

UNIVERSIDAD CATOLICA DE TRUJILLO
“BENEDICTO XVI”

FACULTAD DE TEOLOGÍA
CARRERA PROFESIONAL DE TEOLOGÍA



LA IGLESIA Y EL CANTO POPULAR
RELIGIOSO EN QUECHUA

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL DE
LICENCIADO EN TEOLOGÍA

AUTOR: JULIO REQUENA BOZA

ASESOR: P. Dr. THOMAS HENNIGAN

TRUJILLO – PERÚ

2014

Agradecimiento:

En primer lugar, agradecer a *Tayta* Dios por el don de su Amor, de la vida y de la vocación. En segundo lugar al seminario San Carlos y San Marcelo, formadores, profesores, personal administrativo y de limpieza, por la formación que me brindó en las diversas áreas al albergarme en su regazo maternal; también agradezco a los sacerdotes y amigos seminaristas con los cuales compartí esta etapa formativa por haberme brindado su amistad y su comprensión. Por último, y no menos importante, a mi familia que me enseña la riqueza de pertenecer a la comunidad quechua-hablante.

Dedicatoria:

*Cai tucuy sonccoihuanmi ccelccascaita rin
tucuy runasimi runapacc.*

Este trabajo va dedicado a todos los hombres quechua hablantes de nuestro país, de forma especial a mis padres: Julio y Mercedes. Así mismo para Mons. Gerardo, sacerdotes, seminaristas y agentes de pastoral del Vicariato Apostólico de San Ramón.

ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo I: El magisterio de la Iglesia y el canto popular en la liturgia	3
1.1. Historia del canto litúrgico en la cristiandad.....	4
1.1.1. En la época de Jesús.....	4
1.1.2. En los primeros siglos de la cristiandad.....	5
1.1.3. La reforma gregoriana y el canto gregoriano.....	7
1.1.4. El Concilio de Trento en busca de la unidad litúrgica.....	8
1.2. Los documentos de la Iglesia y el canto popular religioso desde Pío X hasta el Concilio Vaticano II.....	10
1.2.1. Pío X, “Tra le solitudini”.....	10
1.2.2. Pío XII. Mediator Dei” y “Musica Sacrae”.....	11
1.3. El canto popular religioso en el Concilio Vaticano II.....	12
1.3.1. La Constitución litúrgica “Sacrosanctum Concilium”.....	12
1.4. La liturgia y el canto religioso popular luego del Concilio Vaticano II.....	14
1.4.1. Instrucción “Musican Sacram”.....	14
Capítulo II: El Canto popular religioso quechua en el Perú, análisis histórico	17
2.1.El quechua como lengua del alma andina.....	17
2.1.1. La música y los Taquis en el imperio Incaico.....	18
2.2. El auge del canto religioso popular, el período de la conquista.....	19
2.2.1 .La Iglesia frente a una nueva cultura.....	19
2.2.2. El canto popular religioso nace en las misiones.....	21
2.2.3. El símbolo catholico Indiano de 1598.....	22
2.3. El canto religioso popular quechua en la Historia después de la colonia.....	25
2.3.1.Los cantos religiosos quechuas más antiguos.....	25
2.3.2.Melodías Religiosas en Quechua.....	26
2.3.3.El estudio de José María Arguedas.....	27
2.4.La actualidad del Canto popular religioso quechua.....	29
2.4.1. Trabajos independientes.....	29
Capítulo III: EL canto popular religioso quechua su valor teológico y litúrgico	31
3.1. Rasgos teológicos del canto quechua.....	32

3.1.1. Tayta Dios sutimpi (En el Nombre de Dios)	32
3.1.2. Dios Churipa (del Hijo de Dios).....	33
3.1.2.1. El Nacimeinto de Jesús.....	34
3.1.2.2. Jesús Nazareno.....	35
3.1.2.3. Santísimo Sacramento.....	37
3.1.3. Cruspa Sellum (El sello de la Cruz).....	38
3.1.4. Mamacha María.....	40
3.1.5. Los Santos.....	41
3.2. Los cantos religiosos en quechua en la liturgia.....	42
3.2.1. Los “cantos del Ordinario” en lengua quechua.....	44
3.2.2. Los “cantos del Propio” en lengua quechua.....	45
Conclusión	47
Bibliografía	50

INTRODUCCIÓN

La comunidad quechua-hablante de nuestro país ha resguardado en su vivencia cristiana cantos religiosos en quechua los cuales son entonados en peregrinaciones, procesiones, rezos comunitarios, etc. Se observa que cuando algunos cantan o escuchan estas canciones sienten una fuerza espiritual que les mueve a manifestar, por medio de penitencias e incluso lágrimas, el dolor de haber fallado a Dios y la necesidad de acercarse nuevamente a su amor.

Existen cantos religiosos populares en quechua que se han perdido por diversos motivos; entre ellas podemos mencionar; la ausencia de una clara manifestación de la conservación de estos cantos por parte de la iglesia peruana, ya sea porque desconoce el valor teológico y doctrinal que contienen o porque el trabajo de recopilación es sin duda un trabajo arduo y que necesita mucho tiempo. Los cantos que se han conservado, gracias a la religiosidad popular, pueden correr el mismo destino si es que no se les inserta oficialmente en la vida litúrgica de nuestra Iglesia, pero aquí surgen algunas interrogantes: ¿Estos cantos contienen rasgos teológicos y doctrinales cristianos? ¿Qué tipo de fuerza espiritual contienen? ¿En estos cantos se manifiesta una auténtica doctrina cristiana? ¿Pueden ser insertados para su uso en la liturgia?

Así, el presente estudio pretende describir el valor teológico del canto religioso popular en quechua y su posible inserción en la liturgia y su uso en la evangelización de las comunidades de habla quechua. Para ello, se mueve en dos campos que a simple vista parecen ser distintos e incompatibles: la música sagrada litúrgica y el canto popular religioso en quechua. Por un lado, la música sagrada en la Iglesia tiene sus normas y prescripciones que hacen posible que ella no pierda su sentido y su finalidad dentro de la liturgia cristiana; y por otro, el canto popular religioso en quechua se ha mantenido en la religiosidad popular de nuestras comunidades quechua-hablantes y parecen estar ausentes de la vida litúrgica-sacramental de la Iglesia.

En primer lugar, apreciemos que la Iglesia, desde sus orígenes, ha tenido y tiene una relación estrecha con la música y el canto, especialmente dentro de las celebraciones litúrgicas. El papel que juega dentro de la liturgia ha sido manifestado claramente por el Concilio Vaticano II en la Sacrosanctum Concilium: “El canto sagrado, unido a las palabras,

constituye una parte necesaria e integral de la liturgia”. De ahí que la liturgia se entienda como un diálogo entre Dios y los hombres. Dios nos habla a través de su liturgia y el hombre responde activamente en ella a través de los cantos.

Al hacer un recorrido en los textos del Nuevo Testamento encontramos escritos himnos y cánticos que los primeros cristianos probablemente entonaban en sus reuniones comunitarias. Los Padres de la Iglesia, así mismo, dan testimonio de la utilidad de los cantos dentro de la liturgia, algunos componen canciones que utilizan para la catequesis y la predicación. Es con la reforma gregoriana en el siglo VI que la Iglesia adopta un estilo musical propio: el canto gregoriano. Logrando con ello unificar la liturgia y por ende el canto litúrgico. El Concilio de Trento, frente a las cuestiones que le apremian, dispone un uso adecuado de los cantos y la música sagrada dentro de la Iglesia. Es a partir de Pío X que se va definiendo claramente qué se debe entender por música sagrada. Pío XII es el primer Papa que habla sobre la música religiosa popular y alienta su uso pero fuera de la liturgia. El Concilio Vaticano II retomando los aportes anteriores pone mayor énfasis en la participación activa y consciente de la comunidad que participa en los actos litúrgicos, por ello dio cabida a la lengua vulgar en el uso litúrgico.

En segundo lugar, la piedad popular es una de las riquezas que tiene nuestro pueblo. Notamos esto con facilidad al participar de una fiesta patronal, una peregrinación, o una procesión. Los gestos y expresiones de ella son variados pero contienen un alto sentido de fe y compromiso comunitario al momento de ser realizados. Uno de los ámbitos de la piedad popular, y tal vez la más notoria, es su expresión oral: el canto. El canto popular, y sobre todo el religioso, es uno de los pilares que ha logrado mantener la fe del pueblo a pesar de muchos vacíos evangelizadores. En todas las culturas encontramos estos cantos, entonados con ritmos y melodías propias de cada región.

Para responder a las interrogantes expuestas arriba se presentan los tres capítulos de este estudio. El primer capítulo nos inserta en la relación de la música con la liturgia de la Iglesia desde su nacimiento con Jesucristo, se sirve para ello de los testimonios de la Sagrada Escritura, de los Santos Padres y del Magisterio. En el segundo capítulo se hace un recorrido histórico de los cantos religiosos en quechua a partir de la llegada de los españoles a América. Y finalmente en el tercer capítulo, se analizan teológicamente algunos cantos religiosos en quechua y se distinguen para qué momentos de la liturgia pueden ser utilizados.

Capítulo I

EL MAGISTERIO DE LA IGLESIA Y EL CANTO POPULAR EN LA LITURGIA.

La Iglesia, desde sus orígenes, ha encontrado en el canto y la música una forma de expresar su fe. La Iglesia, desde sus orígenes, ha tenido y tiene una relación estrecha con la música y el canto, especialmente dentro de las celebraciones litúrgicas. En el transcurso de su desarrollo histórico la música y el canto en la Iglesia se han ido enriqueciendo con expresiones orales y musicales de cada cultura. Es en el encuentro con las diversas culturas que esta forma de manifestación se ha ido enriqueciendo, fruto de ello será, como se analizará, el canto gregoriano, el canto sagrado popular y otras formas de música sagrada: de todas las formas de música mencionadas el canto gregoriano ocupa un lugar de primacía en la Iglesia y se incentiva su práctica en las celebraciones litúrgicas.

El papel que juega el canto y la música dentro de la liturgia de la Iglesia ha sido manifestado claramente por el Concilio Vaticano II en la *Sacrosanctum Concilium*: “El canto sagrado, unido a las palabras, constituye una parte necesaria e integral de la liturgia”¹. Es decir, que el servicio, la función, que realiza el canto y la música dentro de la liturgia no es algo decorativo ni secundario, pertenece a la entraña misma de la liturgia.

La primera razón de ser del canto reside en la estructura dialéctica de la liturgia. Es decir, hay un diálogo entre Dios y la asamblea, en el que la manera de hablar de Dios es la Palabra proclamada, y la manera de responder del pueblo es el canto y la oración.²

Por ello, la constitución *Sacrosanctum Concilium* afirma: “En la liturgia Dios habla a su Pueblo; Cristo sigue anunciando el Evangelio. Y el pueblo responde a Dios con el canto y la oración”³. De esta afirmación se sacan dos conclusiones básicas: En primer lugar, el principal interlocutor es Dios, lo cual que esta conversación sea distinta a cualquier

¹ Concilio Vaticano II (1963), *Sacrosanctum Concilium*, n° 112.

² Facultad de teología, universidad de Deusto (1966). *Estudios sobre el Concilio Vaticano II*. Bilbao: Mensajero, p. 475.

³ Concilio Vaticano II (1963), *Sacrosanctum Concilium*, n° 33.

otra conversación, es un diálogo religioso; y, en segundo lugar, el segundo interlocutor es la asamblea, una asamblea formada por hombres. Y es en el canto donde se manifiesta la unidad de la comunidad de fieles que responden al llamado de Dios. Pues, el canto consta de texto (idea y palabra) y música (melodía y ritmo) lo cual afecta a todo el ser del hombre, inteligencia, voluntad y sentimiento⁴. Además porque el canto es vehículo de expresión humana, y en nuestro caso, también de expresión religiosa, pues abre a la totalidad del hombre al contacto con Dios.

Teniendo presente la importancia del canto y la música en la liturgia podemos pasar a analizar el canto religioso popular en los documentos de la Iglesia. En primer lugar, el canto popular religioso dentro de la liturgia es un tema que aun hoy se sigue analizando, pues “no todo canto religioso es canto litúrgico”⁵; y, en segundo lugar, analizar el proceso de enriquecimiento de la música y del canto en la Iglesia nos ayudará a comprender todo lo referente a nuestro tema. Así, haremos un repaso de la música liturgia desde su nacimiento en las primeras comunidades cristianas hasta nuestra actualidad resaltando su práctica en la comunidad.

1.1. Historia del canto litúrgico en la cristiandad.

1.1.1. En la época de Jesús.

La vida religiosa, influenciada por los fariseos, en el pueblo judío había tomado un rumbo nuevo después del destierro con el nacimiento de las sinagogas. La sinagoga, especialmente en los pueblos, es el lugar donde se lee y comenta la Sagrada Escritura, donde se hace la confesión de fe y las plegarias⁶; en ella no se ofrecían sacrificios como en el Templo, al contrario su única función es introducir a los judíos en el conocimiento de la ley, en la historia de Israel y tener una relación con Dios a través de las plegarias. Los miembros del pueblo se reunían en el día sábado y participaban de esta celebración⁷.

Jesús de Nazaret no fue ajeno a la vida religiosa y social de su pueblo. Participó de las reuniones en la sinagoga, y con frecuencia de forma activa en ella (cf. Lc. 4,16). La sinagoga ocupa un lugar central en la formación religiosa y espiritual de Jesús. En ella

⁴ Facultad de teología, universidad de Deusto (1966). *Estudios sobre el Concilio Vaticano II*. Bilbao: Mensajero, p. 475.

⁵ Ferreiro Varela, J.A. (2008). Evangelización y canto litúrgico. En conferencia episcopal española (Ed.), *Canto y música en la liturgia, a los cuarenta años de la instrucción Musicam sacram* (p. 166). Madrid; Edice.

⁶ Bornkamm, Günther (1996). *Jesús de Nazaret*. Salamanca: Sígueme, p. 41.

⁷ Gutiérrez Martín, Darío (1995). *La humanidad de Jesús de Nazaret*. Madrid: San Pablo, p. 54.

aprende, no sólo a leer y escribir, sino a tener una relación comunitaria de adoración al Dios único y verdadero⁸.

En las sinagogas se expresa la fe cantando, casi toda la liturgia sinagoga era cantada; de manera fundamental, sienten preferencia por los salmos⁹. Así vemos que el pueblo Judío en el tiempo de Jesús tenía en el salterio un himnario oficial, muchos de cuyos de himnos eran de claro acento litúrgico. Notemos que este himnario había sido ya empleado por el pueblo de Israel desde tiempos de la monarquía¹⁰.

En el evangelio según san Mateo hay un pasaje que nos habla que Jesús cantaba, este texto se da en el contexto de la Cena Pascual donde se dice: “cuando cantaron un himno” (Mt 26,30). El himno en mención parece ser el “Hallel” que corresponde a los salmos 115 al 118. El evangelista Marcos también lo menciona (Cf. Mc 14,26) y es notable notar que ambos están haciendo referencia al “Hallel”¹¹. Así pues, Jesús se identifica con su cultura, con su liturgia y con sus cantos con los cuales alaba a su Padre.

1.1.2. En los primeros siglos de la cristiandad.

La Iglesia primitiva tiene sus raíces en la cultura judía, así tenemos como herencia suya los salmos, himnos y cánticos a los cuales se les otorga un nuevo significado a la luz del encuentro con Jesucristo. Un ejemplo claro de lo que venimos diciendo es el uso del cántico de Moisés (Ex 15,1ss) que se entona año tras año en la Vigilia Pascual y al cual se le da un nuevo significado¹². Este nuevo significado se verá notoriamente en el libro del Apocalipsis; donde los que han triunfado sobre la bestia y de todo lo que ella significa entonan el cántico del Cordero (Cf. Ap 15,3-4).

Al hacer un repaso del evangelio de Lucas encontramos algunos cánticos que desde muy temprano pasaron a formar parte de la vida eclesial, como por ejemplo el cántico de María, el Magnificat (Lc 1,46-55); el cántico de Zacarías, el Benedictus (Lc 1, 68-79); y el cántico de Simeón (Lc 2,29-32). Es probable que estos cánticos fueran los primeros en ser cantados por las primeras comunidades cristianas que los evangelistas retomaron en sus escritos.

⁸ Gutiérrez Martín, Darío (1995). *La humanidad de Jesús de Nazaret*. Madrid: San Pablo, p. 55.

⁹ Alcalde, Antonio (2002). *El canto de la Misa*. Santander: Sal Terrae, p. 130.

¹⁰ Brown, Raymon E. & otros (1971). *Comentario Bíblico San Jerónimo* (V). Madrid: Cristiandad, p. 581.

¹¹ Alcalde, Antonio (2002). *El canto de la Misa*. Santander: Sal Terrae, p. 131.

¹² Ratzinger, Jhoseph (2006). *Introducción al espíritu de la liturgia*. Bogota: San Pablo, p. 114.

Encontraremos cánticos, con un acento cristológico, en las cartas de Pablo y de Pedro¹³. En las cartas de Pablo hallamos el cántico a Cristo, Siervo de Dios, en su misterio pascual (Flp 2, 6-11), el cántico donde se manifiesta el plan de salvación (Ef 1,3-10), el himno a Cristo, primogénito de toda creatura y primer resucitado de entre los muertos (Col 1,12-20), y los himnos que se hallan en las cartas a Timoteo (1Tm 3,16; 6,15-16; 2Tm 2,11); en la primera carta de Pedro mediante un himno se exalta la razón por la que Cristo padeció (1Pe 2,21b-25). En el libro del Apocalipsis se encuentran varios cantos aparte del cántico del Cordero. El primero es el santo (Ap 4, 8), le sigue el himno a Dios Creador (Ap 4, 11; 5, 9-10.12), también, el cántico del Juicio de Dios (Ap 11,17.18; 12, 10b-12a), y el de las bodas del Cordero (Ap 19, 1-2. 5-7).

Ya en el siglo II, el gobernador romano Plinio envía información al Emperador Trajano acerca de la vida de los cristianos en su región, en ella se menciona el culto cristiano. En este informe se hace una referencia al canto que realizan los cristianos; el canto, afirma Plinio, se centra en la exaltación de Cristo y de su divinidad.

En el contacto con el mundo romano el canto y la música cristiana encontraban nuevas formas de manifestación. Pero, resaltemos que en la Iglesia primitiva el canto era de la asamblea. Era un canto sencillo, popular, espontáneo; sólo quería diferenciarse del canto de los paganos¹⁴. Es decir, el canto y la música en la Iglesia, que mantenían un estilo sinagoga, se enriquecieron en el contacto con la cultura romana y en este proceso buscaron diferenciarse del estilo musical pagano que había en ese momento.

