las arpas necesitaban también de bordones -cuerdas que servían para el registro tonal grave-, lo que podría significar que dichas arpas eran utilizadas para la realización del continuo, práctica musical que requería de un sustento a la melodía, en la cual las notas del registro bajo adquirían particular importancia con una sonoridad más robusta. Los datos etnográficos consignan el uso en los pueblos andinos de cuerdas de tripa entorchadas en metal.

En cuanto a las clavijas, estas eran de hierro, por lo menos durante el siglo XVIII, y durante el siglo XIX habrían sido sustituidas por clavijas de madera, tal como se describe en los restos de instrumentos que hemos localizado. En las iconografías del siglo XVIII, se observa que las arpas muestran en los extremos de la consola cabezas de animales, felinos y aves, elementos característicos de las representaciones de arpas coloniales en regiones adyacentes a las estudiadas por nosotros. A su vez, es posible que los elementos zoomorfos sean un trazo típicamente colonial que se habría perdido a lo largo del período republicano.

En otro ámbito, sabemos que los intérpretes de las arpas pertenecían a las comunidades indígenas del actual norte chileno y, además, la documentación etnohistórica arroja evidencias de maestros o carpinteros pertenecientes a los ayllus, quienes se incorporaron a la estructura de la pastoral al refaccionar los instrumentos musicales para el culto. Sobre este acápite no tenemos certezas de que fueran considerados como luthiers bajo la impronta del canon musical europeo; pero, conjeturamos, asumieron roles como *luriris*, responsabilidad comunitaria andina que templea, afina, arregla y construye instrumentos, ya sean vernaculares (*lichwayus*, *sikus*), o europeos (arpas, órganos, violines). El sistema de cargos posibilitaba al unísono el prestigio al interior

de la comarca. En parte, aquello pudo significar cierto compromiso con los proyectos catequéticos, aunque el trabajo de músico, maestro o artesano era un oficio pecuniario que incorporó a su vez a indígenas y afrodescendientes como cantores o pregoneros.

Los datos de los inventarios de los templos muestran que las arpas compartían el espacio litúrgico con los órganos; de hecho, muy seguido se las encuentra en el coro junto a estos instrumentos. Se observa a su vez en la pintura religiosa de los templos que las arpas acompañaban el canto y que los arpistas eran cantores, lo que sugiere que estos músicos podían ser, en ocasiones, los encargados de enseñar el canto y la doctrina ante la ausencia de clérigos (Díaz & Ponce 2013). Entonces, no sería inusual la presencia de dos arpas, en vez de una y un órgano, lo que señalaría que, en caso de no contar con un órgano –instrumento más costoso y de difícil manutención– se podía suplir con otra arpa. De las actuaciones en las afueras del templo resultaban pagos a arpistas y violinistas para el acompañamiento de las ceremonias a cargo de las cofradías, lo que refuerza el carácter del arpa como un instrumento acompañante e indica la posibilidad de sonoridades más variadas que solamente arpa y órgano, especialmente en contextos paralitúrgicos.

Este hecho nos introduce en el tema de la cronología del uso de estos instrumentos. El decaimiento durante el siglo XIX de las capillas musicales, como una institución de rémora colonial al igual que las cofradías (Díaz et al. 2014), ocasionó que el órgano, instrumento imprescindible para la liturgia, fuera remplazado por el armónium. Esta situación fue en detrimento también de las arpas, las cuales aparecen rotuladas en los inventarios como “quebrada”, “vieja” e “inservible”, salvo en algunos poblados que mantuvieron su uso hasta inicios del siglo XX.

En el plano iconográfico, en el sitio de petroglifos Chillaiza II se encuentran tallados tres arpistas en el acto de ejecución de los instrumentos en un marco litúrgico o paralitúrgico-popular. Estos motivos parecen estar en sintonía con otras figuras de arpistas cuyas estampas se aprecian en un fresco de la iglesia de Pachama, pintura colonial que retrata el trabajo de una capilla musical o una escuela de evangelización. Ambas representaciones se asemejan en sus trazos y estética a los arpistas pintados en algunos de los qeros coloniales. Por sus vestimentas

y actitud, se trataría en estos casos de personajes que gozaban de cierto prestigio y poder, lo que es coherente con lo que conocemos de los arpistas de capillas de las regiones andinas, que percibían remuneraciones por participar en actividades y fiestas religiosas.

