

La circulación de la música en la América virreinal: el virreinato del Perú (siglo XVIII)*

Alejandro Vera

Instituto de Música

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

1. Antecedentes: algunos escritos previos sobre el tema

El tema de la circulación musical no es nuevo en sí, pues ya en los primeros estudios sobre la música en la América virreinal encontramos datos que revelan su importancia. Gracias a Robert Stevenson, por ejemplo, sabemos que un inventario de la catedral de Cuzco realizado en 1553 incluía los dos volúmenes íntegros de las misas de Cristóbal de Morales, publicadas en Roma en 1544.¹ Este mismo especialista informa que en 1585 el maestro de capilla de la catedral de México, Juan Hernández, propuso al cabildo el envío de 50 pesos a Francisco Guerrero por un libro de canto que había enviado previamente a dicha iglesia.²

Andrés Sas, por su parte, afirma que en 1613 el arzobispo y el cabildo de la catedral de Lima se plantearon la necesidad de comprar libros de canto a la catedral de Sevilla, que en aquellos años aún servía de modelo a todas las catedrales hispanoamericanas:

Su señoría Illma. propuso cómo conbenía enbiar a castilla por librería del canto, para q. se celebrasen los officios en la dicha sta. Yglesia, porque los libros que aora auía como era notorio eran muy biejos, y auía mucha necesidad de que conforme al nuevo reçado se

* Los apartados 1 a 3.1 del presente trabajo recogen fragmentos y aspectos tratados con anterioridad en los siguientes textos de mi autoría: “De Lima a Santiago de Chile: aportes para una historia de la circulación musical en la América virreinal”, en Aurelio Tello (ed.): *La circulación de música y músicos en la época colonial iberoamericana (actas del IX Encuentro Científico Simposio Internacional de Musicología)*, Santa Cruz de la Sierra (Bolivia): Asociación Pro Arte y Cultura (APAC), pp. 165-199; “De modernas oberturas para orquesta y antiguos minuets para guitarra: nuevas luces sobre la recepción de la música instrumental europea en Lima a finales del siglo XVIII”, en Javier Marín (ed.): *Sones de ida y vuelta: música colonial a debate (1492-1898)*, en prensa; y, en menor medida, “Music, Eurocentrism and identity: the myth of the discovery of America in Chilean music history”, en *Advances in Historical Studies*, 3 (2014), n° 5, p. 298-312. El apartado 3.2 se trata con mayor detalle en la sección final de mi artículo “The circulation of instrumental music between old and new worlds: new evidence from sources preserved in Mexico and Lima”, en *Eighteenth-Century Music*, 12 (2015), n° 2, pp. 181-194 (en prensa).

¹ Robert Stevenson: “La música en la América española colonial”, en Leslie Bethell (ed.): *Historia de América Latina*. vol. 4, *América Latina colonial: población, sociedad y cultura*, Barcelona: Editorial Crítica, Cambridge University Press, 1990, p. 309.

² Robert Stevenson: “La música en la catedral de México: 1600-1750”, en *Revista Musical Chilena*, 19 (1965), n° 92, p. 17.

hiciesen, y auíéndose tratado y conferido sobrello, se determinó que se enbie en la flota primera del año que viene por la dha librería, y se encomiende al maestro de capilla de la sta. Yglesia de sevilla, para q. conforme a la dha sta. Yglesia de sevilla se haga, y el sr. chantre quedó encargado de hacer la memoria de los que se an de hacer y traer, para que en su tiempo se escriba y enbie por ellos.³

En las últimas décadas, sin embargo, el interés por la circulación musical ha crecido al punto de convertirlo en un tópico central de diversas monografías. Ateniéndome al ámbito español e hispanoamericano, puedo mencionar el tomo sobre “La circulación de música y músicos en la Europa mediterránea” editado por Juan José Carreras y José Máximo Leza en 1997;⁴ el libro *La música y el Atlántico*, editado en 2007 por María Gembero y Emilio Ros-Fábregas;⁵ y el volumen sobre *La circulación de música y músicos en la época colonial iberoamericana*, editado por Aurelio Tello en 2012.⁶ El presente trabajo se inscribe en esta línea de estudios.

2. Marco conceptual

Uno de los conceptos clave para el presente trabajo es lo que en otro lugar he llamado el “sistema circulatorio virreinal”.⁷ Según Wikipedia, el sistema circulatorio del cuerpo humano es “la estructura anatómica compuesta por el sistema cardiovascular que conduce y hace circular la sangre...”. Extrapolando esto al tema que nos ocupa, afirmo que en la época virreinal existía un vasto y complejo sistema intercontinental que hacía circular de una forma determinada la música y otras prácticas culturales.

En primer lugar, dicho sistema comprendía una extensa red urbana, que se hallaba sincronizada y, sobre todo, fuertemente jerarquizada: existían ciudades con un rol principal y otras de menor envergadura que en muchos sentidos dependían de ellas; al mismo tiempo, una ciudad dependiente podía también constituirse en referente para otras ciudades de menor importancia en términos político-administrativos. Miguel Ángel Marín lo ha ejemplificado con relación a la música catedralicia en la España del siglo XVIII: la capilla real de Madrid

³ Andrés Sas: *La música en la Catedral de Lima*, Primera Parte: *Historia General*, Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Casa de la Cultura del Perú, 1971, p. 184.

⁴ Juan José Carreras y José Máximo Leza (eds.): “La circulación de música y músicos en la Europa mediterránea”, en *Artigrama*, nº 12 (1996-1997), pp. 9-312.

⁵ María Gembero Ustároz y Emilio Ros-Fábregas (eds.): *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Granada: Universidad de Granada, 2007.

⁶ Aurelio Tello (ed.): *La circulación de música y músicos en la época colonial iberoamericana (actas del IX Encuentro Científico Simposio Internacional de Musicología)*, Santa Cruz de la Sierra (Bolivia): Asociación Pro Arte y Cultura (APAC), 2012.

⁷ Vera: “De Lima a Santiago”.

proveía de repertorio a la catedral de Zaragoza; y esta, a su vez, lo proporcionaba a la catedral de una ciudad más pequeña, como Jaca; más aún, Marín ha podido demostrar que las piezas de origen madrileño conservadas en Jaca no llegaron allí directamente desde Madrid, sino que pasaron por Zaragoza como intermediaria;⁸ de manera que las ciudades más pequeñas, que podríamos considerar de un nivel terciario, tenían acceso a las del nivel primario no directamente, sino por medio de un centro de nivel secundario.

Si bien Marín ha sido el primero en aplicar sistemáticamente a la musicología esta teoría, procedente de la historia urbana, debe reconocerse que Carlos Vega ya había advertido su importancia en 1966, al hablar de la *mesomúsica*:

Diversos focos de irradiación sucesivos, en algunos casos temporalmente coetáneos, se constituyen en algunas grandes ciudades: Florencia, Madrid, Versalles, París, Nueva York. Estos focos recogen elementos propios o ajenos y, una vez cumplidos los requisitos indispensables, bautizan, adoptan y lanzan nuevas especies líricas y coreográficas [...] [luego] Un sistema de subfocos de [ir]radiación -generalmente las capitales nacionales- adopta los envíos de la capital universal y distribuye las novedades a través de las capitales provinciales, por todas las villas o aldeas del país. Muchas veces los subfocos más activos transforman los envíos alógenos y producen promociones nuevas de las mismas canciones y danzas, o elaboran especies lo suficientemente alejadas del modelo como para llamarse distintas.⁹

El caso de París, emblemático para Vega, resulta un buen ejemplo de cómo un centro importante podía imponer verdaderas modas musicales, ya que las danzas impresas por Feuillet y Pécour a partir de 1700 eran publicadas con un año de antelación a su uso en sociedad. Por ejemplo, el *Receuil de danses de bal pour l'année 1703* fue impreso en París en 1702.¹⁰

Este tipo de repertorio normalmente llegaba de París a España y desde ahí a las colonias americanas. Un claro ejemplo lo constituye “L’aimable vainqueur”, la más célebre de todas las danzas francesas de la época: fue compuesta por André Campra para una tragedia lírica en 1700; al año siguiente fue publicada como *danse à deux* por Feuillet, lo que contribuyó a diseminarla; posteriormente llegó a Madrid, donde fue arreglada para guitarra

⁸ Marín, Miguel Ángel: *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)*, Kassel: Reichenberger, 2002.