En el siglo IV surge la figura de san Efrén en Siria. San Efrén, entre sus numerosas obras tiene himnos donde une teología y prosa, su teología se hace litúrgica, se hace música. “San Efrén confiere a la poesía y a los himnos para la Liturgia un carácter didáctico y catequético; se trata de himnos teológicos y, al mismo tiempo, adecuados para ser recitados en el canto litúrgico”¹⁵. San Efrén recibe el título de “Citara del Espíritu Santo”. Así mismo, en 490 nace Romano el Meloda, pertenece al gran grupo de teólogos que transformó la teología en poesía, se le conoce por haber compuesto muchos himnos y cantos; Romano ha pasado a la historia como uno de los más representativos autores de

¹³ Ratzinger, Joseph (2006). *Introducción al espíritu de la liturgia*. Bogotá: San Pablo, p. 119.

¹⁴ Alcalde, Antonio (1995), *Canto y música litúrgica. Reflexiones, críticas, sugerencias*, Madrid: San Pablo, p. 72.

¹⁵ Benedicto XVI (2007, 30 de noviembre), San Efrén el sirio. *L'osservatore Romano* (48), p. 20.

himnos litúrgicos. En sus himnos no utiliza el griego bizantino solemne de la corte, sino un griego sencillo, cercano al lenguaje del pueblo¹⁶.

Las herejías en los primeros siglos también utilizaron el canto y la música para manifestar sus doctrinas, ante ello en el sínodo de Laodicea, específicamente en el canon 59, se prohíbe el uso de composiciones particulares de Salmos. En el mismo canon también se prohíbe el uso de escritos no canónicos en la liturgia. Y, el canon 15 limita el canto al coro de los cantores “mientras (que) no está permitido cantar a los demás miembros de la comunidad de la Iglesia”. Ante esta norma, muchos cantos e himnos extra-bíblicos se perdieron pero se volvió a revalorar la identidad de la fe bíblica en los cantos¹⁷.

También en el siglo IV se observa que hay una influencia de la Iglesia de Oriente en cuanto al canto de los himnos y de los salmos en Occidente, donde se empieza a realizar en dos coros o con un solista donde el pueblo responde con una breve antífona; esta forma de participación con el canto se dio gracias a san Juan Crisóstomo en Constantinopla y a San Ambrosio en Milán. San Agustín también da a conocer la importancia del canto en la Iglesia y de los bienes que puede producir en el alma del creyente, y manifiesta en sus “Confesiones” un testimonio valioso de ello¹⁸. Pero aparte de estas encontraremos otras formas de interpretación de la música sagrada en este periodo ya que varía mucho de región en región.

1.1.3. La reforma de gregoriana y el canto gregoriano.

La reforma llamada gregoriana empieza con el Papa Gregorio Magno (590-604 d.C.) y alcanza un nivel alto con Gregorio VII (1073-1085 d.C.). Esta reforma busca la unidad de la liturgia en la Iglesia, en este proceso de unificación, posterior a Gregorio Magno, surge el fenómeno de hibridación musical. Si analizamos con detenimiento esta reforma caeremos en la cuenta que Gregorio Magno basó su reforma litúrgica en el canto romano pero él no compuso ninguna melodía que posteriormente le atribuirán¹⁹.

Otro personaje importante en este periodo es Carlomagno (742 aprox.-814 d.C.) que impone la liturgia romana en sus Estados, así como un repertorio musical que él entendió como canto gregoriano auténtico; este repertorio habría surgido cuando el canto romano

¹⁶ Benedicto XVI (2008, 23 de mayo), Romano el Meloda. *L'osservatore Romano* (21), p. 12.

¹⁷ Ratzinger, Joseph (2006). *Introducción al espíritu de la liturgia*. Bogotá: San Pablo, p. 120.

¹⁸ De Cande, Roland (1981). *Historia universal de la música* (I). Madrid: Aguilar, p. 189.

¹⁹ *Ibíd.* p. 193.

llegó a traspasar sus fronteras, especialmente al llegar a tierras francas²⁰. He aquí el proceso de hibridación: la mezcla del canto romano con la cultura franca y gala. A esta unión se le conoce como canto gregoriano.

Vemos que del canto primitivo cristiano se pasó al canto gregoriano, en principio como canto del pueblo que canta las partes de la misa. Pronto el canto gregoriano, sencillo en sus comienzos, se fue enriqueciendo de melismas. Esto llevó a que sea cada vez más difícil ser entonado por el pueblo por lo que pasó hacia el s. VI a ser interpretado por la *Schola*. El gregoriano dejó de ser el canto del pueblo en la liturgia²¹. El pueblo se queda como un espectador de todo el misterio que se realiza en las celebraciones litúrgicas.

La reforma gregoriana nos proveyó de una riqueza grande al poner un estilo de canto en la Iglesia y al universalizarla en occidente; pero así como se obtuvo una gran riqueza también notemos que al hacer una defensa total del canto gregoriano se perdió de vista otras formas de canto que existían; las diversas formas que cada región y pueblo tenía de manifestar sus cantos y su música fueron dejándose de lado hasta ser olvidados pues el canto gregoriano se imponía en toda la Iglesia²².

Otra particularidad digna de mencionar es que la música gregoriana y la profana, en cuanto a su estética, no se diferenciaban mucho. Muchos compositores de estos siglos utilizaron melodías de cantos profanos y sólo cambiaron las letras dándole el sentido cristiano. De ahí que se clasifique una música de religiosa o profana por su texto²³. Por ello, Martín Lutero (1483-1547 d.C.) en este campo manda preparar cancioneros para que el pueblo cante en la misa; muchas de las melodías que se utilizaron en ellas fueron tomadas de danzas populares. Lutero buscaba que el pueblo aprendiera a cantar en la Misa por ello utilizaba textos fáciles de recordar²⁴. Por tanto, la reforma protestante tuvo como uno de sus objetivos la reforma del canto litúrgico, devolviendo al pueblo su protagonismo y cantando en lengua vernácula²⁵.

²⁰ De Cande, Roland (1981). *Historia universal de la música* (I). Madrid: Aguilar, p. 193.

²¹ Alcalde, Antonio (1995), *Cantoy música litúrgica. Reflexiones, críticas, sugerencias*, Madrid: San Pablo, p. 73

²² De Cande, Roland (1981). *Historia universal de la música* (I). Madrid: Aguilar, p. 195.

²³ Alcalde, Antonio (1995), *Cantoy música litúrgica. Reflexiones, críticas, sugerencias*, Madrid: San Pablo, p. 39.

²⁴ *Ibíd.* p. 43.

²⁵ *Ibíd.* p. 73.

1.1.4. El Concilio de Trento en busca de la unidad litúrgica.

El estilo musical en la liturgia se va ampliando, muchas partes de ella se van musicalizando y los textos que se utilizan no tienen estrictamente un sustento bíblico a pesar de todo el trabajo hecho con la reforma gregoriana. En el siglo IX se podría afirmar el nacimiento del canto polifónico, pero es recién en el siglo XIII donde surge un afloramiento de la música polifónica de gran magnitud y con ello muchas obras musicales de gran valor²⁶.

La Iglesia Occidental se enfrenta a grandes desafíos, la reforma que Lutero realiza en cuanto a la liturgia tiene dos puntos de ataque: en primer lugar, la lengua vulgar en el uso litúrgico; y, en segundo, el uso de escritos no bíblicos para la entonación en la liturgia. Con estas preocupaciones el Concilio de Trento, en su tercera etapa, en las últimas sesiones (21-24) al tratar sobre el sacrificio de la misa, manifiesta lo siguiente sobre la música y el canto en la Iglesia:

Aparten también de sus Iglesias aquellas músicas en que ya con el órgano, ya con el canto se mezclan cosas impuras y lascivas; así como toda conducta secular, conversaciones inútiles, y consiguientemente profanas, paseos, estrépitos y aclamaciones de manera que la casa de Dios pueda ser vista y declarada casa de oración²⁷.

Notamos que el Concilio de Trento no presenta una pauta sobre la música litúrgica, pero sí deja en claro que se debe evitar todo tipo de música y canto que esté mezclada con cosas impuras y lascivas. Así, la Iglesia de Roma se preocupa más por combatir todos los exabruptos e influencias que la música profana está teniendo dentro de la Iglesia, ya sea por miedo a crear confusión o por la lucha anti-reformista, que por formar personas que se encarguen de encausar el uso de los cantos religiosos populares en la Iglesia y así favorecer su difusión. La Iglesia se dedica a controlar el genio más que a movilizarlo²⁸.

El cardenal Joseph Ratzinger afirma que “el Concilio de Trento intervino en este punto consciente como era de la confrontación cultural en curso. Elevó a norma que fuera la palabra la que determinará la música litúrgica”²⁹. Y con ello el Concilio de Trento logró por segunda vez unificar los criterios para el canto y la música dentro de la liturgia.

²⁶ De Cande, Roland (1981). *Historia universal de la música* (I). Madrid: Aguilar, p. 255.

²⁷ Concilio de Trento, Sesión XXII, Decreto sobre lo que se ha de observar, y evitar en la celebración eucarística (1562). Recuperado de <http://www.emym.org/articulos/conciliodetrento.pdf>

²⁸ De Cande, Roland (1981). *Historia universal de la música* (I). Madrid: Aguilar, p. 392.

²⁹ Ratzinger, Jhoseph (2006). *Introducción al espíritu de la liturgia*. Bogotá: San Pablo, p. 121.

1.2. Los Documentos de la Iglesia y el canto popular religioso desde Pío X hasta el Concilio Vaticano II

La atención que el Magisterio ha prestado a la música en su función litúrgica, desde Pío X hasta la *Sacrosanctum Concilium*, es significativa e importante. Podemos observar en esta atención una cierta progresión cualitativa en la consideración del valor de la función de la música en la liturgia³⁰. Por ello, se estudiará con un detenimiento especial todo este proceso rescatando los aportes de cada documento emitido sobre el canto y la música dentro de la Iglesia.

1.2.1. Pio X, "Tra le solitudini".

El contexto en el que surge este *Motu proprio* es peculiar, el tiempo del Barroco encontró la forma de unificar el arte de componer música profana y sacra, se manifestaron muchas grandes obras maestras que deleitaban a los oyentes³¹. La música en la liturgia se adentra en el corazón de los participantes, su belleza irrumpe en el interior del hombre y lo eleva a tener una experiencia de la presencia de Dios viva y auténtica. Sin embargo este tipo de música tiene dos inconvenientes: la primera, lleva consigo un gran estímulo subjetivo que hace de la música y no de la liturgia el lugar central en el fiel, por tanto se quiere más enriquecer los ritmos y modos musicales que ayudar al fiel a tener una participación litúrgica activa, ejemplo de ello son las misas-parodia, misas-conciertos o la teatralidad dentro de la misa; la segunda sobreviene de la primera, los músicos y compositores de este tiempo no era necesario que tuviesen fe para componer piezas musicales para la liturgia, importaba más que sus obras manifiesten el estilo musical religioso.

Ante esta realidad Pio X el 22 de noviembre de 1903 publica este *Motu proprio*, en la cual busca acabar con todos las exageraciones musicales dentro de la Iglesia y, a su vez, da algunos elementos para diferenciar la música sagrada de otros tipos de música. Entre estos elementos encontramos en primer lugar que la música sagrada tiene como fin la gloria de Dios y la santificación y edificación de los fieles; y en segundo lugar, la música sagrada para ser tal debe presentar tres cualidades:

³⁰ Canals Casas, Juan M^a (2008). Canto y Música en la Liturgia. En Conferencia Episcopal Española (ed.), *Canto y música en la liturgia, a los cuarenta años de la instrucción Musicam sacram* (p. 50). Madrid, Edice.

³¹ De Cande, Roland (1981). *Historia universal de la música* (I). Madrid: Aguilar, p. 602; también en: Ratzinger, Jhoseph (2006). *Introducción al espíritu de la liturgia*. Bogotá: San Pablo, p. 122

- Debe ser santa, no sólo en sí misma sino también en la interpretación.
- Debe tener arte verdadero, dar a conocer su belleza artística.
- Debe ser universal, que esté bajo los caracteres generales de la música sacra³².

La actuación de Pío X fue crucial, similar al del Concilio de Trento en el siglo XVI, pues condujo a delinear el camino hacia una buena interpretación del lugar de la música en la liturgia, además que el Motu Proprio trajo consecuencias para la vida litúrgica. La primera consecuencia será la instauración del primado del gregoriano y de la polifonía clásica; una segunda, fue el mantener el latín como lengua en la celebración litúrgica; una tercera, se referirá a los cantores, pues el canto litúrgico al ser un oficio litúrgico sólo puede ser realizado por los varones; y una cuarta, es la hibernación del canto popular, puesto que el documento hace un silencio absoluto sobre ella³³.

1.2.2. Pío XII, “Mediator Dei” y “Musica Sacrae”.

La encíclica *Mediator Dei*, de 1947, dada por Pío XII, tiene entre una de sus bases todo el trabajo del Movimiento Litúrgico. El aporte brindado por esta encíclica es la reflexión sobre la liturgia como culto oficial, público, solemne y total de la Iglesia, Cuerpo Místico de Jesucristo³⁴. Esta forma de entender la liturgia ayudará a dar el siguiente paso, la lengua vulgar como lenguaje dentro de las celebraciones en la Iglesia. Por tanto Pío XII es el primer papa que nos habla claramente del canto religioso popular.

Desde la declaración de Pío XII sobre la apertura de la liturgia a la lengua vulgar con la encíclica *Mediator Dei*, se observó una mayor práctica de su uso en los ritos de algunos sacramentos, pero esto con la debida aprobación de la Santa Sede³⁵. Otro ámbito en el que se notó esta apertura fue en el canto³⁶, la materia empezó a plantearse con los “Directorios” (Directorios para la participación de los fieles en la Misa). En ellos se preveía la participación de los fieles con cantos en lengua vernácula. Pere Tene dirá al respecto: “El

³² PÍO X (1903), *Motu Proprio “Tra le Sollicitudini”*. Recuperado de: http://http://www.vatican.va/holy_father/pius_x/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollicitudini_sp.html

³³ Pere, Teñe (1991, marzo-abril). El canto y la música litúrgica, situación y perspectivas. *Phase* (182), pp. 95-110.

³⁴ Pío XII (1947), *Carta encíclica sobre la sagrada liturgia “Mediator Dei”*. Bilbao: El Mensajero del Corazón de Jesús, n° 29; también: Piqué Collado, Jordi-A. (2008). Teología y música: el canto litúrgico como percepción del misterio. En Conferencia Episcopal Española (ed.), *Canto y música en la liturgia, a los cuarenta años de la instrucción Musicam sacram* (p. 66).

³⁵ Pío XII (1947), *Carta encíclica sobre la sagrada liturgia “Mediator Dei”*. Bilbao: El Mensajero del Corazón de Jesús, n°77.

³⁶ *Ibíd.* n° 238.

Directorio preveía unos cantos que acompañaran los momentos destacados de la misa, más en la línea del Propio que del Ordinario”³⁷.

En este contexto surge la carta encíclica *Musica Sacrae disciplina*, que busca dar a conocer todo lo referente a la música sagrada. Por ello dirá: “la dignidad y valor de la música sagrada, serán tanto mayores cuanto más se acercan al acto supremo del culto cristiano cual es el sacrificio eucarístico del altar”³⁸. Y será en esta encíclica que se dará un mayor realce a la música sagrada popular, expresando:

“...esta clase de música sagrada, llamada «popular», que tuvo su origen en la Iglesia y que felizmente prosperó bajo sus auspicios; como lo enseña la experiencia, puede ejercer un grande y saludable influjo, sea que tenga lugar en los templos para los actos y ceremonias no litúrgicas, como fuera de los recintos sagrados para contribuir al esplendor de varias solemnidades y fiestas”³⁹.

Aclara Pío XII que este tipo de música se graba rápidamente en la memoria y lo importante, se comprende el mensaje por lo que niños, jóvenes y familias encuentran un gran provecho espiritual en ella. Por ello se debe cultivar y fomentar en los lugares convenientes fuera de la liturgia. En lo que se refiere a su uso en la Eucaristía Pío XII afirma: “donde una costumbre secular o inmemorial lleva consigo que después de cantar en latín las sagradas palabras litúrgicas, se entreveren algunos cánticos populares en lengua vulgar”⁴⁰, para ello será el Ordinario del lugar quien juzgue su uso. Para calificar la música religiosa popular, “los cánticos religiosos populares”, la encíclica da algunas características que se deben tener en cuenta⁴¹:

- Que se conformen completamente con la doctrina de la fe católica.
- La propongan y expliquen rectamente,
- Empleen un lenguaje comprensible y una melodía sencilla,
- Eviten el flujo vano de palabras y,
- Aun siendo breves y fáciles, presenten una cierta dignidad y gravedad religiosa.

1.3. El canto popular religioso en el Concilio Vaticano II.

1.3.1. La Constitución litúrgica “*Sacrosanctum Concilium*”.

El primer documento del Concilio Vaticano II, la constitución sobre la Sagrada Liturgia *Sacrosanctum Concilium*, es promulgado el 4 de diciembre de 1963; esto se debió gracias

³⁷ Pere, Teñe (1991, marzo-abril). *El canto y la música litúrgica, situación y perspectivas*. Phase (182), pp. 95-110.

³⁸ Pío XII (1955), *Carta Encíclica “Musica sacrae disciplina”*. Tipografía Poliglotta Vaticana, p. 12.

³⁹ *Ibíd.* p. 12.

⁴⁰ *Ibíd.* p. 15.

⁴¹ *Ibíd.* p. 18.

al avance obtenido en este tema sobre todo al estudio realizado por el Movimiento Litúrgico que había surgido a inicios del Siglo XX y cuyo término lo podemos considerar en el Concilio Vaticano II. La Constitución sobre Liturgia trata de la música sagrada con mucha amplitud, tiene dedicado todo el capítulo VI para su desarrollo.

En esta constitución la música litúrgica obtiene un lugar propio dentro los elementos de la liturgia de la Iglesia⁴². El esquema sobre música presentado en ella empieza dando a conocer que “en el artículo 112, (...) se remarca que la tradición musical de toda la Iglesia es un patrimonio de gran valor (...) que ya las Sagradas Escrituras han alabado el canto sacro como también lo han hecho los Padres y los romanos pontífices”⁴³.

La *Sacrosanctum Concilium* afirma que el fin de la música litúrgica es la gloria de Dios y la santificación de los fieles. También resalta que la música sacra tiene mayor profundidad cuanto más íntimamente esté unida a la acción litúrgica⁴⁴. Estos dos elementos son la base para la posterior delimitación de la música litúrgica en nuestros tiempos.