AGRADECIMIENTOS Este trabajo es resultado de los proyectos FONDECYT N° 1181844, 1221368 y UTA Mayor 5810-22. Durante nuestras investigaciones sobre ritos y sonoridades andinas en la región de Tarapacá, el año 2005 tuvimos la oportunidad de conocer el sitio Chillaiza II acompañados por el especialista en arte rupestre Luis Briones Morales, quien nos sugirió la indagatoria sobre tópicos musicales de la época colonial en el norte chileno, materia que intentamos amplificar en este trabajo, el cual está dedicado a la memoria a nuestro maestro, colega y amigo. Igualmente, agradecemos a las comunidades aymaras de Sotoca, Parinacota y Usmagama por compartir su sabiduría sobre la música en las capillas andinas y mostrarnos las arpas que custodian desde tiempos coloniales.

NOTAS

¹ En relación con la presencia del arpa en el área andina se pueden consultar los siguientes autores: para Ecuador, Schechter (1992); para Perú, Romero (2002: 35-36, 47, 52), Claude Ferrier (2004) que nos habla de las técnicas del instrumento, y Pilco (2014) que analiza el repertorio de las cofradías en el Cusco. Sobre la organología de las arpas coloniales y misionales en Bolivia, Pedro Llopis (2004a, 2004b) y Soux (2002: 119) que nos cuentan de la presencia del instrumento en el período republicano. Para Argentina contamos con las referencias de Vega (2016: 133-135) y Waismann (2004: 119).

² Sobre la presencia del arpa de dos órdenes en América, consultar Alruiz y Fahrekrog (2008: 55) y Camacho (2016: 40-42).

³ A este propósito, el tratadista y organista Pablo Nassarre (1980, libro 4º, cap. 15) declaraba en 1724 que el arpa “Es más resonante que cualquier otro, pues se acompañan las capillas de músicos con él, por tener sus voces bastante cuerpo para ello”. A su vez, Cristina Bordas (1999: 710) nos informa que en la década de 1640 las arpas se incorporaron de manera estable a las capillas musicales catedralicias, para desaparecer paulatinamente hacia la mitad del siglo XVIII.

⁴ Período que coincide con la despedida del arpista José Pardo y la muerte del arpista Jacinto Zapata (Marín 2007: 203).

⁵ Los bordones son cuerdas entorchadas en metal del registro bajo, las otras cuerdas podían ser de metal o tripas.

⁶ El sombrero de copa y de ala ancha hace parte de la vestimenta europea; en los qeros coloniales, vasos ceremoniales de las poblaciones andinas, algunos personajes lucen este tipo de sombrero (Rowe 2003: [1961]: 307-343). Además, Guamán Poma de Ayala retrata a los *mandoncillos* y a otras autoridades indígenas con el mismo sombrero (Arenas et al. 2019: 84).

⁷ Especialmente a raíz del Sínodo de La Plata de 1771-1773, en que se discutieron las indicaciones postconciliares, muchas iglesias del altiplano fueron recubiertas con pinturas (Guzmán et al. 2017). Además, en consideración de las tensiones generadas principalmente por las reformas borbónicas “el viejo repertorio de formas cristianas, utilizadas una y otra vez con sentidos distintos, fue activado nuevamente durante el siglo XVIII para intentar poner orden en una sociedad tensionada” (Guzmán et al. 2017: 526-527).

⁸ Es muy probable que el pintor anónimo, autor de los frescos, fuese conocedor de relevantes ciclos murales altiplánicos y arequipeños (Mebold 1985: 67-68).

⁹ Mebold (1985: 65-67), reconoce en su trabajo en uno de los dos animales del clavijero a un felino y afirma que los dos instrumentos del fresco analizado conservan un gran parecido con arpas conservadas en las iglesias y que “por las peculiaridades de su forma, conservada casi idéntica todas las veces que se representa, incluso... en los adornos con cabezas de felino y de aves de rapiña dibujados en el extremo del clavijero”. Sin embargo, Gustavo Espinosa (2013: 9-10) observa un parecido entre el supuesto felino del fresco de Pachama y el *jichi*, animal mitológico del oriente boliviano que, según Llopis (2004b), estaría esculpido en los capiteles de algunas arpas chiquitanas. La razón de esta coincidencia sería coherente con la ambientación “selvática” de la entera escena, como la presencia de plantas y loros.