⁹ Carlos Vega: “Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos”, en *Revista Musical Chilena*, 51 (1997), n° 188, p. 79. Publicado originalmente en la revista *Polifonía*, 131-132 (1966). Este autor explica el proceso en términos de los modernos estados nacionales, pero podemos fácilmente extrapolar sus palabras a los antiguos virreinos

¹⁰ Sobre la importancia de estos libros y su influencia en España puede verse Craig H. Russell: “Santiago de Murcia: Spanish theorist and guitarist of the early eighteenth century”, Tesis doctoral, University of North Carolina at Chapel Hill, 1981, 142-162.

por Santiago de Murcia e incluida tanto en su *Resumen de acompañar* como en el “Códice Saldívar nº 4”; y desde ahí pasó a México, junto a dicho códice.¹¹

Junto a centros urbanos debidamente jerarquizados, una compleja trama de rutas conectaba las ciudades y los puertos más importantes, a fin de garantizar el retorno de la plata. Para ello, existieron durante los siglos XVI y XVII dos grandes rutas comerciales entre España y América: la primera se dirigía al puerto de Veracruz en el virreinato de Nueva España y de ahí a otros puntos; la segunda llegaba primero a Portobelo, en la costa oriental de Tierra Firme y, luego de cruzar el istmo, se embarcaba nuevamente en Panamá rumbo al Callao de Lima.¹² Pero, con frecuencia, la mercancía enviada no paraba allí, sino que continuaba a otros puertos más pequeños, como Guayaquil o Valparaíso. Siendo la capital del virreinato del Perú, Lima constituía la puerta de entrada al Pacífico Sur.

El panorama cambió un tanto desde 1717, cuando fue instituido el virreinato de Nueva Granada, que incluía los territorios actuales de Venezuela, Colombia, Ecuador y Panamá. Mucho tiempo después, en 1776, se creó el virreinato del Río de La Plata, que abarcó parcialmente el sudeste de América del Sur.¹³ Diversos autores afirman que este desmembramiento de territorios, el auge de Buenos Aires como puerto y la apertura de la ruta del Cabo de Hornos debilitaron la hegemonía del virreinato peruano y por tanto la de Lima como centro urbano.¹⁴ Samuel Claro llegó a afirmar que esto habría conllevado el fin de la influencia limeña sobre Chile en términos musicales.¹⁵ Sin embargo, veremos que dicha influencia se mantuvo y no solo sobre Chile, sino también sobre otros puertos de la región,

¹¹ Sobre el origen y la circulación de esta danza véase Maurice Esses: *Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and Early 18th Centuries*, Stuyvesant, N.Y.: Pendragon Press, 1992, vol. 1, pp. 338-341; y Craig H. Russell: *Santiago de Murcia's "Códice Saldívar no.4": a treasury of secular guitar music from Baroque Mexico*, Urbana: University of Illinois Press, 1995, vol. 1, pp. 99-100. Respecto al origen madrileño de las fuentes de Murcia y sus posibles conexiones con México véase Alejandro Vera: “Santiago de Murcia’s Cifras Selectas de Guitarra (1722): a new source for the Baroque guitar”, en *Early Music*, 35 (2007), nº 2, pp. 251-269; y Alejandro Vera: “Santiago de Murcia (1673-1739): new contributions on his life and work”, en *Early Music*, 36 (2008), nº 4, pp. 597-608.

¹² Alfredo Castellero Calvo: “Los transportes y las vías de comunicación en Hispanoamérica”, en Alfredo Castellero Calvo (ed.): *Historia general de América Latina*, Madrid: UNESCO, TROTTA, 2000, vol. 3, pp. 356-360.

¹³ Como es sabido, el virreinato de Nueva Granada fue suprimido en 1723 y vuelto a instaurar en 1739. Entre muchas otras descripciones del sistema de organización virreinal, puede verse la de Edgar Vieira Posada, *La formación de espacios regionales en la integración de América Latina* (Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2008), 50-54.

¹⁴ Véase entre otros Jakob Schlüpmann: *Cartas edificantes sobre el comercio y la navegación entre Perú y Chile a comienzos del siglo XVIII. Correspondencia y contabilidad de una compañía comercial 1713-1730*, Lima: IFEA, IEP, 2006, pp. 32-99.

¹⁵ “Con la creación del Virreinato del Río de La Plata, el repertorio y la organización musical que llegaba a Santiago provenían desde Buenos Aires, en lugar de Lima” –Samuel Claro Valdés: *Oyendo a Chile*, Santiago: Editorial Andrés Bello, 1978, p. 19.

hasta fines del período virreinal. Más aun, estudios relativamente recientes han demostrado que los comerciantes limeños supieron adaptarse tanto a dichos factores como a las reformas borbónicas que modificaron el comercio intercontinental, lo que les permitió seguir ostentando una posición privilegiada dentro del virreinato.¹⁶

Pero el sistema colonial no solo implicaba la instalación de una red urbana y mercantil como la descrita, sino, por sobre todo, la imposición de un modelo cultural considerado como el único realmente válido. Solo así se comprende que entre los habitantes de América, particularmente aquellos pertenecientes a los sectores medios y altos, existiese un deseo permanente de importar prácticas musicales españolas y/o centroeuropeas. La instauración de esta conciencia (podríamos incluso llamarla “falsa conciencia” en términos marxistas) se remonta al momento mismo del (así llamado) descubrimiento de América. Dussel define a este evento como el mito fundacional de la modernidad,¹⁷ y Todorov lo considera el encuentro más asombroso de la historia, el suceso que funda y anuncia nuestra identidad presente.¹⁸

En efecto, el solo hecho de hablar de *descubrimiento* implicaba distorsionar la historia, pues suponía obviar el hecho de que en América habitaban personas. De esta forma, las sociedades aborígenes americanas quedaron relegadas a un espacio no definido, mientras que Europa se universalizó y erigió como *la* cultura representativa de Occidente, encarnando el único modelo válido de civilización.¹⁹ La ciudad, la lectoescritura, el culto divino y las instituciones político-religiosas representarían entonces la civilidad por excelencia, mientras que lo otro –los indígenas dispersos en los llanos, las demás creencias religiosas— serían calificados con términos como caos o barbarie,²⁰ pero se entenderían mejor por negación, es decir, como manifestaciones incivilizadas y sin cultura.²¹ Por esta razón diversos testimonios coloniales caracterizan a la música indígena como una no-música. En 1658, por ejemplo, los indios del valle de Calchaquí respondieron a los disparos de arcabuz

¹⁶ Véase Cristina Mazzeo et al.: Los comerciantes limeños a fines del siglo XVIII. Capacidad y cohesión de una elite 1750-1825, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000.

¹⁷ Enrique Dussel: 1492: el encubrimiento del otro (hacia el origen del mito de la modernidad), Madrid: Nueva Utopía, 1992, pp. 9-10.

¹⁸ Tzvetan Todorov: La conquista de América: el problema del otro, México: Siglo XXI, 1987, pp. 14-15.

¹⁹ Cf. Gabriel Castillo: “Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano,” Revista Musical Chilena, 52 (1998), n° 190, p. 18.

²⁰ Leonardo Waisman: “La música en la definición de lo urbano: los pueblos de indios americanos”, en Andrea Bombi, Juan José Carreras, y Miguel Ángel Marín (eds.): Música y cultura urbana en la Edad Moderna, Valencia: Universitat de València, 2005, pp. 160-163.

²¹ Castillo: “Epistemología y construcción identitaria”, p. 20.

de los españoles con su “gritería y con flautas y cornetas, como acostumbraban”, según un documento citado por Gesualdo.²²

Pero, incluso asumiendo una perspectiva exclusivamente europea, el término *descubrimiento* resulta igualmente impropio por cuanto Colón nunca creyó haber arribado a un continente desconocido, sino a Asia.²³ Esta creencia explica que, durante sus primeros años en el continente, Colón no descubra, sino más bien “verifique e identifique”, haciendo coincidir estas tierras con la imagen previa que tenía de las costas del lejano Oriente. Dicha imagen la había conformado a partir de las descripciones que Ailly, Plinio, Eneas Silvio y Marco Polo habían publicado durante el siglo XV, dando cuenta de dragones, monstruos y otros seres fantásticos.²⁴ Así, en sus informes de noviembre de 1492, Colón declara haber oído noticias de cíclopes y antropófagos con hocicos de perro, para luego agregar, en enero del año siguiente, que había visto tres sirenas salir del mar; sin embargo, poco después reconoce su decepción por no haber hallado los “onbres mostrudos” que esperaba encontrar.²⁵

Pero los testimonios directos de los indígenas nunca llegan a las páginas que escribe: su interlocutor es manipulado y silenciado. Incluso, asimila palabras que ellos le dicen con otras que él conoce, afirmando que no saben pronunciarlas correctamente.²⁶ De un modo similar, pero en la música, Motolinía decía en 1540 que los indígenas americanos “hacen también chirimías, aunque no las saben dar el tono que han de tener”. Lo que podría haberse entendido como un tipo de afinación diferente, pasa a entenderse como una desafinación.²⁷

Colón da entonces el paso siguiente y pasa a cuestionar la capacidad de los aborígenes para hablar, declarando que deben aprender “la lengua”, como si no hubiese otra. Así “la cultura occidental que el Almirante representa se presentará como la Cultura frente a *un implícito vacío cultural indígena*”.²⁸

²² Vicente Gesualdo: *Historia de la música en la Argentina*, Buenos Aires: Libros de Hispanoamérica, 1978, p. 3.

²³ Como afirma O’Gorman, no puede decirse entonces que Colón descubrió América, por cuanto no puede atribuirse “un acto que requiere en el agente una conciencia de lo que hace” a alguien que “careció de ella”. Véase Edmundo O’Gorman: *La invención de América: investigación acerca de la estructura histórica del nuevo mundo y del sentido de su devenir*, México: Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 26-27, 34, 104-15.