En cuanto a la lengua en la que se deben entonar estos cantos, el Concilio abre paso a la lengua vulgar pero con las debidas traducciones, sin olvidar que ellas deben estar unidas a las normas establecidas por la Iglesia. Estas prescripciones las encontramos en los artículos: 36, 54, 63 y 101 de la Constitución *Sacrosanctum Concilium*. Los padres conciliares también buscan incentivar una participación activa de los fieles en las celebraciones litúrgicas mediante el canto⁴⁵.

El canto gregoriano, afirma el Concilio Vaticano II, es el propio de la liturgia romana y ocupa el primer lugar en ella. Los otros cantos no quedan excluidos, como el caso de la música polifónica y el canto religioso popular, estos también son aptos para la liturgia. El canto religioso popular ya no sólo se enmarca a su uso en los ejercicios piadosos, como lo había recalcado Pío XII en su encíclica *Musica Sacrae disciplinae*, sino también: “que en los ejercicios piadosos y sagrados y en las acciones litúrgicas mismas, de acuerdo con las normas y prescripciones de las rúbricas resuenen las voces de los fieles”⁴⁶.

⁴² Piqué Collado, Jordi-A. (2008). Teología y música: el canto litúrgico como percepción del misterio. En Conferencia Episcopal Española (ed.), *Canto y música en la liturgia, a los cuarenta años de la instrucción Musicam sacram* (p. 64). Madrid, Edice.

⁴³ *Ibíd.* p. 68.

⁴⁴ Concilio Vaticano II (1963), *Sacrosanctum Concilium*, n° 112.

⁴⁵ *Ibíd.* n° 113.

⁴⁶ *Ibíd.* n° 118.

En el artículo 119 de esta constitución el Concilio trata de la música autóctona de los países de misión, y asegura:

Como en ciertas regiones, principalmente en las Misiones, hay pueblos con una tradición musical propia que tiene mucha importancia en su vida religiosa y social, dése a esta música la debida estimación y el lugar correspondiente, no sólo para formar su sentido religioso, sino también para acomodar el culto a su propia índole, conforme a los artículos 39 y 40.

Este mismo artículo se refiere a la preparación que los misioneros han de tener para realizar su labor misional en aquellos lugares. El Concilio menciona específicamente dos rasgos: sean bien formados musicalmente y promuevan la música tradicional de dichos pueblos, tanto para la utilidad en las escuelas como para las acciones sagradas⁴⁷. Al alentar el uso del canto popular en la liturgia los Padres Conciliares lograron conjugar el proceso evangelizador de la Iglesia con los rasgos culturales y musicales de cada pueblo.

Este giro del Concilio respecto a la participación de los fieles en la liturgia mediante los cantos populares es fruto de la eclesiología característica del Vaticano II. A decir, el redescubrimiento de la Iglesia como Pueblo de Dios, pueblo sacerdotal, asamblea de los *christifideles*⁴⁸, propuesto ya por Pío X, que fue adoptado por los Padres Conciliares concretado en la constitución *Sacrosanctum Concilium*.

1.4. La liturgia y el canto religioso popular posterior al Concilio Vaticano II

4.1. Instrucción “*Musicam Sacram*”

Las directrices que se dieron en la constitución *Sacrosanctum Concilium* se cristalizaron en la instrucción *Musicam Sacram* del 5 de marzo de 1967, dada por la Sagrada Congregación de Ritos y del *Concilium*. La Iglesia posterior al Concilio Vaticano II se iba llenando de música llamada moderna, folk o popular dejando de lado el gregoriano y la polifonía. Esto llevó a la búsqueda de una buena interpretación de las normas dadas por el Concilio.

Esta instrucción intenta fijar las principales normas de la música litúrgica, por ello afirma que es música sagrada la que ha sido “creada para la celebración del culto divino,

⁴⁷ Concilio Vaticano II (1963), *Sacrosanctum Concilium*, n° 119.

⁴⁸ Calahorra Martínez, Pedro. Liturgia y Música. Recuperado de: <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/23/56/10calahorra.pdf>

posee las cualidades de santidad y de perfección de formas”⁴⁹. Además señala qué tipo de música podemos llamar música sacra:

Con el nombre de música sagrada se designa aquí: el canto gregoriano, la polifonía sagrada antigua y moderna, en sus distintos géneros, la música sagrada para órgano y para otros instrumentos admitidos, y el canto sagrado popular, litúrgico y religioso⁵⁰.

Luego de estas prerrogativas, señala que la música en la liturgia ocupa un lugar importante. Incluso manifiesta que la acción recibe su forma más noble cuando es realizada con canto. Por tanto, la música no es sólo un ornato de la liturgia, sino que manifiesta la participación activa de cada fiel dentro de los actos litúrgicos. Como afirma Piqué Collado:

La praxis musical en la liturgia creo que tiene que ser leído a partir de esta clave de lectura que ofrece el párrafo citado: el canto y la música en la liturgia es el fruto del ejercicio sacerdotal de todos los bautizados, ennoblece el acto litúrgico mientras manifiesta la comunión de la asamblea que canta a Dios y eleva los espíritu hacia la percepción del Misterio sacramentalmente celebrado⁵¹.

Esta instrucción respecto al canto en lengua vernácula pide que se sigan las normas marcadas en el Concilio Vaticano II, teniendo en cuenta las características de la música sacra. Cabe señalar esta importante afirmación de la Instrucción para el tema que nos ocupa:

La adaptación de la música sagrada en las regiones que posean una tradición musical propia, sobre todo en los países de misión, exigirá a los expertos una preparación especial: se trata, en efecto, de asociar el sentido de las realidades sagradas con el espíritu, las tradiciones y la expresión simbólica de cada uno de estos pueblos. Los que se consagren a este trabajo deben conocer suficientemente tanto la liturgia y la tradición musical de la Iglesia como la lengua, el canto popular y la expresión simbólica del pueblo para el cual trabajan⁵².

Así queda enmarcado el camino por donde se debe dirigir la música sagrada popular o canto popular religioso para ser introducida a la vida litúrgica de la Iglesia. Estos requisitos son:

- La finalidad de la música sagrada es la gloria de Dios y la santificación de los fieles.
- Debe tener tres cualidades: ser santo, tener arte verdadero y ser universal.

⁴⁹ Congregación para los ritos (1967). *Instrucción Musicam Sacram*. n° 4. Recuperado de: <http://www.musicaliturgica.com/assets/plugindata/poolc/Musicam%20Sacraml967.pdf>

⁵⁰ *Ibíd.* n°4.

⁵¹ Piqué Collado, Jordi-A. (2008). Teología y música: el canto litúrgico como percepción del misterio. En Conferencia Episcopal Española (ed.), *Canto y música en la liturgia, a los cuarenta años de la instrucción Musicam Sacram* (p. 72). Madrid, Edice.

⁵² Congregación para los ritos (1967). *Instrucción Musicam Sacram*. n° 61. Recuperado de <http://www.musicaliturgica.com/assets/plugindata/poolc/Musicam%20Sacraml967.pdf>

- Además, conformen completamente con la doctrina de la fe católica, la propongan y expliquen rectamente, empleen un lenguaje comprensible y una melodía sencilla, eviten el flujo vano de palabras y, aun siendo breves y fáciles, presenten una cierta dignidad y gravedad religiosa.

Por último, a inicios del presente año la Congregación para el Culto Divino y la Disciplina de los Sacramentos y el Pontificio Consejo de la Cultura han realizado una Encuesta sobre la música sacra actual, esto por los cincuenta años del Concilio. El objetivo de esta encuesta es “reflexionar sobre el desarrollo en el campo de la música y el deseo de ofrecer una contribución al ministerio de los músicos para la gloria de Dios y la santificación de los fieles”⁵³. La Encuesta trata diversos temas, después de aclarar el tema lanza las preguntas que se han de desarrollar. Al mencionar el tema de “la composición” afirma que: “El criterio de la «novedad en la fidelidad» orienta todo proceso de inculturación”. Este criterio, para la música sagrada, tiene que estar presente sobre todo en los países de misión; por ello, los expertos deben recibir una instrucción especial para “asociar el sentido de las realidades sagradas con el espíritu, las tradiciones y la expresión simbólica de cada uno de estos pueblos”, a fin de que la música sacra, proponiendo “un canto nuevo” sea vehículo de una tradición viva y creativa.

Otro criterio a tener en cuenta es que en la “liturgia, la Música sacra debe aspirar a una noble belleza, y saber conjugar los tesoros del pasado con el verdadero arte de nuestro tiempo”. Y retomando las palabras del Papa Juan Pablo II afirma: “La música litúrgica debe responder a sus requisitos específicos: la plena adhesión a los textos que presenta, la consonancia con el tiempo y el momento litúrgico al que está destinada, y la adecuada correspondencia a los gestos que el rito propone”.

Teniendo presente todo lo mencionado, se ha notado el proceso ascendente que la música religiosa popular en la Iglesia, sobre todo en la liturgia, ha pasado desde la época antigua hasta nuestros días. Proceso que ha logrado cimentar las bases para poder elaborar una diferenciación entre lo que es sacro de lo que no lo es, así mismo que se dan criterios para la creación de “un nuevo canto” que ayude en este dialogo religioso entre Dios y su pueblo.

⁵³ Encuesta para las Conferencias Episcopales, los Institutos Religiosos Mayores y las Facultades de Teología “MÚSICA SACRA” 50 años después del Concilio. Recuperado de: www.cultura.va

Capítulo II

EL CANTO POPULAR RELIGIOSO QUECHUA EN EL PERÚ, ANÁLISIS HISTÓRICO.

2.1. El quechua como lengua del alma andina.

El imperio incaico a la llegada de los españoles controlaba todo un extenso territorio que abarcaba desde el sur de Colombia hasta el sur de Chile y noroeste de Argentina, a lo largo de 4500 Km⁵⁴. Como afirma Kauffinan: “para mantener el control sobre el vasto territorio que ocupaba el país de los Incas, con sus numerosas agrupaciones locales que lo poblaban, el incario fue dividido y subdividido en regiones y parcelas”⁵⁵. La división no solo era territorial sino también administrativa, la cual conocemos como los cuatro *suyos*⁵⁶; el gran imperio fue denominado *Tahuantinsuyo*⁵⁷ que tenía como centro el Cuzco. Desde Cuzco se extendían grandes caminos por los cuales se conectaban comercialmente con todo el impero incaico.

Otra peculiaridad que los españoles encontraron en este nuevo territorio fue la diversidad de lenguas. Entre las lenguas que existían en este periodo se encuentran el *Quechua*, *Aymará*, *Mochica*, y *Cauqui*. La lengua predominante en el imperio, sin lugar a dudas, fue el quechua. El quechua nació en los Andes de la sierra sureña no sabemos exactamente el lugar; bajo los incas se expandió por todo el *Tahuantinsuyo*. Sobre la lengua quechua Kauffman dice que: “se pondera su dulzura, que alcanza grados difíciles de captar para quienes no la «han bebido en la leche materna»⁵⁸.

⁵⁴ Kauffman-Doig, Federico (1992). *Introducción al PERÚ ANTIGUO* (2). Lima: Monterrico S.A. p. 78.

⁵⁵ *Ibíd.* p. 152.

⁵⁶ Las traducciones de aquí en adelante son mías. *Suyo*: Porción territorial.

⁵⁷ *Tahuantinsuyo*, término quechua unido por dos palabras: *Tahua* significa cuatro, y *Suyo*, porción territorial, país, región. Romero Ambrosio, C., & Romero Román, J. (2013). *Quechua lengua originaria del Perú*. Huancayo: Gráfica Palomino.

⁵⁸ Kauffman-Doig, Federico (1992). *Introducción al PERÚ ANTIGUO* (2). Lima: Monterrico S.A. p. 124.

Los incas impusieron la lengua quechua en todo el Tahuantinsuyo de dos formas: en primer lugar, su imposición como lengua oficial, por ello los administradores del inmenso territorio se comunicaban con esta lengua en cada región a la que iban; en segundo lugar, fue dar patrones religiosos determinados; por ejemplo, el culto al dios *Inti* (Sol) fue oficializado y se impuso su primacía, esto logró que sus rezos e himnos en quechua fueran extendiéndose⁵⁹, pero no excluía a que en cada región se siguiese adorando a sus propios dioses.

2.1.1. La música y los *Taquis* (cantos) en el imperio Incaico

En lo que se refiere al ambiente festivo del imperio Inca, estos se programaban por las actividades agrícolas que realizaban, incluso presentaban un calendario⁶⁰; este calendario empezaba en el mes de Enero con el *Capac Raymi Quilla*, donde se dedicaban al ayuno, penitencias, sacrificios y abstinencia sexual; en febrero, el *Paucaruaray*, Marzo, *Pacha Pucuy* (se cosecha las papas y riego de los maizales); y así sucesivamente hasta llegar a la fiesta principal en diciembre el *Capac Inti Raymi* donde se hacía grandes sacrificios al Sol.

Los cantos, *taquis*, que en el incanato se entonaban variaban de acuerdo al momento y lugar donde se realizaban. Hay cantos funerarios, agrícolas, religiosos, y guerreros⁶¹. Cabe mencionar que los instrumentos que utilizan son mayormente de viento y los tambores⁶². En el mes de Abril, en la fiesta del *Inca Raymi Quilla*, el Inca cantaba la canción *uaricza arauí*, canción propia del Inca, en la que imitaba el balido de una llama, acompañado del canto de las collas y ñustas⁶³.

Bolaños C. en su libro sobre “La música en el antiguo Perú” hace una referencia al testimonio de los frailes agustinos al observar una fiesta incaica, de ella observaremos algunas características dignas de resaltar: “Los agustinos citan que, en honor a *Atagujú*, se juntaban en unos corrales y «(...) hacían grandes fiestas en sus sacrificios que duraban cinco días y hacían grandes *taquis* y cantos vestidos de lo mejor que podían (,,)»⁶⁴. El carácter festivo que se vive en el Tahuantinsuyo se ve reflejado en este testimonio. En

⁵⁹ Kauffman-Doig, Federico (1992). *Introducción al PERÚ ANTIGUO* (2). Lima: Monterrico S.A. p. 143.

⁶⁰ *Ibíd.* p. 183. Así mismo, Bolados, C. (1985). La música en el antiguo Perú. En Patronato Popular y porvenir pro música clásica. (Ed.), *La música en el Perú* (pp. 49-52). Lima: Industrial gráfica.

⁶¹ Bolaños, C. (1985). La música en el antiguo Perú. En Patronato Popular y porvenir pro música clásica. (Ed.), *La música en el Perú* (pp. 53-56). Lima: Industrial gráfica.

⁶² Kauffman-Doig, Federico (1992). *Introducción al PERÚ ANTIGUO* (2). Lima: Monterrico S.A. pp. 230-231.

⁶³ Bolaños, C. (1985). La música en el antiguo Perú. En Patronato Popular y porvenir pro música clásica. (Ed.), *La música en el Perú* (pp. 49-51). Lima: Industrial gráfica.

⁶⁴ *Ibíd.* p. 53.

primer lugar, lo festivo del día invita a agrupar a los incas en un determinado lugar; en segundo lugar, la festividad se prolonga por varios días, eso manifiesta su disponibilidad a las creencias y tradiciones. En tercer lugar, componen taquis, cantos, para ser entonados en la fiesta; y por último, la fuerza de sus creencias se trasluce en la vestimenta que utilizan: “vestidos de lo mejor que tenían”. Estos rasgos aun los podemos encontrar en muchas zonas de nuestra serranía peruana.

2.2. El auge del canto religioso popular, el primer período de la colonia.

2.2.1. Desafíos de la Iglesia frente a una nueva cultura.

La Iglesia, tras el descubrimiento de América (1492), tenía grandes retos en este continente por ser ella portadora del mensaje de Cristo, por tener en su ser el mandato de Jesús: “Id, pues, y haced discípulos a todas las gentes bautizándolas en el nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo, y enseñándoles a guardar todo lo que yo os he mandado” (Mt 28, 19-20). Los retos de la Iglesia para América se concretizan principalmente en dos: la primera es la extensión territorial de América, por lo que había gran necesidad de misioneros y sacerdotes para estas tierras⁶⁵, este reto encontró solución temprana con el Patronato Regio entre la Iglesia y la monarquía española; el segundo, las distintas lenguas que existían en estas tierras, para ello se planteaban dos únicas respuestas posibles: que los indígenas aprendieran el castellano o que los misioneros hablaran las lenguas indígenas⁶⁶.

En cuanto a que los indígenas aprendieran el castellano, esta primera forma se intentó de manera que los españoles apenas llegados a América enviaron muchachos indígenas a Sevilla. Estos muchachos fueron educados en aquella ciudad con el objetivo de que aprendieran el castellano y la doctrina cristiana para que a su retomo fueran ellos los intérpretes de los misioneros. Este método no resultó como se esperaba y tuvo poco éxito⁶⁷.

Ante el fracaso de este primer método, los misioneros vieron la necesidad de aprender el idioma de cada región. La forma en que aprendieron las lenguas posiblemente fue jugando con los niños indígenas. Los niños fueron sus maestros, entre juego y juego aprendieron algunos vocablos que luego transcribían en hojas. Así es como se empieza los estudios de las lenguas nativas en este nuevo continente, explícitamente en esta parte de América. El despliegue de los misioneros entre los siglos XVI y XVII y su contacto con los naturales

⁶⁵ Dussel, E. & Klaiber J (1987). *Historia de la Iglesia en América Latina* (8). Salamanca: Sígueme, p. 26.

⁶⁶ Ballán, Romeo (1991). *Misioneros de la primera hora*. Lima: Sin Fronteras, p. 57.

⁶⁷ *Ibíd.* p. 57.

ayudó mucho a que se compusieran vocabularios y gramáticas de todos y cada uno de los idiomas y dialectos de América⁶⁸.

La evangelización en estas tierras se llevó a cabo por misioneros de Órdenes religiosas que estaban muy bien vistas en Europa: Dominicos, Mercedarios, Franciscanos, Agustinos y un poco más tarde los Jesuitas. Ellos impulsaron todo el proceso evangelizador, y se sirvieron de las lenguas nativas para hacerlo; en el caso del Perú, tras la conquista (1532) se utilizó el quechua, la cual universalizaron en todo el Virreinato.

Kauffman afirma: “Con la invasión española, el Quechua o «lengua general de los Incas» adquirió aún mayor difusión, pues los catequistas y los españoles en general, se sirvieron de ella a modo de lengua franca”⁶⁹. Por tanto, el proceso de cristianización se dio de una manera rápida, ya sea porque los indígenas vieron en la conquista la victoria del Dios de los españoles y por consiguiente la derrota de sus dioses; o porque la nueva religión se da a conocer por medio de cantos que narran el sacrificio del Hijo de Dios por los hombres.