¹⁰ Recordamos, a este propósito, la presencia de restos de varias arpas en la sacristía de Parinacota, así como las dos arpas viejas inventariadas en la ige-

sia de Huasquiña, hechos que podrían indicar la utilización de más de un arpa en las capillas.

¹¹ Por ejemplo, es muy posible que los arpistas contratados por las cofradías de Arica (1708-1718; 1782-1783), o para la fiesta de Nuestra Señora del Rosario en Tarapacá (1841), se desempeñaran en las capillas de las respectivas iglesias.

¹² Consignemos que los músicos indígenas de las capillas coloniales tenían una situación privilegiada, y a menudo los organistas, arpistas y bajoneros recibían un compenso por sus labores (Baker 2003: 187, 190).

¹³ En el caso de los qeros, los arpistas acompañan en diversas situaciones celebrativas y festivas (Martínez de la Torre 1993: 27-31, 35; Gudemos 2004: 86-94).

ARCHIVOS

AAA, Archivo Arzobispal de Arequipa.

AOI, Archivo Obispado de Iquique.

AHL, Archivo Histórico de Límites.

ANS, Archivo Nacional de Chile.

REFERENCIAS

ALRUIZ, C. & L. FAHREKROG 2008. Construcción de instrumentos musicales en el Virreinato del Perú: vínculos y proyecciones con Santiago de Chile. *Resonancias* 12 (22): 43-62.

ARENAS, M., B. GONZÁLEZ, & J. MARTÍNEZ 2019. Arte rupestre en los corregimientos coloniales de Tarapacá y Atacama. Problemáticas comparativas iniciales. *Estudios Atacameños* 61: 73-109.

BAKER, G. 2002. Indigenous musicians in the urban "parroquias de indios" of colonial Cuzco, Peru. *Il Saggiatore musicale* 9 (1/2): 39-79.

BAKER, G. 2003. La vida musical de las doctrinas de indios del obispado del Cuzco. *Revista Andina* 37: 181-205.

BARTRA, E. 1982. Ed. *Tercer Concilio Limense, 1582-1583*. Lima: Publicaciones de la Facultad Pontificia y Civil de Teología de Lima.

BERTONIO, L. 1612. *Vocabulario de la lengua Aymara*. Juli: Francisco del Canto.

BORDAS, C. 1987. The Double Harp in Spain from the 16th to the 18th Centuries. *Early Music* 15 (2): 148-163.

BORDAS, C. 1999. Arpa, España. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 1, E. Casares, ed., pp. 705-724. Madrid: Grupo Anaya Comercial.

BRUNEAU, G. 2009. Mantener el culto a pesar de la tormenta: los músicos de la Catedral de La Plata (1700-1845). *Revista Ciencia y Cultura* 22/23: 137-149.

CALVO-MANZANO, M. R. 1993. *El arpa en el contexto musical de Hispanoamérica y Filipinas a partir de la era del Descubrimiento*. Valladolid: Simancas Ediciones.

CAMACHO, E. 1998. El arpa en el México colonial. Entre lo sacro y lo secular, la transculturación y la mixtura musical. En *XXI Internacional Congress*, pp. 1-8. Chicago: Latin American Studies Association.

CAMACHO, E. 2016. Noticias del arpa de dos órdenes en la Nueva España y el México decimonónico. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 29: 37-45.

CHACAMA, J. 2009. Imágenes y palabras, dos textos para un discurso: la prédica pastoral en los Andes coloniales. Doctrina de Codpa (Altos de Arica), siglo XVIII. *Diálogo Andino* 33: 7-27.

CHACAMA, J., L. BRIONES & G. ESPINOSA 1988. El arte mural en las iglesias coloniales de la primera región y la tradición pictórica andina en el extremo. Norte de Chile. *Diálogo Andino* 7/8: 102-120.