²⁴ Beatriz Pastor: *Discursos narrativos de la conquista: mitificación y emergencia*, Hanover: Ediciones del Norte, 1988, pp. 5-8.

²⁵ Juan Gil: *Mitos y utopías del descubrimiento*, Madrid: Alianza, 1989, pp. 42, 47.

²⁶ Como “Sobo” por “Saba”, región, esta última, de donde habrían partido los tres reyes magos. Véase Pastor: *Discursos narrativos de la conquista*, pp. 38-43.

²⁷ Leonardo Waisman: “La América española: proyecto y resistencia”, en John Griffiths y Javier Suárez-Pajares (eds.): *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, Madrid: ICCMU, 2004, p. 543.

²⁸ Pastor: *Discursos narrativos de la conquista*, pp. 43-44. Las cursivas son mías.

Pero, si bien su referente es aparentemente asiático, éste ha sido filtrado, pues tanto Marco Polo como Colón han centrado su atención en aquellos pueblos asiáticos que más se asemejan a los europeos.²⁹ Por lo tanto, el referente de fondo sigue siendo Europa, lo que lleva a Dussel a afirmar que durante el proceso de conquista América es “encubierta en su Alteridad”,³⁰ imponiéndose una visión eurocéntrica de la cultura.

Estas ideas tuvieron una amplia repercusión y aún hoy están en nuestro inconsciente colectivo. Los textos del político estadounidense Cotton Mather (1663-1728), para quien “la llegada del hombre blanco significaba el comienzo de la existencia americana”, demuestran su vigencia aún en el siglo XVIII,³¹ mientras que las del historiador chileno Jaime Eyzaguirre dan cuenta de su aceptación en pleno siglo XX:

¿Qué hubo de común durante milenios desde las arenas del desierto atacameño hasta los helados linderos de la Antártida? Nada más que el deambular de grupos dispares en medio de una naturaleza sin unidad. Se necesitó la presencia de un pueblo superior y la mente de un caudillo de visión alta y voluntad templada, para que la geografía inerte se animara. Entró entonces la vida en la materia y lo disgregado comenzó a agruparse. Nació así Chile y se inició una historia.³²

En síntesis, desde el momento del descubrimiento se impuso en las colonias americanas la idea de un implícito vacío cultural indígena, que habría sido sustituido por la única cultura digna de considerarse como tal, tópico que mantendría su vigencia durante todo el período virreinal y más allá.³³

Ahora bien, ¿quiere decir lo anterior que la imposición del orden colonial no dejó espacio para las disensiones y resistencias? Ciertamente no. La historia de la evangelización americana incluye capítulos bien conocidos sobre los indígenas que ocultaban imágenes de sus deidades dentro de vírgenes o santos católicos,³⁴ así como ejemplos de mixtura entre las

²⁹ *Ibíd.*, p. 46.

³⁰ Dussel, 1492, 41, 46.

³¹ Alicia Mayer: *El descubrimiento de América en la historiografía norteamericana (siglos XVII al XX)*, México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, p. 21.

³² Jaime Eyzaguirre: *Hispanoamérica del dolor*, Santiago: Editorial Universitaria, 1990, p. 17. El libro fue originalmente publicado en 1969.

³³ De todas formas, vale la pena aclarar que no es mi intención demonizar a Europa como única responsable o depositaria de estas actitudes de incompreensión e intolerancia durante el período de conquista, ni menos aún en nuestros días. Como Todorov señala, la actitud de Moctezuma es sorprendentemente parecida a la de Colón, ya que muestra la misma incapacidad para integrar al otro en su “sistema de otredades humanas”, lo que le lleva inicialmente a clasificar a los españoles como dioses; y para cuando se percata de su error, ya ha perdido la batalla. Véase Todorov: *La conquista de América*, pp. 83-84.

³⁴ El hecho fue denunciado entre otros por el jesuita Pablo José de Arriaga en 1621 (*La extirpación de la idolatría en el Perú*). Robert Stevenson: *Music in Aztec & Inca Territory*, California: University of California Press, 1976, pp. 263-264, 268, 294-299.

prácticas musicales indígenas y europeas, como aquel coro guaraní que en 1691 cantó el Tedeum acompañado por “sesenta *musici* con toda clase de cornos americanos, pífanos y chirimías”.³⁵

Otro espacio tradicionalmente entendido como de resistencia —o al menos de diversidad cultural— ha sido la fiesta, ya que los indígenas solían ejecutar allí sus propios *taquíes* o danzas, incluso vestidos a su propia usanza. Más recientemente, en cambio, estas prácticas han sido vistas por los estudiosos como muestras de sumisión, ya que eran promovidas por los propios conquistadores para hacer desfilar ante sí a los pueblos dominados, reforzando así la condición diferente y por tanto subalterna de estos.³⁶ Para Geoffrey Baker, lo que los indígenas y los afrodescendientes buscaban no era diferenciarse, sino asemejarse al conquistador, ya que solo asumiendo en plenitud la cultura europea podían escapar a su condición subalterna.³⁷

En mi opinión, tanto la visión tradicional como la Baker son incompletas, por cuanto muestran solo una cara de la moneda. Si bien es cierto que las danzas “autóctonas” en las fiestas eran promovidas por los propios conquistadores, no puede excluirse que llevaran a los indígenas a desarrollar un sentido de identidad y pertenencia. En 1750, tras abortarse una rebelión en la provincia de Huarochirí, el virrey del Perú informaba que tres de los líderes rebeldes habían participado poco tiempo antes en las proclamaciones de Fernando VI, vestidos de reyes incas, según era costumbre, y que “al tiempo de poner las reales insignias, manifestó alguno con sus lágrimas el dolor que ocultaba su corazón”; por ello, recomendaba abolir dicha costumbre, pernicioso para los intereses del imperio.³⁸ Así mismo, sabemos que en México, hacia 1651, había una capilla musical dirigida por un afrodescendiente de nombre Antonio Rivas que prestaba servicios en iglesias de la ciudad y competía con la capilla de la catedral.³⁹ Si el maestro de capilla, Fabián Pérez Ximeno, se quejaba de “la indecencia” con que Rivas y los suyos cantaban, desde nuestro punto de vista deberíamos entender que lo hacían de una forma diferente; y seguramente esta diferencia les permitía sobresalir y ganar

³⁵ Según afirma el jesuita Anton Sepp. Véase Leonardo Waisman: “Sus voces no son tan puras como las nuestras’: la ejecución de la música en las misiones”, en *Resonancias*, 4 (1999), p. 55.

³⁶ Véase Susana Antón: “El Quijote en una celebración cortesana en el Perú colonial. La fiesta como reflejo del funcionamiento de la sociedad virreinal”, en Begoña Lolo (ed.): *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, Daganzo (Madrid): Ministerio de Educación y Ciencia, Centro de Estudios Cervantinos, 2007, pp. 151-170.

³⁷ Geoffrey Baker: “Latin American Baroque: performance as a post-colonial act?”, en *Early Music*, 36 (2008), nº 3, pp. 441-448.

³⁸ María de la Torre Molina: “Jugar armonías y ostentar elogios: la música en las fiestas limeñas de proclamación real (1747-1790)”, en María Gembero Ustárroz y Emilio Ros-Fábregas (eds.): *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Granada: Universidad de Granada, 2007, p. 245.

³⁹ Stevenson: “La música en la América española”, p. 315.

adeptos. Por lo tanto, la afirmación de Baker de que los afrodescendientes buscaban asemejarse al conquistador es cierta solo en parte; otras veces, ya fuese por razones identitarias o por obtener ventajas sociales, buscarían también diferenciarse de él.

Esta moneda de dos caras constituye a mi juicio un aspecto clave del sistema virreinal: los músicos indígenas, afro-descendientes e incluso, como veremos, los criollos —es decir, todos aquellos que en algún grado se sentían en una condición subalterna— buscaban asemejarse a los peninsulares y al mismo tiempo diferenciarse de ellos. Se trata de lo que el historiador Thierry Saignes ha definido como la “esquizofrenia inherente a toda dominación colonial”: “se afirma todo negando, se rechaza todo asimilando”.⁴⁰

Si las jerarquías del sistema no eran absolutas para los individuos, tampoco lo eran para las ciudades. Por una parte, y como Carlos Vega señala, los centros secundarios o terciarios no necesariamente se limitaban a reproducir las formas musicales foráneas, sino que con frecuencia las transformaban, dando lugar a nuevas versiones o incluso nuevas “especies” musicales, que podían luego influir en las ciudades más importantes. De hecho, diversos géneros musicales son catalogados en algunas fuentes españolas como indios o americanos: el zarambeque, el fandango y otros.⁴¹ A ello debieron contribuir procesos de ida y vuelta como los que ha documentado María Gembero: en la década de 1620 grupos de ministriles acostumbraban a viajar a la Nueva España para tocar en algunas funciones, retornando luego a Sevilla.⁴² Así mismo, una ciudad que tenía una posición periférica en el sistema virreinal podía ver modificada su condición por diversas causas: así ocurrió con Ouro Preto (Minas Gerais) hacia 1680, cuando el descubrimiento de oro produjo, entre otras cosas, un inusitado

⁴⁰ Thierry Saignes: “América y nosotros: ensayo de ego-historia”, en Fermín del Pino y Carlos Lázaro (coords.): *Visión de los otros y visión de sí mismos: ¿descubrimiento o invención entre el Nuevo Mundo y el Viejo?*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1995, p. 34. Lo mismo ha expresado Todorov, aunque con otras palabras, cuando señala que “Toda la historia del descubrimiento de América, primer episodio de la conquista, lleva la marca de esta ambigüedad: la alteridad humana se revela y se niega a la vez” —Todorov: *La conquista de América: el problema del otro*, p. 57.