La ciudad de Lima, fundada en 1535 como obispado y elevada a arzobispado en 1546, fue el foco de todo el proceso evangelizador en estos primeros siglos. En esta ciudad se realizaron concilios, sínodos y encuentros importantes que sirvieron para la guía de la evangelización, los más importantes son los Concilios Regionales llamados limenses⁷⁰. Los dos primeros concilios fueron celebrados bajo el Arzobispo Don Jerónimo de Loayza: uno en 1551 y el otro en 1567⁷¹. Estos dos primeros concilios, aparte de que buscaron poner en práctica las normas del Concilio de Trento, tuvieron como preocupación principal la catequesis de los naturales en sus propias lenguas, su protección en contra de los abusos de los encomenderos y las autoridades civiles⁷².

El tercer Concilio Límense, llevado a cabo bajo la dirección de Santo Toribio de Mogrovejo, para muchos historiadores fue para América lo que el Concilio de Trento fue para Europa. En ella se delimitaron muchas formas de actuar de los misioneros, clérigos y demás miembros de la Iglesia. Es bueno resaltar que en este Concilio Regional se impone la lengua indígena en la catequesis y la predicación, prohibiendo el uso del latín y la

⁶⁸ Ballán, Romeo (1991). *Misioneros de la primera hora*. Lima: Sin Fronteras, pp. 57-58.

⁶⁹ Kauffman-Doig, Federico (1992). *Introducción al PERÚ ANTIGUO* (2). Lima: Monterrico S.A. p. 124.

⁷⁰ Iraburu, José M. (2003). *Hechos de los apóstoles de América*. Pamplona: Gratis Date. p. 290.

⁷¹ Nieto Vélez, A. & Benito Rodríguez, J. A. (2014). *Cronología de la historia de la Iglesia en el Perú (1492-1999)*. Lima: Fondo editorial UCSS, pp. 30 y 39.

⁷² Ballán, Romeo (1991). *Misioneros de la primera hora*. Lima: Sin Fronteras, p. 61,

exclusividad de la lengua española⁷³. Y, el aporte fundamental del Concilio Límense fue la formación del catecismo trilingüe o también llamado catecismo de Santo Toribio, este catecismo fue realizado en tres lenguas, el español, el quechua y el aymará⁷⁴. Se observa por tanto, el interés de toda esta época por una evangelización en las lenguas originarias.

2.2.2. El canto popular religioso quechua nace en las misiones.

Hemos venido viendo que la evangelización en América dependió en gran medida de la cultura de los indígenas, pues los esfuerzos misioneros se centraron en dar a conocer en su propia lengua las verdades doctrinales. Además, en esta época no se cuenta aún con un determinado método catequético para ser aplicado en América. Primitivo Tineo, afirma: “la misma conquista y sus circunstancias eran adversas a cualquier plan evangelizador; cada misionero hacía lo que comprendía era lo mejor y posible en aquel mundo agitado”⁷⁵. Este modo de actuar por parte de los misioneros llegó hasta el Tercer Concilio Límense, sin negar que la primera reglamentación catequética redactada en el Perú el 29 de diciembre de 1545 sea la “Instrucción para cura de indios” del Obispo Loayza⁷⁶.

Para entender la disposición de los misioneros para con la música y el adoctrinamiento contamos con el testimonio de los agustinos quienes entre sus normas de misiones manifiestan:

Que instruyesen a los indios en materias de culto fundando capillas de canto llano y canto de órgano, flautas, órgano y otros instrumentos, para engendrar en ellos respeto, amor y devoción a las fiestas de la Iglesia y sus misterios⁷⁷.

El interés de los misioneros para atraer a los indígenas les llevó a realizar ingeniosas fórmulas. Los misioneros se dieron cuenta que los habitantes de estas tierras sentían gran afición por el canto y la música, por lo que, como se afirma en el libro *Historia General de la Iglesia en América Latina*: “el cantar a coro la doctrina era un centro de atracción. Los indios acompañaban los cantos con flauta, chirimías, tambores, etc.”⁷⁸. Para reforzar esta idea, recogemos las palabras de José María Arguedas cuando ensalza el trabajo de los misioneros:

⁷³ Iraburu, José M. (2003). *Hechos de los apóstoles de América*. Pamplona: Gratis Date. p. 300.

⁷⁴ *Ibíd.* p. 301.

⁷⁵ Tineo, Primitivo (1990). *Los concilios limenses en la evangelización latinoamericana*. Pamplona: Eunsa, p. 41.

⁷⁶ Nieto Vélez, A. & Benito Rodríguez, J. A. (2014). *Cronología de la historia de la Iglesia en el Perú (1492-1999)*. Lima: Fondo editorial UCSS, p. 27.

⁷⁷ Villarejo, Avencio o.s.a. (1965). *Los agustinos en el Perú (1548-1965)*. Lima: Ausonia s.a. p. 59.

⁷⁸ Dussel, E. & Klaiber J (1987). *Historia de la Iglesia en América Latina* (8). Salamanca: Sígueme, p. 32.

La sabiduría de los misioneros de comprender que para convertir a los indios era necesario llegar legítimamente a sus conciencias (...). Estudiaron su lengua, su música, la causa de sus temores, de su alegría (...). Los misioneros tradujeron al quechua los principios fundamentales del catolicismo, los rezos, plegarias y cánticos más importantes; crearon nuevos cantos y oraciones en quechua, y predicaron en lengua nativa. Y fueron estos últimos medios los decisivos, los que ganaron para los fines de la conquista la nueva multitud. Los misioneros hablaron un quechua excelso, y con la audacia propia así mismo del español de aquel siglo, le pusieron letra quechua de espíritu católico a la propia música religiosa india, a la música hereje y demoniaca⁷⁹.

El tipo de música que se entonaba en las misiones difiere del de los coros musicales que, ya en ese tiempo, se habían formado en el territorio americano. A este respecto, las misas dominicales eran armonizadas y acompañadas con instrumentos musicales y voces humanas, generalmente los cantores y maestros de canto fueron indios; “ellos cantaban acompañados de órganos, arpas, guitarras e instrumentos aborígenes; aprendieron fácilmente la música española, conservaron la música y danza nativa y las incorporaron al culto católico”⁸⁰.

El Inca Garcilaso de la Vega, afirma que en 1551, el organista del Cuzco componía polifonías con melodías aborígenes⁸¹. Parece ser que en este periodo se van mezclando las melodías indígenas con las españolas, un mestizaje que ha llegado hasta nuestros tiempos. Claro ejemplo de ello es que los nativos antes de que los españoles llegasen a América en su gran mayoría sólo utilizaban instrumentos de aire y el tambor. Tras la conquista conocen los instrumentos de cuerda que posteriormente son adaptados para el uso en sus fiestas⁸².

2.2.3. El *symbolo catholico Indiano* de 1598.

El *symbolo catholico Indiano* es un catecismo que fue redactado por Fray Luis Jerónimo de Oré, O.F.M. Fue publicado por Antonio Ricardo en Lima en 1598⁸³. Característica peculiar de este catecismo son los siete cánticos redactados en quechua. El propósito de este trabajo fue la enseñanza de la doctrina cristiana a los nuevos cristianos. Este catecismo también fue fruto espiritual del III Concilio Límense pues ofrece, tanto para misioneros

⁷⁹ Arguedas, José M. (1987). *Indios, mestizos y señores*. Lima: Horizonte, p. 181.

⁸⁰ Sánchez-Arjona Halcón, Rodrigo S.J. (1981). *La religiosidad popular católica en el Perú*. Lima: Tipografía-Offset, p.130.

⁸¹ Quezada Macchiavello, J. (1985). La música en el Virreynato. En Patronato Popular y porvenir pro música clásica. (Ed.), *La música en el Perú* (p. 75). Lima: Industrial gráfica.

⁸² Bolaños, c. (1985). La música en el Perú antiguo. En Patronato Popular y porvenir pro música clásica. (Ed.), *La música en el Perú* (pp. 40-53). Lima: Industrial gráfica. Para informarnos un poco más sobre los instrumentos musicales traídos desde España que influenciaron en la música indígena se puede revisar: Arguedas, José M. (1974). En Biblioteca Peruana (Ed), *Ollantay y cantos y narraciones quechuas* (pp. 72-73). Lima: Peisa.

⁸³ Quezada Macchiavello, J. (1985). La música en el Virreynato. En Patronato Popular y porvenir pro música clásica. (Ed.), *La música en el Perú* (p. 75). Lima: Industrial gráfica.

como para los indígenas, un material apropiado e idóneo para la enseñanza-aprendizaje de la fe cristiana.

En cuanto a los siete cánticos que encontramos en este catecismo, están escritos para que puedan ser utilizados uno por día; es decir, para cada día de la semana fray Luis Jerónimo redacta un cántico. Miguel Espinoza Soria afirma que tales cánticos: “inspiradas en el Símbolo de san Atanasio o *Quicunque*, ofrecen una síntesis precisa de la fe, con una explicación teológica sencilla, clara, bella y poética, adaptada a la tendencia artística musical del habitante andino”⁸⁴.

El título original, exacto y extenso de la obra, como dice Espinoza, es:

“Symbolo catholico Indiano, en el que se declaran los mysterios de la fe contenida en los tres Symbolos Catholicos, Apostólico, Niceno y de san Athanasio. Contiene assi mesmo una descripción del nuevo orbe, y de los naturales del, y un orden de enseñarles la Doctrina Cbristiana en las dos lenguas generales, quichua y aymara, con un Confessionario Breve y Catechismo de la comunión. Todo lo cual esta aprobado por los reverendísimos señores: Arzobispo de los Reyes, y Obispos del Cuzco, y de Tucumán. Compuesto por el Padre Fray Luis Hieronimo de Oré, predicador de la Orden de Sant Francisco, de la Provincia de los Doce Apóstoles del Piru”⁸⁵.

El *Symbolo catholico Indiano* tiene tres grandes partes: la primera tiene un contenido teológico-antropológico en castellano o romance; la segunda tiene un contenido teológico-catequético-metodológico en castellano, quechua y latín, y; la tercera, teológico-litúrgico-devocional en latín, quechua y aymará. Los cánticos están ubicados en la segunda parte de este catecismo. Como ya se dijo cada cántico está perfilado para un día específico de la semana, empezando el domingo y terminando el sábado⁸⁶.

El primer día, domingo, en el primer cántico se toca el tema de la Santísima Trinidad. Espinoza nos hace una presentación de este cántico y toma las palabras del mismo Jerónimo de Oré:

Fr. Luis Jerónimo de Oré presenta una síntesis, en castellano, del contenido teológico de este primer cántico, en donde afirma que “para la salvación del hombre es necesaria la guarda de la fe católica, entera, inviolable y pura, la cual enseña venerar y honrar un solo Dios en la Trinidad, y la Trinidad en la unidad de la esencia de Dios”⁸⁷.

⁸⁴ Espinoza Soria, Miguel A. (2012). *La catequesis en Fray Luis Jerónimo de Oré, O.F.M Un aporte a la nueva evangelización*. Lima: Convento de los descalzos, pp. IX-X.

⁸⁵ *Ibíd.* p. 17.

⁸⁶ *Ibíd.* pp. 21-22.

⁸⁷ *Ibíd.* p. 97.

El segundo Cántico trata sobre la Creación del Mundo, dada para el lunes. Inicia este cántico con una alabanza a Dios altísimo y Todopoderoso, y continua con la creación de la nada, después Fr. Jerónimo utiliza preguntas para llamar la atención de los oyentes e incluso pone un ejemplo muy cotidiano el “safacasa”; termina esta exposición afirmando la soberanía del único Dios sobre los ídolos y emitiendo una alabanza a Dios por y con todas las criaturas⁸⁸.

El tercer Cántico habla sobre la creación del Hombre, la presencia del pecado y la obra de la Redención y estaba previsto para los días martes. Se inicia este canto reconociendo la absoluta y radical dependencia de todas las criaturas respecto del Dios creador. Manifiesta luego la dignidad del hombre en la creación, su carácter trascendental, sobrenatural y especial. Para dar a conocer la aparición del mal afirma el principio bueno de toda la obra de la creación frente a la conducta soberbia del hombre instigado por el tentador. Pero siempre recalca la misericordia de Dios, por lo que surge la imagen de Cristo como el enviado para salvamos⁸⁹.

El cuarto Cántico, la Encarnación de Jesucristo, para los miércoles. En esta se recuerdan los dogmas fundamentales de nuestra fe, Jesús como hombre verdadero y Dios verdadero, la virginidad de María y toca los temas de la humildad y pobreza de Jesús. El quinto Cántico, la Creación del Hombre y vida de Jesucristo, para los jueves. Aquí se presentan cinco temas básicos: el único Dios verdadero y providente; el origen divino del hombre; la vida, obra y doctrina de Jesucristo; la vida ascética del cristianismo y la presencia real de Jesucristo en la Eucaristía⁹⁰.

El sexto y el séptimo Cántico tratan sobre la lamentación por la Pasión de Jesucristo y la Resurrección -viernes- y Ascensión de Jesucristo, venida del Espíritu Santo, fundación de la Iglesia y Escatología -sábado- respectivamente. En estos cánticos podemos notar la sencillez de dar a conocer la doctrina, sumándose a ello las alabanzas que son propias de la espiritualidad franciscana⁹¹.

El valor y la importancia que tuvo este catecismo para su tiempo se corrobora por el testimonio de Fray Diego Córdova y Salinas, que en 1630 dijo:

⁸⁸ Espinoza Soria, Miguel A. (2012). *La catcquesis en Fray Luis Jerónimo de Oré, O.F.M. Un aporte a la nueva evangelización*. Lima: Convento de los descalzos, pp. 101-102.

⁸⁹ *Ibíd.* pp. 114-116.

⁹⁰ *Ibíd.* pp. 159-162.

⁹¹ *Ibíd.* pp. 188-189.

(...) También compuso un Manual en 7 lenguas de diferentes provincias, en que tradujo el catecismo, el Symbolo de san Atanasio, muchos Hymnos del breviario Romano, y toda la vida de Christo en verso, de que han gustado tanto a los Yndios, que lo cantan en sus casas y chacras: y en las Iglesias se rezan en canto de órgano algunas de las obras deste ylustre varón (...) ⁹².

La riqueza doctrinal que se encuentra en este catecismo, con sus siete Cánticos es de un valor inestimable, no sólo histórico, sino también litúrgico. En el testimonio de Fr. Diego Córdova se nota que estos cantos eran utilizados ya en la Iglesia, lamentablemente no he encontrado la notación musical que tenían, y tampoco a gente que recuerden cómo se cantan.

2.3. El canto religioso popular quechua en la Historia después de la colonia.

2.3.1. Los Cantos religiosos quechua más antiguos.

Al respecto, no existe una clara datación histórica de estos cantos, sólo encontramos testimonios escritos de algunos estudiosos que nos hacen referencia a estos cantos. Por tal motivo sólo se dará cuenta de los que he encontrado. Aclaremos que la falta de datación cronológica responde en gran medida a que algunos cantos son anónimos, y otra razón, no sin importancia, es que tras la independencia peruana ha habido un rechazo a todo lo que significó la colonización.

Un estudio realizado por Alan Durston menciona en primer lugar el contenido de los siete cánticos del *Symbolo Catholico* entre los primeros himnos en la lengua quechua. Luego cita al clérigo secular Juan Pérez Bocanegra, párroco de Belén en la ciudad del Cusco y después del pueblo de Andahuaylillas, como un compositor de himnos en quechua:

(...) quien en 1631 dio a la imprenta un manual sacramental que contiene tres himnos a María. Entre ellos se encuentra el *Hanacpachap cussicuinin*, que ha sido ampliamente interpretado y difundido en los últimos años debido al hecho de que Pérez Bocanegra incluyó la notación musical del himno en su manual (Pérez Bocanegra 1631:707-712). En 1641 el jesuita Pablo de Prado publicó su Directorio Espiritual, un devocionario quechua-castellano, que contiene un apéndice con letanías e himnos (Prado 1641). Estos himnos proceden del *Symbolo Catholico Indiano* con la excepción de una breve composición contemplando al Cristo crucificado ⁹³.

Para los hermanos D'Harcourt, Raoul y Marguerite la canción que al parecer fuera una de las más antiguas, pero sin ponerle fecha es *Shamui kamak-espíritu*, ¡oh Espíritu

⁹² Espinoza Soria, Miguel A. (2012). La catequesis en Fray Luis Jerónimo de Oré, O.F.M. *Un aporte a la nueva evangelización*. Lima: Convento de los descalzos, p. 4.

⁹³ Durston, A. (2010). Apuntes para una historia de los himnos quechuas del Cuzco. *Revista antropológica chilena*, 42 (1), pp. 147-155. Doi: 10.4067/S0717-73562010000100026

Creador, ven!: “he aquí, según parece, un tipo de canto antiguo desafectado en el cual se habrían aplicado palabras de la liturgia católica traducidas al quechua”⁹⁴. En este himno encontramos palabras que hablan claramente del Espíritu Santo, de sus dones y de su lugar junto al Padre. Estos estudiosos afirman que la música de los incas solo contenía una gama pentafónica de notas, y que tras el encuentro cultural con los españoles está llegó a tener la escala de siete notas que conocemos⁹⁵.

Existen más canciones que por ser anónimos no se pueden datar en este periodo, además porque posterior al siglo XVI se perdió el interés por redactar himnos y cánticos en quechua. Y, luego de la independencia son pocos los que componen música quechua religiosa. El fervor inicial por los himnos y cantos en quechua que tuvieron los misioneros se fue perdiendo poco a poco valor.

2.3.2. Melodías Religiosas en Quechua

“*Melodías religiosas en quechua*”⁹⁶, es el título del libro que fue escrito por Fr. José Pacífico Jorge O.F.M con ocasión del centenario de la ciudad de Ayacucho, en 1924. Publicado en Alemania, por la unión de dos editoriales Herder & Cía. Fue una obra importantísima para su tiempo y aún sigue vigente, pues contiene cincuenta y ocho cantos religiosos en quechua. Estos cantos están divididos en seis partes: Melodías del Santísimo, melodías de Misión y de Cuaresma, melodías de Pasión y Semana Santa, melodías a la Santísima Virgen María, melodías del Niño Dios, y melodías para la catequesis.

El autor de esta obra manifiesta claramente que desconoce el origen de mayor parte de estos cantos, pero que ha tenido la delicadeza y el esmero de acercarse a la melodía original. Este esmeró cobra fruto pues su obra contiene pentagramas con las notas de cada canción, y también contiene la traducción de cada canto. El autor en muchas canciones, así lo da a entender, ha tenido que copiar las letras y las notas de estos cantos al escuchar a una persona cuando lo cantaba. Como resalta de su trabajo Fr. José Pacífico: “La expresión sui generis de este estilo de melodías típicas tiene mucha analogía con el canto litúrgico”⁹⁷.