DAPONTE, J., A. DÍAZ & N. CORTÉS 2020. Los chunchos en La Tirana. Baile, música y memoria festiva en el norte chileno. *Interciencia* 45 (8): 361-369.

DÍAZ, A., L. GALDAMES & W. MUÑOZ 2012. Santos patronos en los Andes. Imagen, símbolo y ritual en las fiestas religiosas del mundo andino colonial (siglos XVI-XVII). *Alpha* 1 (35): 23-39.

DÍAZ, A. & C. PONCE 2013. La arquitectura de la fe. Clérigos, indios y pugnans en las doctrinas del desierto. Tarapacá, siglos XVI-XIX. *Allpanchis* 81/82 (44): 11-72.

DÍAZ, A., P. MARTÍNEZ & C. PONCE 2014. Cofradías de Arica y Tarapacá en los siglos XVIII y XIX. Indígenas andinos, sistema de cargos religiosos y festividades. *Revista de Indias* 74 (260): 101-128.

DONOSO, M. 2011. *Iglesias de la antigua Ruta de la Plata*. Santiago: Max Donoso.

ESPINOSA, G. 2013. El arte musical barroco en la colonia: pintura mural del templo de San Andrés apóstol de Pachama, región de Arica y Parinacota, Chile. Trabajo para el curso: "La Fiesta de los símbolos. Perspectivas etnohistóricas y etnográficas sobre simbolismos y festividades en el Norte de Chile". Profesor A. Díaz. Manuscrito inédito.

- FERRIER, C. 2004. *El arpa peruana*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú y Pontificia Universidad Católica del Perú.
- GEMBERO-USTÁRROZ, M. 2016. Música en la Catedral de Lima en tiempos del arzobispo Mogrovejo (1581-1606): Gutierre Fernández Hidalgo, la Consueta de 1593, la participación indígena. *Resonancias* 20 (39): 13-41.
- GLAVE, L. & A. DÍAZ 2020. Clérigos y encomiendas en Tarapacá. Relaciones en la implantación del orden colonial durante el siglo XVI. *Revista Cultura & Religión* 14 (2): 79-99.
- GONZÁLEZ, B. 2018. Problematizando el arte rupestre colonial y su contribución al conocimiento etnohistórico de Camiña, Pica y Tarapacá. Siglos XVI al XVIII. Tesis para optar al grado de Doctor en Historia. Departamento de Historia, Universidad de Chile.
- GUDEMOS, M. 2004. *Canto, danza y libación en los Andes. La música en las pinturas de los "queros" del Museo de América*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- GUZMÁN, F. 2013. Las pinturas murales en la doctrina de Belén. *Espacio Regional* 1 (10): 85-96.
- GUZMÁN, F., P. CORTI & M. PEREIRA 2017. Política eclesiástica y circulación de ideas tras las pinturas murales realizadas durante el siglo XVIII en las iglesias de la Ruta de la Plata. *Historia* 50 (2): 525-554.
- HIDALGO, J., N. CASTRO, A. DÍAZ & P. CISTERNAS 2013. De músico a extirpador: Algunas notas sobre Francisco Otal en Lima y La Plata de 1613 a 1618. *Allpanchis* 45 (81/82): 119-154.
- HIDALGO, J., M. MARSILLI & J. AGUILAR 2016. Redes familiares, carreras eclesiásticas y extirpación de idolatría. Doctrina de Camiña, Tarapacá. Siglo XVII. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 48 (3): 409-428.
- INOSTROZA, X. 2013. Dimensiones del liderazgo étnico en el pueblo de Belén: Francisco Ocharán, secretario del cabildo indígena. Altos de Arica (1750-1813). *Estudios Atacameños* 46: 109-126.
- LLOPIS, P. 2004a. *Arpas históricas de Bolivia, arpas andinas*. Manuscrito en posesión de los autores.
- LLOPIS, P. 2004b. *Arpa misional chiquitana*. <<http://bibliotecadelaguitarra.com/es/articulo/7212/arpa-misional-chiquitana.html>> [consultado: 01-10-2022].
- LLOPIS, P. 2004c. *Arpas históricas de Perú, arpas andinas*. Manuscrito en posesión de los autores.
- MARÍN, J. 2007. Música y músicos entre dos mundos: la Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII). Tesis para optar al grado de Doctor en Musicología, Universidad de Granada.
- MARTÍNEZ, B. 2015 [1782-1785]. *Trujillo del Perú 1782-1785*. Vol. 2. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcp8685>> [consultado: 01-10-2022].
- MARTÍNEZ DE LA TORRE, C. 1993. La tradición musical andina en vasos de madera incas. *Espacio, Tiempo y Forma* 6: 13-36.
- MARTÍNEZ, J. 2013. De discursos coloniales y textos andinos. A propósito de Gente de la Tierra de Guerra. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 45 (4): 553-560.
- MARTÍNEZ, J. & P. MARTÍNEZ 2013. Narraciones andinas coloniales. Oralidad y visualidad en los Andes. *Journal de la Société des Americanistes* 99 (2): 41-81.
- MARTÍNEZ, P., A. DÍAZ & F. HASLER 2022. Taquí: abriendo caminos en las fiestas andinas. *Interciencia* 47 (6): 212-217.
- MEBOLD, L. 1985. La pintura religioso-popular del altiplano chileno. *Aisthesis* 15: 62-79.
- NASSARRE, P. 1980 [1724]. *Escuela de música según la práctica moderna 1*. Edición facsimilar de la edición de Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- PALMIERO, T. 2011. Tupamaro de Caxamarca: tonadas sobre la muerte del Inca Atahualpa contenidas en el código Martínez Compañón (1782-85). *Revista Musical Chilena* 65 (216): 8-33.
- PALMIERO, T. 2014. Las láminas musicales del código Martínez Compañón, Trujillo del Perú, 1782-1785: Espacio de mediación entre las ideas ilustradas de un obispo y las teorías y prácticas musicales de los habitantes de su diócesis. Tesis para optar al grado de Doctor en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile.
- PILCO, E. 2005. Maestros de capilla, mestizaje musical y catolicismo en los Andes del sur. *Revista Andina* 40: 179-208.
- PILCO, E. 2014. *Himnos religiosos en quechua: música tradicional de la región Cusco*. Disco compacto, 63:10 min. Lima: Ministerio de Cultura-Kantos Producciones.
- ROMERO, R. 2002. Panorama de los estudios sobre música andina en el Perú. En *Sonidos andinos. Una antología de la música campesina del Perú*, R. Romero, eds., pp. 11-75. Lima: Centro de Etnomusicología Andina-Instituto Riva-Agüero PUCP.