⁴¹ Por ejemplo, una fuente para guitarra y violín de mediados del siglo XVII, conservada en el Archivo Histórico Nacional de España, incluye un “zarambeque de indios” —véase Juan Jorquera: “Presencia de la música en la Compañía de Jesús de Madrid durante la primera mitad del siglo XVII”, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid (en preparación)—. En cuanto al fandango, según el *Diccionario de autoridades* de 1732 había sido introducido en España por personas que habían estado en las Indias —citado por Esses: *Dance and Instrumental Differences*, vol. 1, p. 633. Cf. Russell: *Santiago de Murcia's “Códice Saldivar no.4”*, vol. 1, p. 50.

⁴² María Gembero Ustárriz: “Las relaciones musicales entre España y América a través del Archivo General de Indias de Sevilla”, en Gérard Borrás (ed.): *Música, sociedades y relaciones de poder en América Latina*, Guadalajara-México: Universidad de Guadalajara, 2000, pp. 134-135 y María Gembero Ustárriz: “Migraciones de músicos entre España y América (siglos XVI-XVIII): estudio preliminar”, en María Gembero Ustárriz y Emilio Ros-Fábregas (eds.): *La música y el Atlántico: relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Granada: Universidad de Granada, 2007, pp. 46-47.

incremento en su actividad musical.⁴³ De manera que, si bien sería engañoso negar las jerarquías del sistema virreinal, sería también un error aceptarlas como absolutas, sin considerar las ambigüedades y espacios de negociación.

Finalmente, aunque la condición periférica o subalterna haya sido vista tradicionalmente como una carga, los estudios postcoloniales nos han mostrado que puede representar también una posición de privilegio. Me limitaré a un solo ejemplo: a partir de las ideas de Homi Bhabha, Rodolfo Coelho de Souza plantea que el compositor Heitor Villa-Lobos fue capaz de gestar un lenguaje musical híbrido, con rasgos tradicionales y modernizantes, precisamente por hallarse en un país lejano a los centros generadores de vanguardias musicales; en otras palabras, los compositores situados en la periferia se sentirían menos comprometidos con las ortodoxias de los centros de poder y por tanto más libres para utilizar cualquier recurso que consideren apropiado.⁴⁴ Y, si bien pudiera parecer que al mencionar a Villa-Lobos me he alejado demasiado del tema de este trabajo, hacia el final del mismo quedará claro que existe una estrecha relación entre ambos.

3. El tema: la circulación musical en Lima a fines del siglo XVIII

En las páginas que siguen quiero referirme a la circulación musical en el virreinato del Perú durante el siglo XVIII. Más específicamente, me interesa mostrar el importante papel que jugó Lima a fines de dicha centuria, como un centro privilegiado para la recepción del repertorio español y centroeuropeo, así como para su difusión hacia otras ciudades del virreinato.

De este tema solo se encuentran datos sueltos y escasos en la bibliografía previa. Gracias a Andrés Sas, sabemos que los motetes y sonatas de compositores como Bonifazio Graziani y Arcangelo Corelli eran conocidos en Lima a comienzos del siglo XVIII, y que, hacia 1754, en la catedral metropolitana, se tocaban “sonatas, arias y minuets...”.⁴⁵ Estenssoro, por su parte, cita un recital de 1814, en el que se incluyeron una “estrepitosa sinfonía a toda orquesta” y un “concierto obligado de bioloncelo”, además de algunos “alegres” tomados de las mejores sinfonías y “solos de varios instrumentos”.⁴⁶ Pero nada se

⁴³ Francisco Curt Lange: “La música en Villa Rica (Minas Gerais, siglo XVIII)”, en *Revista Musical Chilena*, 21 (1967), n° 102, pp. 20 ss.

⁴⁴ Rodolfo Coelho de Souza: “Hibridismo, Consistência e Processos de Significação na Música Modernista de Villa-Lobos”, en *Ictus*, 11 (2010), n° 2, pp. 152, 156-157, 175.

⁴⁵ Sas: *La música en la catedral de Lima*, vol. 1, pp. 43, 152-153

⁴⁶ Juan Carlos Estenssoro: *Música y sociedad coloniales. Lima 1680-1830*, Lima: Colmillo Blanco, 1989, pp. 59-61.

sabe sobre la presencia de estos géneros en Lima a fines del siglo XVIII, pese a que en España o México han sido ampliamente documentados.⁴⁷

3.1. La recepción de la música instrumental centroeuropea: los registros de aduana

La primera fuente que me ha proporcionado información son los registros de navíos del fondo Real Aduana, en el Archivo General de la Nación del Perú. Esta serie incluye inventarios de los bienes que los comerciantes y particulares ingresaban el Callao, constituyéndose en un tipo de documentación ideal para conocer el proceso de importación de música. A pesar de ello, no ha sido utilizada ni por los musicólogos ni por los historiadores dedicados a la circulación del libro, que se han concentrado más bien en el Archivo General de Indias.⁴⁸ Dadas sus dimensiones, he realizado una revisión seriada de los registros de navíos procedentes de España, entre 1772 (año de inicio de la serie) y 1804. En total, he revisado 82 expedientes, de los cuales 54 han arrojado información musical.

En primer lugar, encontramos 302 instrumentos musicales que ingresaron al Callao de 1772 a 1803.⁴⁹ Entre ellos figuran siete claves, uno de ellos tasado en 6000 reales de vellón y destinado al Conde de San Carlos. Hallamos también un “clavepiano”, que ingresó en 1785 en la fragata La Ventura. Este instrumento, que combinaba los mecanismos del clave y el pianoforte, se hizo frecuente en España en la década de 1770.⁵⁰

Encontramos también setenta y tres violines ingresados de 1779 a 1790, cuyos precios fluctúan entre 45 y 150 reales de vellón, lo que los hacía más accesibles para las personas de estratos medios.

⁴⁷ Véase al respecto Ricardo Miranda: “Reflexiones sobre el clasicismo en México (1770-1840)”, en *Heterofonía*, 116-117 (1997), pp. 39-50; y Teresa Cascudo: “Algunas observaciones sobre el sinfonismo ibérico (1779-1809)”, en Malcolm Boyd y Juan José Carreras (eds.): *La música en España en el siglo XVIII*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, pp. 167-181.

⁴⁸ Véase Jania Sarno: “El Tráfico de instrumentos y libros musicales de España al Nuevo Mundo a través de los documentos del Archivo General de Indias de Sevilla: notas para el comienzo de una investigación”, en René de Maeyer (ed.): *Musique et influences culturelles réciproques entre l'Europe et l'Amérique Latine du XVIème au XXème siècle*, Bruselas: The Brussels Museum of Musical Instruments, 1986, pp. 95-108; a completar con Santiago de Murcia: *Cifras selectas de guitarra*, Alejandro Vera (ed.), Middleton, Wisconsin: A-R Editions, 2010, vol. 1, pp. xviii, xliii (nota 107). Sobre la circulación de libros en el virreinato del Perú véase Carlos Alberto González Sánchez: “El libro y la Carrera de Indias: registros de ida de navíos”, en *Archivo Hispalense*, 220 (1989), pp. 93-103; Carlos Alberto González Sánchez: “Comercio colonial y cultura gráfica europea en el Perú del siglo XVIII”, en Luis Millones (ed.): *Ensayos de historia andina*, Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2005, pp. 37-72; y Pedro Guibovich: *Censura, libros e inquisición en el Perú colonial, 1570-1754*, Sevilla: CSIC, Universidad de Sevilla, 2003. Este último utiliza como fuente los expedientes inquisitoriales del Archivo Histórico Nacional de España.

⁴⁹ El detalle de los mismos con la especificación pormenorizada de las fuentes puede verse en Vera: “De modernas oberturas para orquesta”.

⁵⁰ Véase al respecto Roberto L. Pajares Alonso: *Historia de la música en 6 bloques*. Bloque 4: *Dinámica y timbre. Los instrumentos*, Madrid: Visión Libros, 2012, p. 362.