⁹⁴ D'Harcourt, Raoul & Marguerite (1990). *La música de los Incas, y sus supervivencias*. Lima: Occidental Petroleum Corporation of Perú, p. 233.

⁹⁵ *Ibíd.* p. 139.

⁹⁶ Fr. José Pacífico Jorge O.F.M (1924). *Melodías religiosas en quechua*, con ocasión del centenario de Ayacucho 1824-9 de diciembre 1924. Brisgovia: Herder & CÍA, pp. 5-10.

⁹⁷ *Ibíd.* p. 6.

El motivo por el que redacta este cancionero es porque en la ciudad de Ayacucho todas las personas y en todo lugar entienden y aun hablan el quechua. Ante tal realidad, es de mucha utilidad que el misionero y el sacerdote pongan de su parte para dar a conocer a Cristo en esta ciudad, sirviéndose de la lengua quechua como medio para tal fin. Así mismo, Fr. José Pacífico afirma:

Sabido es que uno de los mejores atractivos del culto es el canto (...) y al oír los chicos que no sólo les rezaba sino que también les cantaba en quechua y con sus propias cadencias, era tal el entusiasmo, que cada uno quería sobre salir a competencia sobre los demás (...) Y con el canto se les despierta más el entusiasmo a la vez que la devoción⁹⁸.

2.3.3. El estudio de José María Arguedas⁹⁹.

José María Arguedas entre sus numerosos estudios antropológicos redacta una información valiosa sobre lo que él denomina “poesía religiosa católica”. En el año 1944 redacta un artículo que titula “El valor poético y documental de los himnos religiosos quechuas”. En palabras de Arguedas:

Los cánticos y las plegarias, los rezos y las predicaciones eran quechua en toda su belleza y poder. Allí estaban el cielo y la tierra como los veía y los sentía el indio, vivientes, llenos de la más tierna y majestuosa hermosura (...) Pero a la onomatopeya que lleva el rumor y la música profunda del paisaje andino, los misioneros le infundieron el concepto racional superado de la filosofía y de la metafísica, y de esa manera el quechua de los himnos religiosos es ilimitado¹⁰⁰.

Además, suma a su valoración una serie de datos que nos sumerge en la vida del pueblo quechua que ha recibido de los misioneros estos cantos. El pueblo indígena los apropió en su ser, cantó con ellos la grandeza de Dios, puso en sus cerros y cordilleras la cruz como símbolo de su nueva fe, derramó lágrimas ante la imagen sangrienta del Crucificado, adoró

⁹⁸ Fr. José Pacífico Jorge O.F.M. (1924). *Melodías religiosas en quechua*, con ocasión del centenario de Ayacucho 1824-9 de diciembre 1924. Brisgovia: Herder & Cía, p. 10.

⁹⁹ José María Arguedas nace el año 1911 en Andahuaylas (Apuímac). Escritor y etnólogo peruano, renovador de la literatura de inspiración indigenista y uno de los más destacados narradores peruanos del siglo XX. Sus padres fueron el abogado cuzqueño Víctor Manuel Arguedas Arellano, que se desempeñaba como juez en diversos pueblos de la región, y Victoria Altamirano Navarro. Su padre contrae un segundo matrimonio tras la muerte de su esposa y madre de José María. Al poco tiempo el padre es cesado como juez y hubo de trabajar como abogado itinerante, dejando a su hijo al cuidado de la madrastra y el hijo de ésta, quienes le tratan como sirviente. En esta etapa es que tiene una relación estrecha con los indios, de los cuales aprende su lengua y sus costumbres. Ingresó en 1931 en la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima para estudiar literatura. Realizó diversos trabajos luego de graduarse. Fue director de la Casa de la Cultura del Perú (1963-1964) y director del Museo Nacional de Historia (1964-1966), desde los cuales editaría las revistas “Cultura y Pueblo” e “Historia y Cultura”. También fue profesor de etnología y quechua en el Instituto Pedagógico Nacional de Varones (1950-53), catedrático del Departamento de Etnología de la Universidad de San Marcos (1958-68) y profesor en la Universidad Nacional Agraria de la Molina desde 1964 hasta su muerte, ocurrida a consecuencia de un balazo que se disparó en la sien y que ocasionaría su fallecimiento cuatro días después. Son más conocidas sus novelas y cuentos que retratan la vida del indígena, pero también escribe estudios antropológicos y etnológicos por ello es considerado como el que enriqueció la concepción del movimiento indigenista peruano.

¹⁰⁰ Arguedas, José M. (1987). *Indios, mestizos y señores*. Lima: Horizonte, p. 182.

la hermosura del niño y de la Virgen. Arguedas nos narra con nostalgia: “Y en el interior de los pequeños templos, entre el humo del incienso y de las velas, la multitud gimiente cantó arrebatada los himnos cristianos de música nativa”¹⁰¹.

Arguedas ha tenido entre sus manos el trabajo del p. A. Lira que ha recogido la música de 105 himnos, del cual traduce el primer himno que en ella aparece: “Plegaria del amanecer”. En la cual se manifiesta la alabanza de la creación a su Creador. Donde el hombre, al contrario del resto de la creación, no ha estado preparado para recibir a su Señor. Y termina este cántico con estas palabras: “Limpia mi palabra impura, desata mi lengua encadenada para ser con tus ángeles el adorador de tu grandeza y bendecirte por la eternidad de la eternidad”¹⁰².

En un trabajo posterior Arguedas recopila cuatro canciones en quechua, tres son recogidos del p. Jorge Lira y uno de J.M. B. Farfán. Arguedas afirma que los ha compilado en la ciudad del Cuzco. Los títulos de estos cantos son: Eternamente viviente Dios, el encuentro final, muerte inminente y Jesús *Ruraqe* (*Ruraqe*: término que significa hacedor mío, proviene del verbo quechua *Ruray*, que significa “hacer”). Estos cantos los encontramos traducidos al castellano¹⁰³, lo que no ha escrito Arguedas es el tipo de música que se utilizaban para cada canto. No nos transmite una notación musical.

Aparte de la traducción que hace Arguedas de los himnos quechua católicos, él hace una referencia valorativa sobre estos cantos que es bueno tener en cuenta para comprender el pensamiento de este escritor:

Los himnos católicos fundan en la conciencia de la grey conquistada la convicción de que este mundo no es de gozo, sino de martirio; que el dolor, el sufrimiento sin límites, es un don que debe ser recibido no sólo con resignación, sino con gratitud, porque el hombre es un ser miserable, contaminado por el pecado inundo. El hombre antiguo peruano era humilde pero feliz, porque no temía la destrucción por la miseria. Los himnos católicos lo convierten o tratan de convertirlo en un ente para quien el martirio físico debe constituir la médula de la vida, un hecho natural no sólo inevitable, sino necesario¹⁰⁴.

Arguedas es consciente de la riqueza de los himnos religiosos quechua, ensalza su escritura y la profundidad de sus términos, pero también le llama negativamente la atención el sentido de la humildad cristiana que tal vez lo malinterpreta como resignación y

¹⁰¹ Arguedas, José M. (1987). *Indios, mestizos y señores*. Lima: Horizonte, p. 182

¹⁰² *Ibíd.* p. 185.

¹⁰³ Arguedas, José M. (1974). Cantos y narraciones quechuas. En Biblioteca Peruana (Ed), *Ollantay y cantos y narraciones quechuas* (pp. 69-75). Lima: Peisa, pp. 69-75.

¹⁰⁴ *Ibíd.* p. 72.

humillación. Encontramos en el trabajo de Arguedas, no sólo referencia a los himnos quechua sino también a algunas tradiciones y fiestas cristianas en la serranía peruana. Conocer el valor teológico de estos himnos nos debe llevar a conocer también la vida de aquellos que la cantan y entonan en su vida cotidiana.

2.4. La actualidad del Canto popular religioso quechua.

2.4.1. Trabajos independientes.

Existen actualmente muchos trabajos independientes que buscan recopilar los cantos religiosos quechua que han permanecido en la vida del hombre andino, del quechua hablante. Entre todos estos trabajos, hemos encontrado el catecismo que lleva por título *Janaq-Pacha Ñan*¹⁰⁵.

Este catecismo contiene en la décima edición 121 cantos en quechua, bien repartidos por temas, e incluye entre las primeras canciones la Misa Incaica y la *Sapaq* (otra, diferente) Misa. Entre la división encontramos canciones para: *Rikchachinapaq* (para animar a los hombres, para despertarlos), *Dios Yayaman* (*Yaya* literalmente significa Dios, en este caso significaría “para Dios Padre” porque va unido a la palabra castellana Dios), *Dios Churiman* (*Churi* significa: “hijo”), Espíritu *Santoman* (El término que se añade al final de la palabra: *man*, significa “para”, en este caso significa “Para el Espíritu Santo”), para misiones, penitencia, *mamachaman*, *angelcunaman*, *santocunaman*, y *almacunaman*. Esta edición ha sido redactada por los Padres Redentoristas el año de 1985, en la ciudad de Lima. Y ha sido utilizado en la región centro-sur de nuestra patria.

Una décima cuarta edición de este mismo catecismo fue redactado por Mons. Florencio Coronado Romaní que fue obispo emérito de Huancavelica cuando salió a la luz en el año 2000. En esta edición se encuentran 122 canciones religiosas en quechua. Mantiene el mismo esquema de orden en la selección de las canciones. La canción añadida en esta edición lleva por título: «*Ima cuyaimi atisurccanqui*» (Qué gran amor te ha movido); este último canto manifiesta la realidad del hombre que tras ver el amor de Dios que se ha hecho pan se aproxima a su presencia haciéndole recordar que es fruto de su sangre redentora.

¹⁰⁵ Esta misma obra contiene muchas ediciones, la última que he conseguido lleva el mismo título pero se ha adecuando a las normas gramaticales que se han emitido últimamente, así el nuevo título es: *Janacc-pacha ñan*. Significa “camino del Cielo”.

Una obra que tiene mucha relación con las anteriores lleva por título “*Ccanmi Dios Canqui Ccanacc-pacha Tanta*” (Tú eres Dios Pan del Cielo). Ha sido redactado en la ciudad de Huancavelica y fue publicado en el mes de julio del 2008, en esta misma ciudad. Este libro está dividido en tres grandes partes. La primera parte es un devocionario cristiano, la segunda es un catecismo y la tercera es el cancionero. Todo el libro está redactado en quechua, contiene 150 cantos religiosos quechua y 25 cantos bíblicos traducidos al quechua.

La tercera redacción que se ha hallado, es de la ciudad de Puno; este cancionero parece ser que fue publicado por el colegio “Nuestra Señora del Merced” de esa ciudad, aproximadamente el año 2011. El autor de este trabajo es Teodoro Rocca choque O. de M¹⁰⁶. Contiene diez cantos en quechua que son atribuidos a la misa “*inkaika*” y cincuenta y tres canciones más. Mientras que los diez primeros cantos no presentan una notación musical, los otros, en su mayoría, si lo tienen; estos cincuenta y tres cantos cuentan con un pentagrama musical. A sí mismo, estos cincuenta y tres cantos están en quechua y español, es decir, la canción original en quechua es traducida al castellano de forma paralela en la misma hoja.

Por último, cabe señalar la labor de Mons. William Dermott Molloy Obispo de Huancavelica (1982-2005), con respecto a la música quechua. Mons. William durante su estancia en aquella ciudad recopiló muchos cantos religiosos en quechua. Y, junto a sacerdotes y fieles de su jurisdicción, realizó una obra valiosa; no sólo han transcrito los cantos oídos en esa zona, sino que han hecho lo posible que estas se canten mediante el uso de pentagramas, que fueron elaborados por este grupo, buscando ser fieles a la melodía original. De ahí que hayan publicado un disco compacto donde se encuentran estos cantos en quechua junto con otros en castellano y otros idiomas como el inglés, el latín, y el francés. En este disco compacto podemos hallar las letras de las canciones, el pentagrama y escuchar la melodía de cada canto. Además, los cantos se encuentran divididos teniendo en cuenta las partes de la Misa en la que pueden ser usados¹⁰⁷.

¹⁰⁶ Cancionero obtenido en forma de copia donde no se encuentran las primeras hojas que nos darían mayor certeza para las afirmaciones en este apartado: Rocca Choque, Teodoro O. de M. (aprox. 2011). “Catecismo Quechua-Castellano”. Puno.

¹⁰⁷ Diócesis de Huancavelica (2004) *Cántate Deo cum jubilo* (2da ed.) [CD-ROM], Huancavelica.

Capítulo III

EL CANTO RELIGIOSO POPULAR QUECHUA SU VALOR TEOLÓGICO Y LITÚRGICO.

El canto religioso popular quechua, como se vio, es en primera instancia el fruto de los primeros misioneros en su ímpetu de evangelizar a los hombres de estas tierras. Los misioneros de la Colonia centraron su enseñanza doctrinal en:

La confesión existencial de la Trinidad y de la Encarnación del Hijo de Dios. De estos dos misterios nacieron (...), las devociones a la Trinidad, a Jesucristo, a María a los ángeles y santos, la piedad hacia las Ánimas del Purgatorio, el respeto religioso a la jerarquía de la Iglesia y la misericordia para con las personas desamparadas.¹⁰⁸

Y, en segunda instancia, es fruto de la conservación de tales cantos por parte del pueblo de habla quechua. Acerca de este punto se hizo referencia a que los cantos contenidos en los cancioneros señalados son fruto de la recopilación hecha en los pueblos donde se cantan. El pueblo peruano, envuelto en un mestizaje religioso católico, cuenta con una devoción popular grande, el cual se manifiesta en las procesiones, peregrinaciones a santuarios, fiestas patronales, novenas, y la formación de hermandades¹⁰⁹. En estas celebraciones populares, especialmente en los lugares de la sierra peruana donde se habla el quechua, encontramos la presencia de los cantos y música popular religiosa. La profundidad teológica que contienen estos cantos serán estudiados en las siguientes páginas.

¹⁰⁸ Sánchez-Arjona Halcón, Rodrigo S.J. (1981). *La religiosidad popular católica en el Perú*. Lima: Tipografía-Offset, p.130.

¹⁰⁹ Los españoles en el siglo XV vivían un gran ardor católico; cuando se descubre América los monarcas españoles trataron, en primer lugar, evangelizar a los naturales de estas tierras. Los españoles que llegaron a América trajeron consigo sus propias manifestaciones religiosas las cuales sembraron en estas tierras. Para analizar mejor el entorno de la religiosidad de los españoles que llegaron a América ver: Sánchez-Arjona Halcón, Rodrigo S.J. (1981). *La religiosidad popular católica en el Perú*. Lima: Tipografía-Offset, pp. 69-105.

3.1. Rasgos teológicos del canto en quechua

3.1.1. *Tayta Dios sutimpi* (En el Nombre de Dios)

En primer término, se debe señalar que en la religión incaica no se conocía un dios que haya creado todo pues para ellos el universo existe desde la eternidad; para los incas el dios Wiraqocha era en primer lugar ordenador del universo, el que ordena en el universo todas las cosas para que tengan un lugar, orden que debe sustentar todas las relaciones tanto naturales como sociales¹¹⁰.

Los misioneros integraron esta concepción divina con la del libro del Génesis, de Creador. Pero, para el hombre de los andes Dios es ante todo la base para el orden en el universo. Por ello, se le designa como *Tayta* (Padre) pues así como el papá cuida de sus hijos, así mismo Dios es el Padre que vela por el orden de las relaciones de sus hijos¹¹¹.

Por otro lado, en la vida del hombre andino la “experiencia” de Dios prima sobre las “nociones” de Dios. Fruto de esta experiencia, nuevamente, la imagen que prevalece en la religiosidad popular acerca de Dios es la de Padre. Un Padre que está atento a las necesidades de sus hijos, que sufre y llora por el pecado y la injusticia que soportan los pobres¹¹². Dios Padre mantiene una actitud benevolente para con todos los hombres.

En los cantos religiosos en quechua se encuentra el término *Tayta* al referirse a Dios Padre, pero la que prevalece es el término *Yaya*. El “Vocabulario de la Lengua Quechua” del padre Diego González Holguín S.J. traduce *Yaya* como: Padre, amo y señor¹¹³. El canto más resaltante es el *Ccapacc* Eterno Dios (glorioso Eterno Dios):

1.- *Ccapacc Eterno Dios, ccamtam muchacuiqui, tucui caüpaihuanmi, Ccanman ccapariiqui, uyarihuai Yaya, Ccanman rimanaipacc. Simiita quicharii, Yayai.*

2 - *Ccam Santa Trinidad, Dios Yaya, Dios Churi, Espíritu Santo Dios, Juc Atipainiyucc, ima jaicapas ruracc, juc sapallan canquim quinsa persona caspapas*¹¹⁴.

Otro canto en la que encontramos claramente la presencia de Dios como Padre, mas no tan antiguo y conocido como el anterior, es *Yaicui* (¡Entra:). Este canto es una invitación a

¹¹⁰ Aveiar Araujo, S.j. (2009). *Cosmovisión y religiosidad andina: una dinámica histórica de encuentros, desencuentros y reencuentros* (Pdf. p. 94). Recuperado de <http://seer.ufrgs.br/EspacoAmerindio/article/viewFile/8431/5253>

¹¹¹ *Ibíd.* p. 94.

¹¹² González Martínez, J.L. (1986). *La religión popular en el Perú*. Cusco: Instituto de Pastoral Andina, p. 64.

¹¹³ González Holguín, Diego (2007). *Vocabulario de la Lengua General de todo el Perv llamada Lengva Qquichua, o del Inca*. Runasimi Qespisqa Softwar (<http://www.runasimi.org>) (ed). p. 237.