- ROWE, J. 2003 [1961]. *Los incas del Cuzco. Siglos XVI-XVII-XVIII*. Cusco: INC.
- RUZ, R., A. DÍAZ & L. GALDAMES 2008. *Población andina de las provincias de Arica y Tarapacá. El censo inédito de 1866*. Arica: Ediciones Universidad de Tarapacá.
- SANFUENTES, O. 2019. Un tablado en Belén y una escena de toros en Pachama. Formación de buenos cristianos y apropiación indígena de la evangelización en la pintura mural andina. *Diálogo Andino* 58: 43-58.
- SAS, A. 1962. La vida musical en la Catedral de Lima durante la Colonia. *Revista Musical Chilena* 16 (81/82): 8-53.
- SCHECHTER, J. 1992. *The Indispensable Harp: Historical Development, Modern Roles, Configurations, and Performance Practices in Ecuador and Latin America World musics*. Kent: Kent State University Press.
- SEOANE, C. & A. EICHMANN 1997. Algunos hallazgos de música en zonas andinas rurales. *Data, Revista del Instituto de Estudios Andinos y Amazónicos* 7: 95-118.
- SOUX, M. 2002. Música indígena y mestiza en la ilustración y la crónica: La Paz, siglo XIX. *Revista Ciencia y Cultura* 11: 110-123.
- VEGA, C. 2016. *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*. Buenos Aires: Educa.
- VEGA, Z. 2011. *Música en la catedral de Arequipa 1609-1881. Fuentes, reglamentaciones, ceremonias y capilla catedralicia*. Arequipa: Universidad Católica de San Pablo.
- WAISMAN, L. 2004. La música colonial en la Iberoamérica neo-colonial. *Acta Musicológica* 76: 117-127.