Otros instrumentos incluyen cincuenta y tres flautas traveseras, un salterio (1790), catorce clarinetes (1783 y 1786), tres oboes (1786) y tres órganos, uno de ellos mecánico, compuesto por tres cilindros. Este instrumento sería similar que el que fue encontrado en 1793 en el almacén de don Rafael Cornejo, indicado en el inventario como “un organito de minuetes” y en la correspondiente tasación como “Un organito de tres cilindros y su pedestal en ciento cincuenta pesos”.⁵¹

Pero quizás los instrumentos más llamativos sean los treinta “organitos” para “enseñar a cantar pájaros” o “canarios”. Aunque esto pudiera sorprender hoy en día, por lo menos hasta finales del siglo XIX era frecuente emplear pequeños órganos para ello, como prueba la definición de “Organito de manubrio” que hizo Mariano Tafall y Miguel en su *Arte completo del constructor de órgano* (1872-1876): “Pequeño instrumento de flautas alimentado por unos mínimos fuelles que solo sirve para enseñar a cantar a los pájaros”.⁵²

Aproximadamente un 90% de los instrumentos musicales encontrados se clasifica como “efectos extranjeros”, es decir, bienes de fabricación no española. Las fuentes son incluso más precisas con relación a los claves: dos de ellos eran alemanes y otros dos eran ingleses. Una tendencia tan marcada hace patente que el principal referente musical que tenían los habitantes de Lima no era ya España, sino Centroeuropa, aspecto que retomaré más adelante.

Los instrumentos mencionados sugieren una vida musical relevante en el ámbito privado. La información al respecto es todavía escasa, pero un ejemplo significativo es el de doña Josefa Olavide y Jáuregui, hermana del conocido escritor y político Pablo de Olavide.⁵³ En la tasación de sus bienes, efectuada el 20 de abril de 1799, se encontró “un clavecín pequeño Francés nuevo en trescientos cincuenta pesos”, “otro clavecín antiguo en doscientos pesos” y “un clavecín grande hecho en París con su órgano interior en mil pesos” (es decir, un claviórgano). Además, había “un clave viejo antiguo en sesenta pesos” y dos relojes, uno

⁵¹ Archivo General de la Nación del Perú, Protocolos notariales del siglo XVIII, vol. 1085, fols. 562v (inventario de 5 de octubre de 1793) y 622v (tasación de 26 de octubre de 1793). Se trataría pues de un órgano mecánico con cilindros de púas que, al accionarse con una manivela, tocaba diversas piezas de música. Véase al respecto Joaquín Saura Buil: *Diccionario técnico-histórico del órgano en España*, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, p. 512.

⁵² *Ibidem*. Algunos de estos organitos eran también mecánicos, pues en la *Tarifa para la exacción de derechos de puertas* del casco de Barcelona, impresa en Madrid en 1818, p. 69, se incluyen entre otros instrumentos musicales “Organitos pequeños con cilindro para enseñar a cantar pájaros”. <<http://books.google.cl/books?id=uo2GixTOr6YC&pg=PA69&lpg=PA69&dq=órgano+para+enseñar+a+cantar+pájaros&source=bl&ots=WKIAHZNr5X&sig=fRJ0I4b3PirTMm54-FdO6OFyguQ&hl=es&sa=X&ei=qP3XU7T6FNGMyAS1nIKAAw&ved=0CDoQ6AEwBA#v=onepage&q=pájaros&f=false>> [consultada el 12 de noviembre de 2014].

⁵³ Sobre este último véase, entre muchos otros, María José Alonso Seoane: “El último sueño de Pablo de Olavide”, en *Cuadernos Dieciochistas*, 4 (2003), pp. 47-65.

francés “con la música descompuesta” y “otro inglés también con música...”, ambos en 80 pesos.⁵⁴ El hecho de que en la época se fabricasen claves en Lima,⁵⁵ muestra que su importación desde Europa no representaba una necesidad imperiosa para hacer música, sino tan solo un símbolo de estatus social.

Lo mismo puede decirse de las partituras importadas. El cargamento más grande que he localizado fue encargado desde Lima por el comerciante gallego Antonio Helme en 1779, para venderlas en su tienda de la calle del Pozuelo, junto a los diversos instrumentos que tenía.⁵⁶ Incluía más de quinientas obras, en su mayor parte identificadas como “oberturas”, término intercambiable en la época con el de sinfonía;⁵⁷ además, contenía numerosos “dúos” y “tríos”. Dado que fueron clasificadas como “géneros extranjeros”, estas piezas tampoco procedían de España, sino de otros puntos de Europa.⁵⁸

Esto último se ve confirmado por los compositores listados, cuya obra fue impresa fundamentalmente en Amberes, Londres y París. Entre ellos figura Johann Christian “Bach”,⁵⁹ cuyas primeras sinfonías, publicadas en la década de 1760, establecieron los rasgos definitorios del género. A renglón seguido encontramos a su socio, Carl Friedrich “Abel”, renombrado compositor de sinfonías y conciertos, con quien encabezó una compañía que contribuyó notablemente al desarrollo del concierto público en Londres. Figuran también Luigi Boccherini, máximo representante italiano del estilo clásico, y otros que integraron la orquesta de Mannheim: Johann Anton Filtz; Carlo Giuseppe Toeschi; y Johann Christian Cannabich, quien fuera su director.

La ausencia de piezas de Franz Joseph Haydn, sumada a su presencia en documentos mexicanos de 1782 y 1787,⁶⁰ sugiere que la difusión de su música en

⁵⁴ Archivo General de la Nación del Perú, Protocolos notariales, siglo XVIII, vol. 472, Tasación de los bienes que quedaron por muerte de Josefa Olavide y Jáuregui, fols. 198-227.

⁵⁵ Véase Ricardo Cappa: *Estudios críticos acerca de la dominación española en América*. Parte cuarta: *Bellas artes. Pintura, escultura, música y grabados*, vol. XIII. Madrid: Librería Católica de Gregorio del Amo, 1895, p. 295; y Estenssoro: *Música y sociedad coloniales*, p. 61. Cf. con Pereira Salas: *Los orígenes...*, p. 41, quien cita el texto de Cappa pero afirma, al parecer erróneamente, que Kors también fabricaba salterios.

⁵⁶ Sobre la importancia de Antonio Helme y su cuñado Wenceslao como importadores de música en Lima, véase Vera: “De modernas oberturas para orquesta”.

⁵⁷ Victoria Eli: “Las sociedades artístico-musicales”, Consuelo Carredano y Victoria Eli (eds.): *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 6, *La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 296.

⁵⁸ Archivo General de la Nación del Perú, Real Aduana, C 16.632-287.

⁵⁹ Salvo que se indique lo contrario, la información sobre los compositores que figura en los párrafos que siguen procede de las entradas del *New grove* en su edición digital, disponible en <<http://www.oxfordmusiconline.com/>> [consulta 9-9-2014].

⁶⁰ Me refiero al inventario del Marqués de Jaral y al cargamento de Tomás Domingo de Acha. Sobre el primero, véase una primera mención en Evguenia Roubina: *Los instrumentos de arco en la Nueva España*, Ciudad de México: Conaculta, Fonca, 1999, pp. 111 y 191; y un estudio más detallado en Javier Marín: “Nobleza criolla en

Hispanoamérica pudo comenzar en la década de 1780; después de todo, fue entonces cuando se convirtió en el compositor más célebre de su tiempo.

Este envío representa el conjunto de música instrumental centroeuropea más relevante encontrado en Lima y uno de los más importantes de la América virreinal: aparte de las oberturas y los tríos mencionados, incluye arias, conciertos, libros con sonatas y “arietas para clave”. Además, antecede en más de veinte años a la colección que Fernández de Jáuregui tenía en México (1801) y en quince a la que fue hallada en la casa de Cristóbal Pirioby en Buenos Aires (1794).⁶¹

Adicionalmente, el cargamento incluía “12., tonadillas y seguidillas”, lo que muestra que la música centroeuropea no desplazó a los géneros tradicionales hispanos, sino que coexistió con ellos, dando lugar a un panorama musical rico y diverso.

Esta diversidad se aprecia también en otro interesante envío, realizado en 1786 para don Juan Vives y Echevarría.⁶² Aunque en esta ocasión no se precisen los compositores, llama la atención la variedad de géneros incluidos: junto a oberturas, dúos y tríos se mencionan sinfonías, cuartetos, quintetos y un “nocturno”.⁶³

Es interesante el mayor valor económico que se asigna a los tríos (25 reales), cuartetos (25 reales) y quintetos (30 reales). Esto debió ser proporcional al valor asignado en términos musicales y sociales, porque así ocurría en Europa, donde el cuarteto y los géneros camerísticos fueron considerados los de mayor dificultad y por tanto de mayor prestigio para quienes los cultivaban.⁶⁴ Pareciera pues que la música de cámara –por encima incluso de la sinfónica— se convirtió en la favorita de la elite española y limeña a finales del siglo XVIII.

Junto a los “efectos extranjeros”, el cargamento incluía “efectos españoles”, como “entremeses”, “comedias” y 120 “tonadillas”, confirmando la coexistencia ya apuntada de géneros centroeuropeos y españoles.

la ‘Ciudad de los Palacios’: el mecenazgo musical de Miguel de Berrio y Zaldívar, Marqués del Jaral y Conde de San Mateo de Valparaíso (1716-1779)”, ponencia inédita presentada en el *VIII Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, Logroño, 7-9 de septiembre de 2012. Sobre el segundo véase Miranda: “Reflexiones sobre el clasicismo”, p. 49.