¹¹⁴ Obispado de Huancavelica (2008). *Ccanmi Dios Canqui Ccanacc-pacha Tanta*. Huancavelica, p. 257. Traducción literal: Glorioso y Eterno Dios, a ti te bendigo; con todas mis fuerzas, a Ti grito. ¡Escúchame Padre! Para poder hablar contigo abre mi boca, Padre mío. Tú Santa Trinidad: Dios Padre, Dios hijo, Dios Espíritu Santo, con un solo poder haces todas las cosas, eres uno solo siendo tres personas.

todos los fieles a acercarse a la casa de Dios, acercarse a Él que acompaña al hombre cuando llora:

*Jacú Taitanchicpa huasiman tucui sonccohuan yupaicha-napacc.
Paimi tucuita unancharcca...
Paimi cuyaccninchic **Yayanche**...
¿upapuncnau nuaccutnaccninchic...¹¹⁵*

Así mismo, *Diosnillay panpachay* (Dios mío perdónalos) es un canto penitencial¹¹⁶, donde se narra al hombre que reconociendo su pecado, su mal andar, se arrepiente y vuelve a su verdadero Padre, a Dios poderoso. Dios Padre, en este canto se manifiesta como el que perdona los pecados, el que cura y purifica, el que da las fuerzas para caminar y resucita:

*Diosnillay panpachay, panpachay Diosnillay khúyakunyikita sutínchaykamuway.
Reqsinin kunanqa huchallikusqayla, yachanin kunanqa punía purisqayta...
Huchapi wañuqta kausarichimuway. Songoypisipaqtin kallpanchaykuway...
Chaymi kutinpuni qhapaq Diosnillayman, hiñan chayamuni cheqaq Yayaman.¹¹⁷*

En los cantos religiosos en quechua hay pocos cantos que se destinen totalmente a hablar de Dios como Padre. Lo que si encontramos son canciones que cuando hablan del Hijo de Dios mencionan a Dios como Padre. Por ejemplo en los cantos: «*Santísimo Sacramentoman*» (al Santísimo Sacramento) en la tercera estrofa dice: *Dios Yayaq sapay churinmi, Runa tukun runa rayku* (Es hijo único de Dios Padre, se hizo Hombre por los hombres)¹¹⁸; y el villancico «*Eterno Dios Yayapa churin*» (Hijo del Eterno Padre Dios) que narra el nacimiento de Jesús venido de la gloria de Dios Padre¹¹⁹.

3.1.2. Dios Churipa (del Hijo de Dios)

En el pueblo peruano la devoción que se siente por Cristo, el Hilo de Dios, es grande. Durante el año las festividades religiosas que más se celebran son: la Navidad y la Semana Santa; sin olvidar aquellas fiestas donde el pueblo peruano camina al encuentro de Cristo, o a su lado: El Señor de los Milagros devoción que sobrepasó el suelo peruano, y se conmemora durante todo el mes de octubre; el Señor Cautivo de Áyabaca en la diócesis de Chulucanas; el Señor de Huanca en el Cuzco; el Señor de Muruhuay en Tarma; en el Mes

¹¹⁵ Obispado de Huancavelica (2008). *Ccanmi Dios Canqui Ccanacc-pacha Tanta*. Huancavelica, p. 252. Traducción literal: Vamos a la casa de nuestro Padre, para honrarle con todo el corazón. Él todo lo ha hecho... Él es nuestro Padre amoroso... con él lloramos todos los días.

¹¹⁶ Rocca Choque, Teodoro O. de M. (aprox. 2011). "Catecismo Quechua-Castellano". Puno, p. 54.

¹¹⁷ Traducción literal: Dios mío perdónalos, perdónalos Dios mío, tu generosidad hagamos realidad. Ahora conozco que soy pecador, ahora sé que caminé equivocado... Cuando muera en pecado, resucítame; cuando mi corazón se cansé dame fuerza... Por eso he vuelto a mi Dios poderoso, así llegué a mi verdadero Padre.

¹¹⁸ Rocca Choque, Teodoro O. de M. (aprox. 2011). "Catecismo Quechua-Castellano". Puno, p. 68.

¹¹⁹ Mons. Coronado Romaní, Florencio (2000). *Janacc-Pacha Ñan* (14a ed). Ayacucho, p. 361

de mayo se conmemora la fiesta de la cruz de Cristo, la fiesta de la "Cruz de Mayo" o "Santísima Cruz", que se celebra especialmente en la sierra; y así otros.

Por tanto, la fe del pueblo peruano gira en torno a los diversos momentos de la vida de Jesús, sintiendo preferencia por su nacimiento y su muerte. Y de esta manifestación de fe encontramos muchos cantos que lo atestiguan. Con respecto a los cantos religiosos en quechua, hay bastantes que dan a conocer lo mencionado, por ello los estudiaremos.

3.1.2.1. El Nacimiento de Jesús

El nacimiento de Jesús ocupa un lugar importante en la devoción popular de nuestro país. El Misterio de la Encarnación en la experiencia del hombre andino es la manifestación de un Dios que se hace cercano; revela que Jesús tiene una relación con un pueblo concreto, con su lengua, con sus tradiciones y costumbres¹²⁰. Es así como lo entiende el pueblo peruano y más el quechua-hablante. Esta fiesta es una de las que más fundamento bíblico tiene entre todas las manifestaciones de religiosidad popular.

Los villancicos en quechua, al ser numerosos, contienen un rico significado de la presencia de Jesús, de su delicadeza, de su humanidad, de su sencillez. En los villancicos que se encontraron se hace mención de Belén como lugar del nacimiento de Jesús. La mención a los pastores, a los ángeles, y a la creación sirven para dar realce al acontecimiento del nacimiento de Jesús.

Entre los muchos cantos, existen algunas características comunes, aparte de las ya mencionadas, por ejemplo en el canto «Niño *Jesusmi*» (Mi Niño Jesús)¹²¹ se hace mención al propósito del nacimiento de Jesús: *Juchasapata yanapanampacc* (Para salvar a los pecadores). El canto continúa con la respuesta humana: *Ccampañan cani, ama-puniña cacharihuachu* (Ahora soy tuyo, ya no me sueltes más). Los demás villancicos también presentan esta característica pero con diferentes términos: *Mayllay* (lavar)¹²², *Mascastin* (Buscando)¹²³.

¹²⁰ Sánchez- Arjona Halcón, Rodrigo S.J. (1981). *La religiosidad popular católica en el Perú*. Lima: Tipografía-Offset, p. 180.

¹²¹ Mons. Coronado Romaní, Florencio (2000). *Janacc-Pacha Ñan* (14a ed). Ayacucho, p. 362.

¹²² "Paipa hueccensi juchaita mallian" (Sus lágrimas lavan mis pecados). Obispado de Huancavelica (2008). *Ccanmi Dios Canqui Ccanacc-pacha Tanta*. Huancavelica, p. 259.

¹²³ "...Caí Pachaman uraicamun juchasapa mascastin..." (vino a la tierra buscando pecadores). Mons. Coronado Romaní, Florencio (2000). *Janacc-Pacha Ñan* (14a ed). Ayacucho, p. 361.

Así mismo, mientras los villancicos deberían mostrar alegría por el nacimiento de Jesús, el Hijo de Dios, los villancicos en quechua tienen la peculiaridad de hacer mención al huaccay (llanto) del Niño Jesús como un elemento de la sensibilidad divina-humana que siente por los hombres que han pecado y por los que vino al mundo.

3.1.2.2. Jesús Nazareno

La devoción a Jesús Nazareno también ha sido constante y es una de las más típicas del Virreinato. Las muchas advocaciones que encontramos en nuestro país a partir de entonces dan muestra de ello. Especialmente se siente especial predilección por las imágenes de Cristo en los días de su Pasión¹²⁴. Existe una práctica piadosa llamada de las “Tres Horas de Agonía de Cristo Nuestro Señor”, nacida en Lima en 1660, donde, durante el Viernes Santo entre las doce y tres de la tarde, se realizan varios ejercicios de piedad recordando las tristes palabras que habló Cristo cuando estuvo pendiente en la Cruz¹²⁵.

Otra manifestación que perdura es la devoción al Señor de *Qoyllur Rit'y* (Estrella de la Nieve), en esta fiesta de la ciudad del Cusco se venera a Cristo crucificado pintado en una roca. Terminado la misa de bendición y despedida los peregrinos cantan en quechua:

*Dame tu bendición / Señor de Qoyllur Rit'y Para
que me vaya a mi casa / Dulce Jesús mío. Quienes
están aquí ahora / Señor de Qoyllour Rit'y
De los que vinieron el año pasado / Dulce Jesús mío.*¹²⁶

Luego de este canto continúan con una procesión de veinticinco kilómetros. Al caer la tarde se detienen para comer y descansar. A media noche retoman la marcha, donde los peregrinos caminan lentamente y en silencio que sólo es interrumpido en algunos momentos por algunos cantos religiosos. Cuando el sol aparece se ponen de rodillas y entonan en quechua el canto:

*Dónde vas, ángel mío, / volando tan aprisa
Cuando te encuentres con mi Jesús / dile que su hijo llora,
Jesús mío, aquí me tienes / para caminar contigo
Llévame de la mano hasta mi casa, / para que viva junto a ti.*¹²⁷

Referente a la Pasión y muerte de Jesús, los cantos en quechua son abundantes. Existen entre ellos unos cantos que están destinados específicamente para los días santos a partir

¹²⁴ Vargas Ugarte, Rubén (1960). *Historia de la Iglesia en el Perú* (T. III). Burgos: Aldecoa, p. 231.

¹²⁵ *Ibíd.* p. 240.

¹²⁶ Sánchez-Arjona Halcón, Rodrigo S.J. (1981). *La religiosidad popular católica en el Perú*. Lima: Tipografía-Offset, p.155.

¹²⁷ *Ibíd.* p.155.

del Jueves Santo: «*Jacu mamai puririsun*» (Vamos Madre mía caminemos), canto que se utiliza para el Miércoles Santo cuando se da el encuentro de la Virgen María con su Hijo Jesús; «*Huertollampim*» (En el huerto) canto para la vigilia del Jueves Santo; «*Manchai ccaccap chaupillampim*» (Roca tenebrosa en medio) para los días Jueves y Viernes Santo; «*Muchaicuscaiqui Santa Cruz*» (Te voy a adorar Santa Cruz), canto para el Via Crucis y también para la adoración de la Cruz del Viernes Santo¹²⁸; «Siete Palabras» canto para el Viernes Santo; y «*Cai Yahuar-ñan*» (He aquí su Sangre) este es un canto nuevo para el Vía Crucis¹²⁹.

Así mismo, hay cantos que manifiestan el sacrificio de Jesús en la Cruz, como: «*¡Ah! Ñuccñu Jesusllai*» (Dulce Jesús mío); «*Uyarihuai juchasapa*» (Escucha pecador); «*Santísimo Jesús Diosllai*» (Santísimo Jesús, Dios mío); «Pasión», «*Taitachapa muchuinin*»¹³⁰; «*Huachallaipi callaspaimi*» (Estando en mi pobreza)¹³¹; «*Jerusalem, llacctallai*» (Pueblo de Israel); «*Huiñai Cacc*» (El Eterno)¹³²; etc.

En esta mención de los cantos cristológicos en quechua hay un grupo que se utiliza como cantos penitenciales, entre ellos el más conocido y el más extendido en todo el Perú es «*Apu Yaya Jesucristo*» (Señor Padre Jesucristo)¹³³. Es peculiar la referencia a Jesucristo, en los cantos en quechua, como *Yaya* (Padre) más que como *Huauce* (Hermano, cuando es utilizado entre varones), o *Turi* (Hermano, cuando es utilizado por una mujer a un varón).

El canto *Apu Yaya Jesucristo* tiene muchas versiones, no se sabe exactamente el año de la composición y tampoco quién la compuso. La canción contiene expresiones en primera persona. El cantor a medida que entona las letras da a conocer que los brazos extendidos de Cristo en la Cruz son una invitación para volver a su lado, a retomar a su Padre pues su salvación ha sido comprada al precio de su sangre:

Apu Yaya Jesucristo, Quispichiqniy Diosnillay, rikraykita mastarispa “hampuy churiy” niwachkanki. Imaraqmi munayllayki, Jesuslláy, wawallaykipaq! Cruz pataman churakunki

¹²⁸ Obispado de Huancavelica (2008). *Ccanmi Dios Canqui Ccanacc-pacha Tanta*. Huancavelica, pp. 269-270.

¹²⁹ *Ibíd.* p. 327.

¹³⁰ Cuatro cantos tomados de: Mons. Coronado Romani, Florencio (2000). *Janacc-Pacha Ñan* (14a ed). Ayacucho, pp. 368-372.

¹³¹ Este canto es llamado “Misti” por alternar los pies de verso en quechua y castellano. Fr. José Pacífico, Jorge (1924). *Melodías religiosas en quechua*. Friburgo de Brisgovia: Herder & CÍA, p. 111.

¹³² Estos tres cantos están en: Fr. José Pacífico, Jorge (1924). *Melodías religiosas en quechua*. Friburgo de Brisgovia: Herder & CÍA, pp. 111-113..

¹³³ Municipalidad del Cuzco (2012). *Qosqo qhechwasimipi akllasqa rimaykuna (Antología quechua del Cuzco)*. Cuzco, p. 319.

*ñuqa awqa runarayku... Ñan kunanqa riqsiniña mana chanin rurasqayta. chaskipuway wasiykipi awqa sunqu wawaykita*¹³⁴.

3. 1.2.3. Santísimo Sacramento

Con respecto a la devoción del Santísimo Sacramento esta se impregnó muy pronto en el corazón de los indígenas. La procesión de Corpus Cristi en la Colonia es un acto importante para todos los hombres y, por ende, tiene gran concurrencia: En cuanto se oía la señal de la campana para la salida del viático, todo el que podía, fuera mestizo, español, indio o negro, acudía al templo para acompañar al Santísimo por las calles con cirios encendidos”¹³⁵.

La primera cofradía en ser fundada en la ciudad de Lima es “la Cofradía del Santísimo Sacramento” en 1549¹³⁶. A partir de entonces son muchas las cofradías que se fundaron entre los siglos XVI y XVII, que tomaron el nombre de “Santísimo Sacramento” o “Santísimo Cuerpo de Cristo” en todo el Perú¹³⁷. Esto demuestra que la misión evangelizadora en el Perú tuvo entre sus primeros frutos la devoción a Cristo en el Sacramento de la Eucaristía.

Al respecto, los cantos eucarísticos en quechua también son considerables. El canto más conocido es «*Qanmi Dios Kanki*» (Tu eres mi Dios). Fue compuesto, según Fray Teodoro Rocca Choque, por Fray Luis Jerónimo de Oré en 1598¹³⁸. A partir de entonces se ha venido cantando en la exposición del Santísimo y en la Comunión, tiene las siguientes letras:

*Qanmi Dios Kanki, yuraq Ostia Santa, qonqor sayaspa, chunka much'aykuyki; Uyarillaway, Apu Jesucristo, Dios wakcha khuyaq.
Cheqap Dios kaspan, runa tukurqanqui. Virgen Maríaq wawan kaspataqmi wañusaq nispa, kay sacramentupi, qheparirqanki.
Kay yuraq Ostia, t'anta ñaupaq karqan. Kunanqa manan t'anta chaypi kanchu; Dios Jesuspa kawsaq ukhumanmi t'anta tukupun.*

¹³⁴ Municipalidad del Cuzco (2012). *Qosqo qhechwasimipi akllasqa rimaykuna (Antología quechua del Cuzco)*. Cuzco, pp. 316-319. Traducción: “Señor Padre Jesucristo, Dios mío, mi salvador, extiendes tus brazos y me dices “Vuelve, hijo”. ¡Cuán grande es tu amor, Jesús, para estos hijos tuyos! Pues te pusiste en la cruz por este rebelde que soy... Ahora ya conozco el error que cometí. Recibe en tu casa a tu hijo rebelde.

¹³⁵ Sánchez-Arjona Halcón, Rodrigo S.J. (1981). *La religiosidad popular católica en el Perú*. Lima: Tipografía-Offset, p.131.

¹³⁶ Nieto Vélez, A. & Benito Rodríguez, J. A. (2014). *Cronología de la historia de la Iglesia en el Perú (1492-1999)*. Lima: Fondo editorial UCSS, p. 29.

¹³⁷ *Ibíd.* pp. 356-359.

¹³⁸ Rocca Choque, Teodoro O. de M. (aprox. 2011). “*Catecismo Quechua-Castellano*”. Puno, pp. 64-65.

Calispi kaqri, vino ñaupaq karqan, kunanqa, vino manan chaypi kanchu; Cristo Jesuspa kawsaq yawarninmanmi vino tukupum¹³⁹

Al igual que los cantos de la Pasión de Cristo y de su Nacimiento, los cantos eucarísticos son numerosos. En las canciones del “*Janacc-Pacha Ñan*” se encuentran catorce canciones, mientras que en el libro de “*Melodías religiosas en quechua*” solo encontramos once canciones. Al hacerse una comparación se nota que coinciden en seis cantos: «*Ccanmi Dios Canqui*» (Tu eres mi Dios), «*Llumpacc Santo Sacramento*» (Sumo y Santo Sacramento), «*Ccapacc Yayanchic*» (Padre Omnipotente), «*Jesús ruracní*» (Jesús amoroso), «*Jesús Yayanchicta*» (Jesús, Padre nuestro) y «*Ullpuicuspa muchaicusum*» (Postrados con rendimiento).

El libro “*Janacc-Pacha Ñan*” contiene además otros ocho himnos en quechua al Santísimo Sacramento: «Santo Sacramento», «*Munacuiqui Llumpacc Hostia*» (Te adoro Hostia pura), «*Dios Llactan*» (el pueblo de Dios), «*Caicca Caipi Dios Churi*» (¡Aquí está el Hijo de Dios!), «*Jamui Jesusllai*» (¡Ven Jesús mío!), «*Jamullai Sonccoiman*» (¡Ven a mi corazón!), «*Ccapacc Yayallai*» (Padre mío, Omnipotente) y «*Ccamtam cuyaiqui Jesusllai*» (A ti te adoro Jesús)¹⁴⁰.

En el cancionero “*Melodías religiosas en quechua*” se encuentran además cinco canciones: «*Ñucñu Jesús*» (Dulce Jesús), «*Ccapacc Yaya cuyacllai*» (Poderoso Padre amante), «*Huñai chiriascca soncco*» (Tierno corazón frío), «*Manan sinchi rumitachu*» (No es una dura piedra), y «*Cristom rantinchicta*» (Corazón del buen Jesús)¹⁴¹.

3.1.3. Cruzpa sellum (El sello de la Cruz)

En primer lugar, el pueblo peruano siente gran devoción a la Cruz de Cristo, encontramos “su imagen en las iglesias y capillas, en los hogares, a la vera de los caminos, coronando los cerros, en las alturas más insospechadas”¹⁴². El Perú celebra la veneración a la santa Cruz el 3 de mayo, Fiesta de la Invención y el 14 de Setiembre, fiesta de la Exaltación. En tales fechas se adorna y decora la Cruz con todas las preseas de la Pasión,

¹³⁹ Traducción literal: “Tu eres Dios blanca Hostia Santa, te adoro, de rodillas diez veces; escúchame Dios Jesucristo, Dios amante del pobre. Siendo Dios verdadero te convertiste en hombre. Por ser hijo de la Virgen María, voy a morir dijiste, en este sacramento te quedaste. Esta Hostia blanca antes fue pan, hoy allí ya no hay pan; en vivo interior de Dios Padre se convirtió en pan. El que está en el cáliz fue vino antes, hoy allí ya no hay vino; la sangre viva de Cristo Jesús en vino se convirtió”.