⁶¹ Sin perjuicio de que estos documentos den cuenta de una práctica que venían desarrollándose con anterioridad a dichos años. De la primera hay edición facsímil de Francisco Javier Rodríguez-Erdmann, F. *Tesoros del AGN. Dos inventarios musicales novohispanos*, Ciudad de México: Archivo General de la Nación, Editorial IEV, 2013. Sobre su importancia musical véase Miranda: “Reflexiones sobre el clasicismo”. Sobre la segunda, véase Waldemar Axel Roldán: *Música colonial en la Argentina. La enseñanza musical*, Buenos Aires: El Ateneo, 1987, pp. 42-47. Además, siendo casi contemporáneo con el inventario del Marqués de Jaral (1782), el envío de Helme incluye más piezas de autores “modernos”, que denotan la recepción del nuevo estilo galante y clásico.

⁶² Archivo General de la Nación del Perú, Real Aduana, C 16.746-823.

⁶³ Término que podía referir a diversas composiciones de cámara. Se aplicó, por ejemplo, a algunos de los primeros cuartetos de Haydn – Miguel Ángel Marín: *Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda*, Madrid: Alianza Editorial S. A., 2009, p. 38.

⁶⁴ Véase, entre otros, Marín: *Joseph Haydn...*, especialmente pp. 29-50.

Así mismo, este envío confirma que las oberturas y sonatas llegadas en 1779 no constituyeron un hecho aislado, sino el síntoma de un interés sostenido por la música instrumental centroeuropea en las últimas décadas del siglo XVIII. Esto se ve corroborado por otro cargamento, de 1790, que llegó a Lima en la fragata San Pedro. Allí encontramos “12 oberturas sencillas”,⁶⁵ que se incluyen entre los “efectos españoles”, lo que muestra que el género había sido plenamente asimilado por los compositores peninsulares.

He dejado para el final de esta sección otro cargamento de libros arribado en 1779, que no estaba destinado a Lima, sino al corregimiento de Lambayeque.⁶⁶ Fue llevado desde España por don Pedro Muñoz de Arjona, “Corregidor de la provincia de Saña...”,⁶⁷ e incluía, entre otros, una “Instrucción de música para guitarra”. Esta última corresponde sin duda a la *Instrucción de música* de Gaspar Sanz, libro fundamental para la guitarra de cinco órdenes, cuya primera edición fue publicada en 1674 en Zaragoza.⁶⁸ De modo que el mismo año en que llegaban al virreinato las oberturas y otras piezas “modernas”, lo hacían también minuetos, pasacalles y otras danzas que tenían un siglo de antigüedad. Así, la diversidad ya apuntada no solo se daba por la coexistencia de géneros centroeuropeos y españoles, sino también por el cultivo simultáneo de músicas de distintas épocas. Volveré a ello hacia el final de este trabajo.

3.2. Dos fuentes musicales limeñas

Varias de las afirmaciones realizadas a partir de los registros de aduana se ven corroboradas por dos fuentes musicales limeñas. La primera es un manuscrito inédito para teclado (en adelante LIMA1) que se conserva en el convento franciscano de Lima.⁶⁹ A juzgar por su caligrafía, debió copiarse a comienzos del siglo XIX.

Aunque no he estudiado el manuscrito en detalle, una mirada a su contenido puede arrojar más luces sobre el proceso de recepción musical. La primera pieza, titulada “Sonata II” (fol. 2), corresponde a la sonata Hob. XVI: 22, compuesta por Haydn en 1773 para su patrono el príncipe Nikolaus Esterházy. Fueron publicadas originalmente por

⁶⁵ Archivo General de la Nación del Perú, Real Aduana, C 16.803-1093.

⁶⁶ Archivo General de la Nación del Perú, Real Aduana, C 16.633-291.

⁶⁷ El dato consta en su expediente de pasajero a Indias, de octubre de 1778, conservado en Archivo General de Indias, Contratación, 5524, N.1, R.84, y disponible en el Portal de Archivos Españoles, <<http://pares.mcu.es>> [consultado el 16-9-2014].

⁶⁸ El libro se editó entre 1674 y 1697. Para los detalles véase Gaspar Sanz: *Instrucción de música sobre la guitarra española*, edición facsímil con un estudio de Luis García-Abrines, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1979.

⁶⁹ Archivo del Convento de San Francisco de Lima, Partituras musicales, VI-PM 1. Agradezco al padre Abel Pacheco la posibilidad de consultar esta interesante fuente, copiada para el uso de “Josef Maria Flores y Basquez”, cuyo nombre figura al final del libro.

Kurzböck en 1774 y representaron la primera publicación vienesa de Haydn. Sin embargo, se hicieron más conocidas a través de la edición berlinesa de Hummel, publicada en 1778 como opus 13.⁷⁰ El título de “Sonata II” en LIMA1 coincide, efectivamente, con esta segunda edición, que sería entonces la fuente primaria.

Pero LIMA1 presenta algunas variantes significativas. La mayor parte corresponde a transposiciones destinadas a evitar las notas más altas de la pieza: en el pentagrama más agudo, se transportan a la octava inferior algunos fragmentos⁷¹ que originalmente alcanzaban el re#3 y el mi3 (la figura 1); y en el pentagrama inferior, se suprime un Fa#1 (c. 64) y luego un Sol1 (c. 70). En consecuencia, y a pesar de algunas excepciones, la versión de LIMA1 estaba destinada a un instrumento con un rango más limitado que el original, quizás un órgano, que alcanzaba solo el re3 en la parte aguda y posiblemente el La1 en el registro grave.

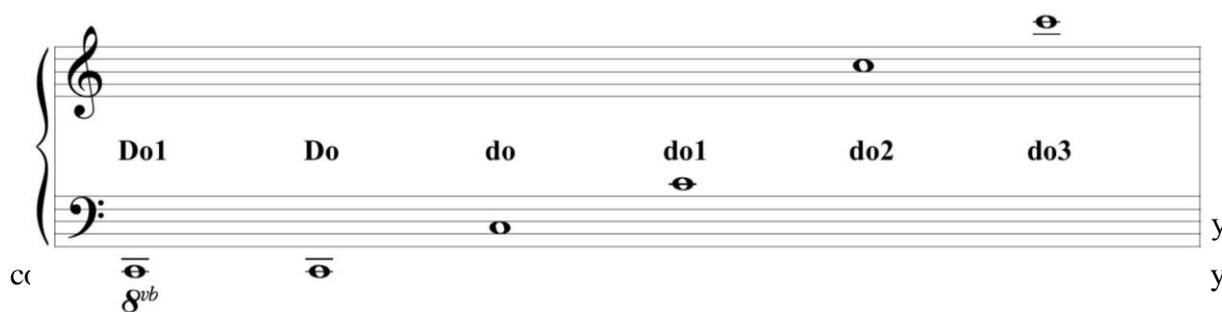


Figura 1: Código utilizado para indicar el registro de las notas.

parte de piano, cosa que no debió ser excepcional, pues este tipo de sonata era concebido por el compositor como una pieza para teclado, “con acompañamiento de flauta y violonchelo”.⁷³

⁷⁰ Elaine Sisman: “Haydn’s Solo Keyboard Music”, en Robert L. Marshall (ed.): *Eighteenth-Century Keyboard Music*, New York: Routledge, 2003, p. 258. Una copia digital de la edición de Kurzböck se halla en el sitio web de la Biblioteca Nacional de Austria,

<http://archiv.onb.ac.at:1801/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=2315234.xml&dvs=1414262370326-901&locale=es_ES&search_terms=&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RULE_ID=1&usePid1=true&usePid2=true> (accessed 25 October of 2014). A digital copy of Hummel’s edition can be found at <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9082903g/f10.image.r=.langFR>> (consultado el 10 de octubre de 2014).

⁷¹ Cc. 28-30, 35-36, 38-39, etc.

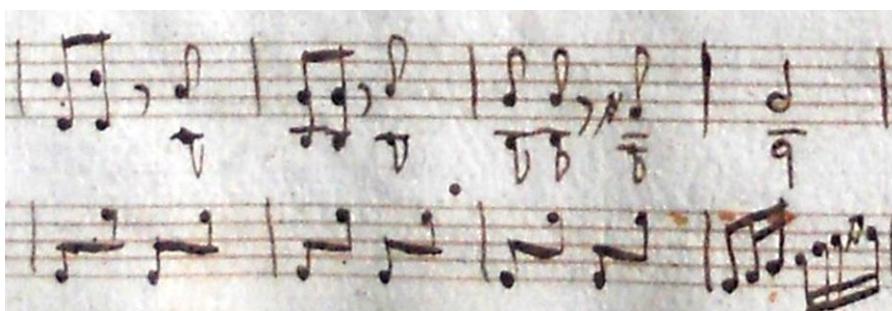
⁷² Véase una cronología de las obras de Clementi en Leon Plantinga y Alan Tyson: “Clementi, Muzio”, en *Grove Music Online*, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40033>> (consultado el 17 de octubre de 2014). Una copia digital de dicha edición se halla en la “Biblioteca digital hispánica” de la Biblioteca Nacional de España, disponible en <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000060896&page=1>> (consultada el 17 de octubre de 2014).

⁷³ Cito la portada de esta edición.