¹⁴⁰ Mons. Coronado Romaní, Florencio (2000). *Janacc-Pacha Ñan* (14^o ed). Ayacucho, pp. 386-400.

¹⁴¹ Fr. José Pacífico Jorge O.F.M (1924). *Melodías religiosas en quechua, con ocasión del centenario de Ayacucho 1824-9 de diciembre 1924*. Brigovía; Herder & CÍA, pp. 77-92.

¹⁴² Juan Pablo II (1988). *Mensajes, homilías y discursos del papa Juan Pablo II en su segunda visita al Perú con ocasión del V congreso Eucarístico Mariano de los países bolivarianos: 14,15 y 16 de Mayo*. Lima: Paulinas, p. 8.

lo característico en algunas cruces es que en la misma imagen se encuentra enclavadas filigranas de la Pasión, lo cual manifiesta el sentido catequético de estas imágenes, entre estas filigranas tenemos:

(...) la lanza, la escala que sirvió para descender el cuerpo de Cristo, la sábana en que fije envuelto el sagrado cuerpo, las imágenes del Sol y la Luna que fueron testigos del sacrificio del Calvario y hasta la bolsa de Judas, los dados que sirvieron a los soldados para echar suertes sobre la túnica del Salvador y el gallo que cantó dos veces y recordó a Pedro su triple negación. Por supuesto que no puede faltar al pie la calavera, que, según la opinión popular, representa la de Adán, dando de este Misterio de la Redención una gráfica explicación, pues la muerte que introdujo su pecado vino a quedar destruida por la muerte de Cristo.¹⁴³

Con la fe en la Cruz se denota la fe en Cristo, la Cruz es signo de bendición y de la garantía de haberla recibido porque ella exorciza, consagra y hace habitable un nuevo espacio, convirtiendo el “caos” en “cosmos”¹⁴⁴. La fe en la Cruz se ha hecho fuerte gracias a los “milagros” que ha obrado en hombres devotos que ponían toda su fe en ella.

Al estudiar las canciones de la Pasión se observó el rostro de Cristo sufriente en la Cruz, y se mencionaron algunos cantos que hacen referencia a la Cruz. Ahora sólo haremos mención a la canción que lleva por título «Santa Cruz» o «*Much'aykusqayki Santa Cruz*» (Alabado seas Santa Cruz), esta canción es utilizado en adoración de la Cruz en el Viernes Santo:

*Much'aykusqayki Santa Cruz, Santa Cruz, Apu Diosniypa sirinan, Santa Cruz, Santa Cruz. Qanpin Jesús Wañuykurqan, Santa Cruz, Santa Cruz. Teqsimuyuy qespinanpaq, Santa Cruz, Santa Cruz. Sut'utuyuyllaayakuy, Santa Cruz. Llapaq munaman sumaq Cruz; Santa Cruz, Santa Cruz. Makiykipin hap'irqanki Santa Cruz, Santa Cruz. Teqsimuyuy qespichiqa, Santa Cruz, Santa Cruz*¹⁴⁵.

La traducción al castellano es del mismo cancionero:

Alabado Seas Santa Cruz, Santa Cruz. Reclinatorio de mi Dios Todopoderoso, Santa Cruz, Santa Cruz.
En ti murió Jesús, Santa Cruz, Santa Cruz. Para liberar al universo, Santa Cruz, Santa Cruz.
Eres madero sublime, Santa Cruz. Querido por todos bella Cruz, Santa Cruz, Santa Cruz.
Tú cogiste en la mano, Santa Cruz, Santa Cruz, al Redentor del mundo, Santa Cruz, Santa Cruz.

Este canto contiene un pentagrama que ayuda a tener presente el tipo de ritmo que se utiliza en su entonación, además cuenta con diecisiete estrofas que hacen de él un canto

¹⁴³ Vargas Ugarte, Rubén (1960). *Historia de la Iglesia en el Perú* (T. III). Burgos: Aldecoa, p. 228.

¹⁴⁴ Marzal M. Manuel (1991). *El Rostro Indio de Dios*. Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú fondo editorial, p. 248

¹⁴⁵ Rocca Choque, Teodoro O. de M. (aprox. 2011). "*Catecismo Quechua-Castellano*". Puno, p. 80

largo y procesional. Este canto también se encuentra en “*Janacc-Pacha Ñan*”¹⁴⁶; y en “*Ccanmi Dios Canqui Ccanacc-Pacha Tanta*”¹⁴⁷. En estos dos últimos libros sólo hay catorce estrofas y tanto el título como el escrito interno varían de un texto y de otro, esto se debe a las reglas gramaticales que cada autor maneja, pero en el fondo manifiestan lo mismo.

3.1.4. Mamacha María

En el proceso evangelizador de América Latina la Virgen María ocupa un lugar importante, así lo manifiestan los obispos latinoamericanos en las distintas Conferencias Episcopales, y lo reafirman en el documento de la última Conferencia Episcopal Latinoamericana llevada a cabo en Aparecida, Brasil. En esta Conferencia se resalta la imagen de María como discípula y misionera, y también manifiesta la fe y cercanía que el pueblo siente por ella:

Las diversas advocaciones y los santuarios esparcidos a lo largo y ancho del Continente testimonian la presencia cercana de María a la gente y, al mismo tiempo, manifiestan la fe y la confianza que los devotos sienten por ella. Ella les pertenece y ellos la sienten como madre y hermana.¹⁴⁸

La presencia de la Virgen María en América Latina fue de gran ayuda para la cristianización de los naturales en estas tierras; existen actualmente muchos santuarios en toda América que manifiestan el amor y reverencia que se siente por ella. A inicios del siglo XVII, en las Cátedras de América se inició la costumbre de recitar en los sábados la Salve y ciertas letanías. Paulo IV en 1605 brinda cincuenta días de indulgencia a todos los que asisten a ellas. Estas letanías son atribuidas a Fray Luis Jerónimo de Oré. También por estos años se crean numerosas Cofradías a la Virgen¹⁴⁹.

Los cantos entonados por aquellas ocasiones son sencillos y tiernos, fiel expresión de los sentimientos del pueblo.

Es muy posible que esta manera de honrar a Nuestra Señora haya tenido su origen en los cantares que los misioneros de los primeros tiempos enseñaron a los neófitos, para que mejor se les grabasen las verdades de la fe, costumbre que estuvo en uso entre los franciscanos.¹⁵⁰

¹⁴⁶ Mons. Coronado Romani, Florencio (2000). *Janacc-Pacha Ñan* (14a ed). Ayacucho, pp. 379-380.

¹⁴⁷ Obispado de Huancavelica (2008). *Ccanmi Dios Canqui Ccanacc-pacha Tanta*. Huancavelica, pp. 270-272.

¹⁴⁸ Documento de Aparecida (2007), n° 269.

¹⁴⁹ Vargas Ligarte, Rubén (1960). *Historia de la iglesia en el Perú* (T. III). Burgos: Aldecoa, pp. 243-244.

¹⁵⁰ *Ibíd.* p. 245.

En cuanto a los cantos religiosos en quechua compuestos a la Virgen María, en los distintos cancioneros obtenidos, se nota su abundancia y riqueza doctrinal. Por lo que, para entender la sensibilidad mariana del pueblo de habla quechua, se transcribirá sólo un canto que se halla en todos los documentos. Este canto lleva por título: «*Ccollanan María*» (¡Ah! Santa María/Su excelencia María). Debemos notar que tiene diversos tipos de entonación; esto se debe a que este canto se ha expandido por las zonas de habla quechua de nuestro país, así lo manifiesta el cantoral “*Cantate Deo Cuín Jubilo*”, al darnos tres pentagramas del mismo asignando a cada pentagrama el nombre de la ciudad donde se canta¹⁵¹.

*Ccollanam María, tuta canchacc ccoillur, ñanta chincachispa, ¡ay! Ccahuapayanaicu.
Ccanmi Mamai canqui, cuyapayacuccmi, ccam capillaiquiñam, ¡ay! Diosmi suyawashan
(reccsihuancca).*

La traducción es tomada del cancionero de Teodoro Rocca¹⁵²:

Su excelencia Mana, Lucero que brillas en la noche, perdidos en el camino, ¡ay! Tenemos que contemplarte.
Tú eres mi Madre, toda amorosa, sólo porque estás (sólo por ti) Dios me ha de esperar (conocer).

El resto de la canción, once estrofas en total, da a conocer entre otras cosas, la maternidad divina de María (*Dios Wawaykitari* = A Dios tu hijo) y su papel de intercesora delante de su Hijo Jesucristo (*Jesuspa qayllaman,...*, *pusaykupuwanki* - A la presencia de Jesús,..., condúceme en paz). La veneración a la Virgen María a través de los cantos en el quechua-hablante es profunda y rica de símbolos e imágenes que se debe estudiar con mayor profundidad.

3.1.5. Los Santos.

Los primeros evangelizadores tenían claro lo que el Concilio de Trento declaraba sobre los santos a partir de la disputa con los protestantes, la veneración a los santos es legítima como “símbolos” y como “mediadores”; el lenguaje evangelizador se basó en esta premisa; pero la inserción de la veneración a los santos también tiene otra vertiente, en el hombre indígena la figura los santos se correspondió a la categoría religiosa Quechua de las *Wakas* (santuarios)¹⁵³. Teniendo estas dos premisas, la veneración a los santos se cimentó en la vida de los indígenas y pasó a ocupar un lugar importante en su religiosidad.

¹⁵¹ Diócesis de Huancavelica (2004) *Cantate Deo cum jubilo* (2da ed.)|CD-ROMJ. Huancavelica.

¹⁵² Rocca Choque, Teodoro O. de M. (aprox. 2011). “*Catecismo Quechua-Castellano*”. Puno, p. 101

¹⁵³ Marzal M. Manuel (1991). *El Rostro Indio de Dios*. Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú fondo editorial, p. 238.

En este contexto surgen las fiestas patronales en el Perú, en primer lugar porque los misioneros quieren estabilizar el proceso evangelizador mediante las “reducciones”, cada pueblo está bajo el favor de un santo, patrón; en segundo lugar, porque los indígenas también quieren retomar sus antiguas tradiciones y fiestas y, ven en el patrón, la imagen que ayudará a unificar sus lazos de *ayllu*, comunidad¹⁵⁴.

Los santos a partir de ese momento por su carácter visible cumplen, para el pueblo quechua-hablante, la función de hacer más cercano a Dios, de hacerlo más comprensible. Por ello le entonan cantos, quieren manifestar su fe a través de su voz y así pedirle o agradecerle el “favor” (milagro) obrado. Por ello veremos que estos cantos no sólo se encuentran en cancioneros religiosos sino también en algunos libros de literatura nacional que los han recopilado, por ejemplo un cántico funerario a San Gregorio, recopilado en 1987 en la ciudad de Huancavelica por Isaac Huamán Manrique, narra la historia de San Gregorio que tras escuchar los lamentos de las almas del purgatorio decide hacer treinta misas para que “descansen” las almas¹⁵⁵. Esta misma canción se encuentra en la décima edición del cancionero “*Janaq-Pacha Ñan*” publicado en 1985¹⁵⁶.

En los cancioneros religiosos en quechua hallados son pocos los cantos a los santos a pesar de la devoción que siente el pueblo por ellos. La falta de recopilación de estos cantos facilita su olvido y posterior pérdida. En lo poco que encontramos hay un himno a San José, esposo de la Virgen María, y a María Magdalena, a quien se le asimila como hermana de Marta y de Lázaro.

3.2. Los cantos religiosos en quechua en la liturgia.

Partimos de dos premisas dadas por el Concilio Vaticano II: “El canto Sagrado unido a las palabras, constituye una parte necesaria o integral de la Liturgia Solemne”; y “que la música sacra, por consiguiente, será tanto más santa cuanto más íntimamente esté unida a la acción litúrgica” (SC 112). De estas premisas iniciales surgen algunos criterios que es necesario aclarar:

- La liturgia al ser un acto comunitario, es una acción de toda la comunidad; así mismo, el canto debe ser cosa de todos.
- El canto ha de fomentar la participación activa de todo el pueblo.

¹⁵⁴ Marzal M. Manuel (1991). *El Rostro Indio de Dios*. Perú: PUCP fondo editorial, p. 240

¹⁵⁵ Huamán Manrique, Isaac (2012). *Literatura de Huancavelica, la voz del trueno y el arco iris* (2a ed.). Lima: Pachakuti editores, p. 115.

¹⁵⁶ Padres Redentoristas (1985). *Janaq-Pacha Ñan* (10a ed). Lima: Universo, p. 420.

- Los criterios con respecto al uso de la lengua vulgar, al afán de sencillez dentro de lo digno, a la transparencia y a la inculturación también son aplicables a la música y el canto.¹⁵⁷

Teniendo presente aquello, damos un paso más, toda celebración pide el canto. “La Eucaristía, los distintos sacramentos, la Oración de las Horas, etc. Son sendas celebraciones. Y celebrar es una palabra que pide cantar”¹⁵⁸. El Ordinario de la Misa, a saber: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Santo* y el *Cordero de Dios*; junto a las aclamaciones constituyen desde antiguo el canto más propio de la asamblea. Los “cantos del Ordinario” deben ser respetados, sus textos son fijos y no se han de cambiar¹⁵⁹. Los demás cantos denominados como “cantos Propios”, son: entrada, aleluya, ofertorio, comunión y salida. Al respecto de estos últimos se han de elegir los más aptos y convenientes para cada celebración y cada momento dentro de la Misa.

En nuestro país aparte de los cantos religiosos en castellano tenemos, como se analizó, cantos en quechua que han sido utilizados en los diversos actos litúrgicos. Los cantos religiosos en quechua han permanecido en la piedad popular como fuente de manifestación de la fe. Las personas quechua-hablantes han encontrado en estas canciones una forma de manifestar su fe con sus propias palabras por ello al entonarías muchas veces surgen en sus rostros señales de una unión con el infinito, con Dios que se ha encamado. Dentro de estos cantos religiosos en quechua los cantos del Ordinario y del Propio no han pasado desapercibidos lamentablemente son pocos los cantos que se tienen.

En cuanto a si cumplen con los requisitos requeridos para ser considerado como música sacra, los cantos religiosos en quechua como se ha estudiado surgen, principalmente, de la labor de misioneros que evangelizaron a los naturales a través del canto. Colocaron, en melodías autóctonas, letras que contenían los grandes misterios de la doctrina católica; los indígenas oían la doctrina no sólo con sus propias melodías sino también en su propio idioma. Estos cantos son sencillos, fáciles de memorizar y contienen palabras que dan a conocer la doctrina católica.

¹⁵⁷ Alcalde, Antonio (2002). *El canto de la Misa*. Santander: Sal Terrae, p. 21. También: Lara Polaina, Antonio (2008). Diversos géneros del canto y de la música: sagrada-sacra, religiosa-popular y litúrgica. En conferencia episcopal española (Ed.), *Canto y música en la liturgia, a los cuarenta años de la instrucción Musicam sacram* (pp. 201-202). Madrid: Edice

¹⁵⁸ Alcalde, Antonio (2002). *El canto de la Misa*. Santander: Sal Terrae, p. 22.

¹⁵⁹ Alcalde Fernández, Antonio (2008). *Cantar la Misa*. En conferencia episcopal española (Ed.), *Canto y música en la liturgia, a los cuarenta años de la instrucción Musicam sacram* (p. 210). Madrid: Edice

3.2.1. Los “cantos del Ordinario” en lengua quechua.

La Comisión de Liturgia de lengua quechua del Perú ha publicado en 1991 un "Ordinario de la Misa Castellano-Quechua", donde podemos encontrar traducidos los textos de los cantos del Ordinario. Este “Ordinario de la Misa Castellano-Quechua” ha sido aprobado por la Santa Sede el 30 de julio de 1980. De este documento transcribiremos los textos del *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Santo* y *Cordero*.

Kyrie:

V/ *Dios-Apuicu, cuyapayahuaicu.* (Señor, ten piedad)
 R/ *Dios-Apuicu, cuyapayahuaicu.* (Señor, ten piedad)
 V/ *Cristo, cuyapayahuaicu.* (Cristo, ten piedad)
 R/ *Cristo, cuyapayahuaicu.* (Cristo, ten piedad)
 V/ *Dios-Apuicu, cuyapayahuaicu.* (Señor, ten piedad)
 R/ *Dios-Apuicu, cuyapayahuaicu.* (Señor, ten piedad)

Gloria:

Diospacc gloria cachun Janacc-pachapi, cai pachapiñatacc cachun jauca cai llapa Paipa cuyasecan runacunapacc. Chica jatun casecaiqui raicum, tucui sonccoicuhuanmi, (rimaicuiquicu, yupaichaiquicu, muchaicuiquicu, sutiquita ccaparinicu, reccsicuiquicu, oh, Apu Dios, Janacc-pachapa Camachiccnin, llapa-atipacc Dios Yaya. Jinallataccmi Ccamtapas, oh, Jesucristo, sapallan Churi. Apu-Dios, Diospa Corderon, Dios Yayapa Churin Ccam cai pachapa juchancuna pampachacc, cuyapayahuaicu; Ccam cai pachapa juchancuna pampachacc, mañacuscacuta uyarihuaicu; Ccam Dios Yayapa allecc (pañá) maquimpi tiyacc, cuyapayahuaicu; Ccam sapallaiquim canqui ccollanan, Ccam sapallaiquim Apu, Ccam sapallaiquin chica jatun Jesucristo, Espíritu Santohuan cusca, Dios Yayapa gloriampi. Jinatacc cachum.

Santo:

*Santom, santom, santom canqui,
 Tucui camacc Apu Dios.
 Janacc-pacha, cai pacha, mai pachapas
 Ccapacc cainiquihuam juntasccam.
 Janacc-pachapi ccochucui cachun.
 Yupaichascca cachun pim Taitachapa sutimpi jamucc.
 Janacc-pachapi ccochucui cachum*

Cordero:

*Jesucristo, Diospa Corderon cai pachapa juchancuna pampachacc, cuyapayahuaicu.
 Jesucristo, Diospa Corderon cai pachapa juchancuna pampachacc, cuyapayahuaicu.
 Jesucristo, Diospa Corderon cai pachapa juchancuna pampachacc, jauca caita ccohuaicu.*

Respetando las normas establecidas para los cantos del Ordinario, en el material encontrado, se hallan específicamente dos series de cantos que se adaptan a estas normas. El primero es la “Misa *Inkaika*”, que contiene el *Kyrie* (*Apu Taitaicu*), *Gloria*

(*Diosninchic*), el Credo (*Diosllay*), *Sanctus* (*Sumaq*) y el *Agnus Dei* (*Jesucristo Taitaicu*). La Misa *Inkaika* según los entendidos proviene del país de Bolivia¹⁶⁰.