Aparte de aquello, la versión de LIMA1 presenta al menos dos aspectos interesantes: primero, hay algunas variantes que no tienen una explicación práctica o técnica, sino que parecen enteramente subjetivas, como, por ejemplo, el c. 23 de la tercera sonata, segundo movimiento, que no figura en la edición de Longman y prolonga la llegada a la dominante de la nueva tonalidad, incrementando la tensión armónica (figuras 2 y 3); segundo, en estas sonatas se mantiene el registro original, alcanzándose repetidamente el mi^3 e incluso el fa^3 ; ⁷⁴ de modo que las sonatas de Clementi y la “Sonata II” de Haydn debieron copiarse o derivar de fuentes o *estemas* distintos. ⁷⁵



Figura 2: Clementi, opus 21, edición de Longman, *Sonata 3*, segundo movimiento, cc. 22-24.



La otra pieza moderna que figura en LIMA1 es una ópera de Haydn titulada “La chasse”. **Figura 3: Clementi, opus 21, LIMA1, *Sonata 3*, segundo movimiento, cc. 22-25.** Hob. I: 73, compuesta hacia 1881. ⁷⁷ Dado que en 1790 ya se había publicado en Londres una versión

⁷⁴ Por ejemplo, c. 94 de la segunda sonata. En la parte grave, se reproducen sin problema notas como el Sol1, el Sol#1 o el La1 (por ejemplo, cc. 102-104 de la primera sonata).

⁷⁵ Sobre la utilidad del método de la filiación estemática a la musicología, siempre que no se aplique de forma dogmática, véase una amplia discusión en James Grier: *La edición crítica de música. Historia, método y práctica*, Madrid: Ediciones Akal S. A., 2008, pp. 61-126.

⁷⁶ El hecho de que también se la designe como “sinfonía” al final, demuestra que ambos términos eran todavía intercambiables en Lima, hacia 1800.

⁷⁷ Véase James Webster y Georg Feder: “Haydn, Joseph”, en *Grove Music Online*, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44593pg13>> (consultado el 17 de octubre de 2014). Stevenson dio cuenta de una copia manuscrita realizada en Caracas por el compositor José Cayetano Carreño, antes de 1800, lo que denota su amplia circulación en la América virreinal. Véase Robert Stevenson: “Los contactos de Haydn con el Mundo Ibérico”, en *Revista Musical Chilena*, 36 (1982), n° 157, p. 20.

para órgano, clave o pianoforte realizada por “Mr. Percy”,⁷⁸ podría pensarse que la versión de LIMA1 deriva de aquella. Sin embargo, las variantes son muchas e importantes: por ejemplo, en los cc. 40-41 LIMA1 enriquece la armonía y complejiza la mano derecha; más adelante, en los cc. 55-57, agrega paralelismos de décima que incrementan la dificultad técnica.

Además, dos datos adicionales permiten asegurar que la versión de LIMA1 no fue copiada directamente de la edición de Percy. El primero es una variante: en el c. 24 del andante, LIMA1 incluye una cadencia con retardo doble y signos de repetición que no figuran en dicha edición, pero sí en la versión original para orquesta de Haydn.⁷⁹ El segundo es un error de copia: después del c. 14 del mismo andante el copista de LIMA1 había vuelto a anotar, incorrectamente, los compases 8, 9 y 10. Se dio cuenta de su error y los tachó (figura 4).



Figura 4: Haydn, Sinfonía Hob. I: 73, “La chasse”, andante, error de copia en LIMA1.

Ahora bien, en la edición de Percy, el c. 8 figura muy al final del primer sistema y solo de forma parcial (figura 5). Seguramente, en la fuente de donde se copió LIMA1, dicho compás estaba íntegramente en el siguiente sistema; en otras palabras, el error se produjo porque, en lugar de saltar a la línea siguiente, el copista volvió a la misma línea inicial.⁸⁰ Así, una vez más, la versión limeña se aleja de la edición impresa que podría haber sido su referente.

⁷⁸ Una copia digital se halla en el sitio web de la Biblioteca Nacional de Austria <[http://search.obvsg.at/primo_library/libweb/action/display.do?tabs=detailsTab&ct=display&fn=search&doc=ONB_aleph_acc001602677&indx=17&recIds=ONB_aleph_acc001602677&recIdxs=6&elementId=6&renderMode=poppedOut&displayMode=full&frbrVersion=&dscnt=0&vl\(1UI0\)=contains&imageField.x=0&imageField.y=0&tab=default_tab&dstmp=1416248871319&srt=rank&mode=Basic&dum=true&tb=t&search=1&vl\(freeText0\)=Haydn%20Chasse&vid=ONB](http://search.obvsg.at/primo_library/libweb/action/display.do?tabs=detailsTab&ct=display&fn=search&doc=ONB_aleph_acc001602677&indx=17&recIds=ONB_aleph_acc001602677&recIdxs=6&elementId=6&renderMode=poppedOut&displayMode=full&frbrVersion=&dscnt=0&vl(1UI0)=contains&imageField.x=0&imageField.y=0&tab=default_tab&dstmp=1416248871319&srt=rank&mode=Basic&dum=true&tb=t&search=1&vl(freeText0)=Haydn%20Chasse&vid=ONB)> (consultado el 17-11-2014).

⁷⁹ No he podido consultar la primera edición, pero sí algunas ediciones más tardías disponibles en Petrucci Music Library, http://imslp.org/wiki/Symphony_No.73_in_D_major,_Hob.I:73_%28Haydn,_Joseph%29 (consultado el 3 de diciembre de 2014) (véase la p. 32).

⁸⁰ Se trata de un error muy frecuente en el proceso de copia, que en la crítica textual se conoce con el nombre de ditografía o duplografía, es decir, la repetición de una letra, sílaba, palabras o frase. Puede verse sobre el tema, entre otros, Manuel Sánchez Mariana: *Introducción al libro manuscrito*, Madrid: Arco Libros, 1995.



Figura 5: Haydn, Sinfonía Hob. I: 73, “La chasse”, andante, ubicación de los cc. 8 y 14 del andante en la edición de Percy.

Pero el aspecto más interesante de LIMA1 es la presencia, junto a estas piezas modernas, de una “obra para órgano” (fol. 5v) atribuida a Zipoli, el renombrado compositor jesuita activo en Italia y Sudamérica, que falleciera en 1726 (figura 6).⁸¹ La pieza en cuestión corresponde, con muy pocas variantes, a una “Canzona” en Sol menor publicada por Zipoli en sus *Sonate d'Involatura per organo e cimbalò*, 82 años antes que las de Clementi.



Figura 6: Inicio de la obra de Zipoli en LIMA1.

El otro manuscrito limeño al que quiero referirme es el “Libro de zifra” para guitarra, que fue editado por el guitarrista Javier Echecopar en 1992.⁸² Este autor afirma que

⁸¹ El manuscrito atribuye la obra a “Cipote”, pero sin duda quiso decir “Cipole”. Esta atribución ya fue advertida por los autores del catálogo musical conservado en el propio convento de San Francisco. El estudio más reciente y completo sobre Zipoli se debe a Bernardo Illari: *Domenico Zipoli: para una genealogía de la música clásica latinoamericana*, La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2011.

⁸² Javier Echecopar (ed.): *Melodías virreinales del siglo XVIII*, Lima: Carrillo-Echecopar, 1992. El original se conserva en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, con la signatura 780 Mis M 371. Agradezco a Alex Ortegá la posibilidad de consultar esta valiosa fuente. Según Echecopar, el cuaderno perteneció al menos a dos sujetos cuyos nombres figuran en su interior: don Jorge Tambino, un presbítero activo en la ciudad a comienzos del siglo XIX, y un tal Francisco García que lo adquirió en 1805. Echecopar afirma que García era “Teniente Coronel del Real Cuerpo de Ingenieros”; sin embargo, entre los otorgantes cuyos testamentos se conservan en el Archivo General de la Nación del Perú, hay otros sujetos de ese nombre que podrían corresponderle.

algunas piezas del manuscrito fueron compuestas en Lima y cita como ejemplo el “Minuet de Conde de las Torres”, afirmando que este conde era vecino de la ciudad en la época. Sin embargo, esta pieza se encuentra en el libro “Explicación de la guitarra”, de Juan Antonio de Vargas y Guzmán, con el título de “Minuete II”.⁸³ Considerando que este manuscrito fue copiado en Cádiz hacia 1773, es muy poco probable que dicho minueto sea de origen limeño. Otra pieza que se halla en ambas fuentes es la “Marcha de Nápoles”,⁸⁴ aunque en este caso la versión de Vargas y Guzmán permite aclarar los numerosos puntos oscuros de la versión del “Libro de zifra”, que resulta prácticamente ilegible, por la imprecisión con que están anotados los ritmos. El hecho de que Echeopar no haya advertido esta correspondencia explica que su transcripción de la pieza carezca, en muchas partes, de sentido musical y sea difícilmente interpretable de esa forma.

Estas dos concordancias encajan bien en un manuscrito copiado hacia 1800, pues Vargas y Guzmán era en la época un autor “moderno”, que escribía en un estilo galante o incluso clásico.⁸⁵ Pero otra concordancia nos remonta a una época anterior. Se trata de un “Minuete” en Fa Mayor (figura 7), incluido también en el “Códice Saldívar No. 4” de Santiago de Murcia, copiado probablemente hacia 1732.⁸⁶ En la versión del “Libro de zifra” el minueto ha sido modernizado, mediante la adición de tresillos; pero, en esencia, corresponde a la misma pieza.



Figura 7: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, “Libro de zifra”, minueto concordante con el “Códice Saldívar n° 4” de Santiago de Murcia.

⁸³ Véase Juan Antonio de Vargas y Guzmán: *Explicación de la guitarra* (Cádiz, 1773), ed. de Ángel Medina Álvarez, Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994, p. 128 y “Libro de zifra”, fol. 3v. La versión de Vargas y Guzmán incluye un bajo instrumental, además de la parte de guitarra.

⁸⁴ *Ibidem*, pp. 145-146 y “Libro de zifra”, fol. 1v.

⁸⁵ Esto último queda aún más claro en la versión mexicana de su “Explicación”, copiada en Veracruz hacia 1776, pues el repertorio consiste allí en trece sonatas en diferentes tonalidades. Véase Archivo General de la Nación de México, Indiferente virreinal, ayuntamientos, caja 463, exp. 2. Para una edición moderna véase Juan Antonio de Vargas y Guzmán: *Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra, y reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo*. Veracruz, 1776, ed. de Juan José Escorza y José Antonio Robles-Cahero, México: Archivo General de la Nación, 1986.

⁸⁶ Véase Santiago de Murcia: *Saldívar codex No. 4*, edición facsímil a cargo de Michael Lorimer, Santa Barbara, 1987, fol. 83. El “Minuete” se encuentra en la segunda sección del “Libro de zifra”, que no está foliada.

Así, otra vez una fuente musical limeña copiada hacia 1800 refleja la coexistencia de músicas antiguas y modernas; y, en este aspecto, las fuentes musicales coinciden con las fuentes documentales analizadas.

3.3. La irradiación de la música española y centroeuropea al resto del virreinato

Antes de pasar a las conclusiones, quisiera presentar unas breves notas sobre un aspecto que considero central, pero aún no he podido estudiar en profundidad.

En otro lugar, he demostrado que algunas obras musicales conservadas en la catedral de Santiago de Chile fueron copiadas en la catedral de Lima. Gracias al análisis caligráfico es posible afirmar, también, que un villancico de Ripa conservado en Santiago (“Cruel tempestad deshecha”) procede íntegramente de Lima, mientras que la versión limeña parece proceder, al menos parcialmente, de España.⁸⁷ De modo que la catedral de Lima constituía un intermediario entre la de Sevilla y la de Santiago, lo que encaja bien en el sistema urbano comentado al inicio de este trabajo.

Los registros de aduana hacen posible ampliar estos datos. En 1787 ingresó al Callao un cargamento de libros que incluía dos tratados musicales publicados por Pablo Minguet e Yrol: el *Arte de danzar a la francesa*, de 1737, y las *Reglas y advertencias generales: que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos...*, de 1752-1754; pero su destino no era Lima, sino Santiago. Venían también dos “fortepianos” ingleses, dirigidos a la ciudad chilena de Concepción y al “asiento de Tacunga”, actualmente en el Ecuador.⁸⁸

En 1790, don Francisco Prats y Domedel ingresó al Callao un “forte piano hecho en Sevilla”, que llevaba a Santiago de Chile para uso personal.⁸⁹ Al año siguiente, ingresó al Callao un “Clavecín alemán” que debía entregarse en la ciudad peruana de Jauja a doña Catalina Vivanco.⁹⁰ Y en 1796 ingresaron en el navío San Pedro diversos instrumentos: dos flautas chicas; otras seis de tamaño regular; seis violines con sus arcos; y seis “organitos para pájaros”, todos ellos dirigidos a “Guayaquil, Cuzco, Arequipa y Trujillo”.⁹¹

⁸⁷ Alejandro Vera, “Trazas y trazos de la circulación musical en el virreinato del Perú: copistas de la catedral de Lima en Santiago de Chile”, en *Anuario Musical*, 68 (2013), pp. 133-168.

⁸⁸ Archivo General de la Nación del Perú, Real Aduana, C 16.761-895, sin foliar. Los tratados de Minguet figuran en el original como “Colección de todos los instrumentos Músicos de Minguet” y “2 Minguet Arte de Danzar”.

⁸⁹ Archivo General de la Nación del Perú, Real Aduana, C 16.802-1088, sin foliar.

⁹⁰ Archivo General de la Nación del Perú, Real Aduana, C 16.832-1258, sin foliar.

⁹¹ Archivo General de la Nación del Perú, Real Aduana, C 16.887-1538, sin foliar.

Aunque espero ampliar estos datos en un futuro próximo, los ejemplos citados sugieren que Lima no solo fue un centro privilegiado para la recepción de la música española y centroeuropea, sino también –como diría Vega— un importante “foco de irradiación” de dicha música hacia otros centros del virreinato.

4. Conclusiones

La primera constatación importante es que el repertorio español y centroeuropeo de fines del siglo XVIII fue conocido en Lima en una fecha muy cercana a su publicación. La música de compositores como Johann Christian Bach, Luigi Boccherini y –más adelante— Joseph Haydn fue importada por comerciantes, como Antonio Helme, y posteriormente cultivada por músicos y aficionados de la ciudad, tanto en el espacio privado como conventual (como muestra LIMA1). El repertorio importado tuvo su correlato en los instrumentos musicales, que tenían la misma procedencia, así como otros artefactos mecánicos –órganos de cilindros y relojes con música— que adornaron las casas adineradas de la época.

Segundo, el libro de clave del convento de San Francisco y el “Libro de zifra” para guitarra nos muestran que la música no era recepcionada “pasivamente”, por así decirlo, sino sometida a un proceso de transformación y actualización, que involucraba fuentes diversas. La “Sonata II” de Haydn y las tres de Clementi, por ejemplo, derivan de fuentes o *estemas* distintos, por cuanto la primera estaba adaptada a un instrumento con un registro mucho más limitado, mientras que las de Clementi mantenían el registro de la edición original. Además, algunas de las variantes encontradas no solo responden a cuestiones prácticas o técnicas, sino a preferencias estéticas que posiblemente reflejen el contexto de recepción.

Tercero, las sinfonías y sonatas importadas a fines del siglo XVIII muestran un debilitamiento del papel de España como intermediario entre Centroeuropa y las colonias. En efecto, las piezas de Johann Christian Bach y compañía llegaron directamente a Lima como “efectos extranjeros”, es decir, piezas impresas fuera de España. Este acceso directo a los bienes culturales centroeuropeos se relaciona con la liberalización del comercio intercontinental a fines del siglo XVIII, promovida por las reformas de Carlos III y su sucesor (aspecto que por razones de tiempo no he podido tratar aquí). Pero, además, me atrevo plantear como hipótesis que esta relación más directa contribuía a subvertir el orden primigenio, gestado durante el “Descubrimiento”, ya que, en términos simbólicos, permitía a la elite criolla ya no solo igualar, sino *superar* al conquistador, accediendo directamente a los centros que se habían convertido en los verdaderos referentes en términos culturales.

Y procesos como este serían los que, a la postre, cristalizarían en la independencia y la creación de los modernos estados nacionales.

Cuarto, un estudio comparativo entre los copistas musicales de las catedrales de Lima y Santiago, así como algunos datos encontrados en los registros de aduana, muestran que Lima constituyó un importante foco de irradiación de la música española y centroeuropea hacia otras ciudades del virreinato, aspecto que también espero explorar en futuras investigaciones.

Finalmente, quisiera referirme a un aspecto que me parece central. Tanto las fuentes documentales como las musicales muestran que hacia 1800 se cultivaba en Lima repertorio moderno, pero también piezas compuestas setenta o incluso cien años antes. Esto confirma que la visión lineal y evolucionista de la historia de la música es engañosa y debe ser revisada, como ya han apuntado Leo Treitler, Jim Samson y otros.⁹² Sin embargo, también es posible que en Lima —y quizás en la América virreinal— se diesen condiciones específicas que facilitaran esta coexistencia entre modernidad y tradición. Vuelvo aquí al caso de Villa-Lobos que mencionaba en el marco conceptual: si su condición periférica frente a Europa le permitió no comprometerse con ninguna ortodoxia en términos compositivos, es posible también que la condición periférica de Lima con relación a Madrid, Londres o París permitiera a sus músicos y aficionados cultivar libremente todo tipo de música y combinar no solo diversos géneros o estilos, sino también músicas de diversas épocas. Desde esta perspectiva, la condición periférica aparece no como un defecto o problema, sino como una característica que puede incluso ser aprovechada por quien la detenta en beneficio propio. Y, aunque el espacio disponible me impida desarrollar el punto, me atrevería a decir que de esta conclusión podemos extraer importantes lecciones para nuestro presente, es decir, para el modo en que hacemos musicología a inicios del siglo XXI, en Brasil, Chile y otros países de Iberoamérica.

⁹² Véase Leo Treitler: *Music and the Historical Imagination*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989; y, más recientemente, Jim Samson: “Music history”, en J. P. E. Harper-Scott y Jim Samson (eds.): *An introduction to music studies*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 10 ss.