Y también bailamos la serie “*Sapaq Misa*”, que contiene el *Kyrie* (*Apu Jesucristo*), *Gloria* (*Gloria Cachun*), *Sanctus* (*Santom canki*) y el *Agnus Dei* (*Qespichiq Diospa*). Ambas series de cantos son consignados por el libro “*Janacc-pacha Ñan*” en su décima edición que es de 1985¹⁶¹.

A estos dos grupos de cantos se ha de agregar una tercera serie que sólo se encuentra en el libro “*Ccanmi Dios canqui Ccanacc-Pacha Tanta*”, el cual titula a esta serie como *Misapacc mosocc taquicuna* (Cantos nuevos para la Misa). En ella se encuentran dos cantos del *Kyrie* (*Apu Diosniicu cuyapayahuaicu -y- Apu Taitaicu cuyapayahuaicu*), dos cantos del *Gloria*, tres cantos del Santo y un canto del Cordero (*Diospa Corderon*)¹⁶². Lamentablemente esta serie de cantos no presenta notación ni ritmo de cómo se entonan.

3.2.2. Los “cantos del Propio” en lengua quechua.

Los cantos del Propio en lengua quechua no están clasificados ni tampoco hay muchos cantos para cada momento. Pero podemos hacer referencia a los cantos más conocidos los cuales se cantan en momentos específicos; por ejemplo, Durston hace referencia en qué momento se entonan:

El *Apu Yaya Jesucristo*, "himno oficial de la fe india" según Lira (...), generalmente se canta como himno de entrada. Otro himno muy difundido, el *Apu Jesucristo*, suele cantarse entre la epístola y el evangelio. La elevación de la hostia y el cáliz consagrados suele celebrarse con el *Qanmi Dios kanki* (también conocido como el *Yuraq Hostia santa*), un himno eucarístico compuesto por el franciscano huamanguino Luis Jerónimo de Oré y publicado como parte del quinto cántico de su libro *Symbolo Catholico Indiano* (1598). Otros himnos eucarísticos en quechua, en especial el *Mesan mast'asqa*, se cantan al final de la misa mientras el pueblo comulga.¹⁶³

La lista mencionada por Durston es corta, pero es una referencia valiosa. Así mismo, los documentos obtenidos hacen referencia a pocos cantos para el Propio. Para el canto de entrada se hace referencia al canto *Yaicui* (¡Entra!) en dos versiones distintas y con distinta entonación; para el ofertorio los cantos *Apu Dios Yayaicu* (¡Señor! Dios Padre), y *chasquiicuhuai, oh Yayaicu* (Recíbeme, oh Padre Nuestro); para la Comunión el canto

¹⁶⁰ Durston, A. (2010). Apuntes para una historia de los himnos quechuas del Cuzco. *Revista antropológica chilena*, 42 (1), pp. 147-155. Doi: 10.4067/S0717-73562010000100026

¹⁶¹ Padres Redentoristas (1985). *Janaq-Pacha Ñan* (10a ed). Lima: Universo, pp. 281-288

¹⁶² Obispado de Huancavelica (2008). *Ccanmi Dios Canqui Ccanacc-pacha Tanta*. Huancavelica, pp. 323-326.

¹⁶³ Durston, A. (2010). Apuntes para una historia de los himnos quechuas del Cuzco. *Revista antropológica chilena*, 42 (1), pp. 147-155. Doi: 10.4067/S0717-73562010000100026

Diosllai, jamullai (¡Dios mío ven!) y de salida dos cantos que llevan el mismo título *Cacharpari* (Enviado, cuando se hace referencia a una persona).

Para la comunión pueden servir muy bien los cantos que se utilizan para el Santísimo Sacramento, para los otros momentos de la Eucaristía entre los diversos cantos se tendría que estudiar con mayor profundidad qué canto y para qué momento pueden ser útiles sin salirse del misterio celebrado ni de las normas que la Iglesia manda. Lo peculiar es que no hay cantos del aleluya en ninguno de los cancioneros, mientras que si hay cantos de aclamación para las lecturas y cantos con letras de textos bíblicos.

CONCLUSIÓN

En la primera parte de este estudio vimos cómo la música y el canto en la Iglesia son expresión de la comunicación del hombre con Dios. Así mismo, notamos que: Nuestro Señor Jesucristo estando en la sinagoga entonaba los salmos; los primeros cristianos entonaban salmos e himnos cristológicos en sus reuniones comunitarias; y que algunos Padres de la Iglesia compusieron himnos religiosos con un lenguaje cercano al pueblo como medio de evangelización, unieron teología y prosa. La Iglesia determinó con sabiduría que estos cantos pasaran a formar parte de su vida litúrgica, especialmente de la celebración de la Eucaristía, teniendo siempre cuidado de que no se pierda el sentido de lo que se celebra.

Las normas con que la Iglesia direcciona la música y el canto sagrado se han desarrollado progresivamente por medio de concilios, sínodos, constituciones, etc.; por ejemplo, la Iglesia en los dos primeros siglos busca que estos himnos tengan inspiración bíblica; del siglo VI al XI la reforma gregoriana da nombre propio a la música y al canto sagrado dentro de la liturgia: Canto gregoriano; en el siglo XVI el Concilio de Trento unifica los criterios para el canto y la música dentro de la liturgia y decreta que la palabra sea la que determine la música litúrgica. En el siglo XX Pío X clarifica cuál es la finalidad de la música sagrada: La gloria de Dios y la santificación y edificación de los fieles, para que se cumpla dicho fin manifiesta tres condiciones: debe ser santa, tener arte verdadero y ser universal. Pío XII habla por primera vez de la música religiosa llamada popular y la considera como música sagrada, y brinda criterios para que los cantos religiosos populares sean distinguidos de otros cantos, a decir: que se conformen a la doctrina de la fe católica, la propongan y expliquen correctamente, empleen un lenguaje comprensible y una melodía sencilla, entre otras. Y es en definitiva con el Concilio Vaticano II que se manifiesta la importancia de la música sagrada en la liturgia, retoma todo lo avanzado en esta materia y la abre el uso de la lengua vernácula tanto en la liturgia como en la música sagrada.

Por tanto, los cantos religiosos populares tienen la facultad de ser insertados en la liturgia mientras se adecúen a las normas establecidas por la Iglesia. De ahí que, las pautas que se

aplican en el discernimiento de los cantos para la Eucaristía son los mismos que se han de utilizar para saber qué cantos religiosos populares en quechua y para qué momentos se pueden entonar.

En el segundo apartado de este estudio se ha hecho un recorrido histórico de cómo es que surgen estos cantos religiosos populares en quechua, se ha observado que algunos de estos cantos han sido compuestos por los misioneros de la primera etapa de la evangelización en América. Los misioneros tuvieron la iniciativa de evangelizar en las lenguas nativas a los indígenas y para ello se valieron del canto y la música propios también de la zona. De ahí que estos cantos religiosos son el fruto de la unión entre evangelizadores y evangelizados, así mismo estos cantos contienen una riqueza doctrinal cristiana fruto de la teología que se difundía en el siglo XVI en España. Por ejemplo el catecismo "*Symbolo Catholico Indiano*" de 1598 tiene su inspiración en el Símbolo de san Atanasio y es de este catecismo el canto "*Qamni Dios Kanki*" (Tú eres mi Dios), canto que es conocido y entonado actualmente en muchas partes de nuestro país.

Los rasgos teológicos que se han encontrado en estos cantos son abundantes pero no son todos. En primer lugar, tenemos la concepción de un Dios Padre, más como Ordenador que como Creador, es decir, Dios es la base del orden en el universo, que cuida las relaciones de sus hijos para que no se altere dicho orden, acompaña al hombre en todo momento, le perdona y le da las fuerzas para caminar. En segundo lugar, la concepción del Hijo de Dios, Jesucristo, gira en torno a los diversos momentos de su vida, tenemos cantos de su nacimiento que manifiestan la alegría de recibir al Salvador, estos cantos tienen la característica de usar el término *huaccay* (llanto) aplicándolo a Jesús, término que convendría estudiarse más para comprender todo el alcance soteriológico que contiene; tenemos también, cantos a Jesús Nazareno que se centran en el Misterio Pascual, son cantos penitenciales que invitan a la conversión, en este grupo el término Yaya (Padre) tendría que ser más profundizado ya que se aplica a Cristo. En tercer lugar, la Cruz como signo de la redención, de bendición y de exorcismo ocupa un lugar central en la fe del pueblo quechua- hablante, por ende en sus cantos. En cuarto lugar, en la devoción a la Virgen María los cantos en quechua resaltan la maternidad divina y su papel de intercesora. Por último, la devoción a los santos es grande en nuestro país, lamentablemente no hay muchos cantos religiosos en quechua encontrados que nos orienten acerca del papel que éstos ocupan en la piedad de los quechua-hablantes.

Ahora bien, en la Eucaristía, hay dos tipos de cantos, los del Ordinario y los del Propio. De ambos grupos, como se sabe, los cantos del Ordinario no pueden ser cambiados ni omitidos; mientras que los del Propio, son cantos que se deben adaptar a cada tiempo y fiesta que se celebra. En este estudio hemos visto que existen cantos en quechua antiguos, que se adecúan a estas normas tanto para el Ordinario como para el Propio. Los cantos del Ordinario en quechua son escasos, pero de los que se tiene no muchos son conocidos. En los cancioneros que se han obtenido como material de este estudio se ha hallado la letra pero no la notación de ellas lo que hace imposible su uso. Sería conveniente que los futuros cancioneros contengan esta notación en pentagrama o anexado un audio, lo cual ha de ser un buen aporte para la mayor difusión de estos cantos. Para los cantos del Propio en quechua, se observa que algunos son antiguos y conocidos en varias regiones de nuestro país, por ejemplo el canto "*Qanmi Dios kanki*" se utiliza para la comunión por ser un canto eucarístico. Así mismo el canto "*Apu Yaya Jesucristo*" puede ser utilizado para la comunión, o para la salida.

Existe un gran grupo de canciones que por su antigüedad no deben ser dejados de lado. Se ha visto que estos cantos tienen de 6 a 12 estrofas, indicando que son cantos procesionales los cuales pueden ser utilizados para cantos de entrada o de salida. También se ve que algunos cantos están agrupados por temas, es el caso de cantos penitenciales, de la Pasión, a la Virgen María, etc. Lo mismo que los demás cantos, no existe una notación para muchos de ellos por lo que pueden llegar a olvidarse y posteriormente perderse.

En síntesis, de la gran cantidad de cantos religiosos que existen actualmente en quechua, entre antiguos y nuevos, sólo pocos son utilizados dentro de la liturgia católica; la mayor parte de estos cantos aún permanecen en la piedad popular del hombre quechua-hablante. Convendría que sean más difundidos, así mismo, que los coros donde haya presencia de personas de lengua quechua puedan entonar y componer canciones en esta lengua. Del mismo modo, contar con un cancionero que recopile todos estos cantos religiosos en quechua resultaría un buen subsidio para la mayor participación de los fieles de habla quechua en la liturgia. Y, retomando el carisma evangelizador de los primeros misioneros, buscar evangelizar por medio de estos cantos a los pueblos quechua-hablantes.

BIBLIOGRAFÍA.

Libros:

- Alcalde, Antonio (1995), *Canto y música litúrgica. Reflexiones, críticas, sugerencias*, Madrid: San Pablo.
- , (2002). *El canto de la Misa*. Santander: Sal Terrae.
- Arguedas, José M. (1974). En Biblioteca Peruana (Ed), *Ollantay y cantos y narraciones quechuas*. Lima: Peisa.
- _____, (19987). *Indios, mestizos y señores*. Lima: Horizonte
- Bailan, Romeo (1991). *Misioneros de la primera hora*. Lima: Sin Fronteras.
- Bolaños, C. (1985). *La música en el Perú*. En Patronato Popular y porvenir pro música clásica. (Ed.). Lima: Industrial gráfica.
- Bomkamm, Günther (1996). *Jesús de Nazaret*. Salamanca: Sígueme.
- Brown, Raymon E. & otros (1971). *Comentario Bíblico San Jerónimo (V)*. Madrid: Cristiandad.
- Canals Casas, Juan Ma (2008). *Canto y Música en la Liturgia*. En Conferencia Episcopal Española (ed.). Madrid, Edice.
- CELAM (2007). Documento de Aparecida.
- Concilio Vaticano II (1963), *Sacrosanctum Concilium*.
- De Cande, Roland (1981). *Historia universal de la música (I)*. Madrid: Aguilar.
- Dussel, E. & Klaiber J (1987). *Historia de la Iglesia en América Latina (8)*. Salamanca: Sígueme.
- D' Harcourt, Raoul & Marguerite (1990). *La música de los Incas, y sus supervivencias*. Lima: Occidental Petroleum Corporation of Perú.
- Espinoza Soria, Miguel A. (2012). *La catequesis en Fray Luis Jerónimo de Oré, O.F.M. Un aporte a la nueva evangelización*. Lima: Convento de los descalzos.
- Facultad de teología, universidad de Deusto (1966). *Estudios sobre el Concilio Vaticano II*. Bilbao: Mensajero.

- Fr. José Pacífico Jorge O.F.M. (1924). *Melodías religiosas en quechua, con ocasión del centenario de Ayacucho 1824 - 9 de diciembre 1924*. Brisgovia: Herder & CÍA.
- González Martínez, J.L. (1986). *La religión popular en el Perú*. Cusco: Instituto de Pastoral Andina, p. 64.
- Gutiérrez Martín, Darío (1995). *La humanidad de Jesús de Nazaret*. Madrid: San Pablo.
- Huamán Manrique, Isaac (2012). *Literatura de Huancavelica, la voz del trueno y el arco iris* (2a ed.). Lima: Pachakuti editores.
- Iraburu, José M. (2003). *Hechos de los apóstoles de América*. Pamplona: Gratis Date.
- Juan Pablo II (1988). *Mensajes, homilias y discursos del papa Juan Pablo II en su segunda visita al Perú con ocasión del V congreso Eucarístico Mariano de los países bolivarianos: 14,15 y 16 de Mayo*. Lima: Paulinas.
- Kaufman-Doig, Federico (1992). *Introducción al PERÚ ANTIGUO* (2). Lima: Monterrico S.A.
- Marzal M. Manuel (1991). *El Rostro Indio de Dios, Perú*: Pontificia Universidad Católica del Perú fondo editorial.
- Mons. Coronado Romaní, Florencio (2000). *Janacc-Pacha Ñan* (14a ed). Ayacucho.
- Municipalidad del Cuzco (2012), *Qosqo qhechwasimipi akllasqa rimaykuna (Antología quechua del Cuzco)*. Cuzco.
- Nieto Vélez, A. & Benito Rodríguez, J. A. (2014). *Cronología de la historia de la Iglesia en el Perú (1492-1999)*. Lima: Fondo editorial UCSS.
- Obispado de Huancavelica (2008). *Ccanmi Dios Canqui Ccanacc-pacha Tanta*. Huancavelica.
- Padres Redentoristas (1985). *Janaq-Pacha Ñan* (10ª ed). Lima: Universo.
- Pío XII (1947) *Carta encíclica sobre la sagrada liturgia "Mediator Dei"*, Bilbao: El Mensajero del Corazón de Jesús.
- _____, (1955), *Carta Encíclica "Musica sacrae disciplina"*. Tipografía Poliglotta Vaticana.

- Ratzinger, Joseph (2006). *Introducción al espíritu de la liturgia*. Bogotá: San Pablo.
- Romero Ambrosio, C., & Romero Román, J. (2013). *Quechua lengua originaria del Perú*. Huancayo: Grafica Palomino.
- Sánchez-Arjona Halcón, Rodrigo S.J. (1981). *La religiosidad popular católica en el Perú*. Lima: Tipografía-Offset.
- Tineo, Primitivo (1990). *Los concilios limenses en la evangelización latinoamericana*. Pamplona: Eunsa.
- Vargas Ugarte, Rubén (1960). *Historia de la Iglesia en el Perú* (1. III). Burgos: Aldecoa.
- Villarejo, Avencio O.S.A. (1965). *Los agustinos en el Perú (1548-1965)*. Lima: Ausonia s.a.

Revistas:

- Benedicto XVI (2007, 30 de noviembre), *San Efrén el sirio*. L'osservatore Romano (48).
- Benedicto XVI (2008, 23 de mayo), *Romano el Meloda*. L'osservatore Romano (21).
- Pere, Tene (1991, marzo-abril). *El canto y la música litúrgica, situación y perspectivas*. Phase (182).

Internet:

- Durston, A. (2010). *Apuntes para una historia de los himnos quechuas del Cuzco*. Revista antropológica chilena, 42 (1), pp. 147-155. Doi: 10.4067/S0717-73562010000100026
- Avelar Araujo, S.J. (2009). *Cosmovisión y religiosidad andina: una dinámica histórica de encuentros, desencuentros y reencuentros* (Pdf.) Recuperado de: <http://seer.ufrgs.br/EspacoAmerindio/article/viewFile/8431/5253>
- González Hoiguín, Diego (2007). *Vocabulario de la Lengva General de todo el Perv llamada Lengva Quichua, o del Inca. Runasimi Qespisqa Softwar* (<http://www.runasimi.org>) (ed).
- Concilio de Trento, Sesión XXII, *Decreto sobre lo que se ha de observar, y evitar en la celebración eucarística* (1562). Recuperado de: <http://www.emym.org/articulos/conciliodetrento.pdf>

Pío X (1903), *Motu Proprio "Tra le Sollicitudini"*. Recuperado de:
http://http://www.vatican.va/holy_father/pius_x/motu_proprio/documents/hf_px_mot_u-proprio_19031122_sollicitudini_sp.html

Calahorra Martínez, Pedro. *Liturgia y Música*. Recuperado de:
<http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/23/56/10calahorra.pdf>

Congregación para los ritos (1967). *Instrucción Musicam Sacram*. Recuperado de:
<http://www.musicaliturgica.com/assets/plugindata/poolc/Musicam%20Sacraml967.pdf>

Encuesta para las Conferencias Episcopales, los Institutos Religiosos Mayores y las Facultades de Teología "MUSICA SACRA" 50 años después del Concilio. Recuperado de: www.cultura.va

CD

Diócesis de Huancavelica (2004) *Cantate Deo cum júbilo* (2da ed.)[CD-ROM]. Huancavelica.