Contribución musical del obispo Martínez Compañón en Trujillo, Perú, hacia fines del siglo XVIII

por *Samuel Claro Valdés*

Introducción

El legado cultural del obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda ha atraído la atención internacional desde el año 1881. Este legado es un extraordinario tesoro que consiste en unos 800 ceramios precolombinos y en una bellísima colección de nueve volúmenes manuscritos, que incluyen láminas en colores, mapas e informaciones sobre la vida, historia, recursos naturales, flora, fauna, vocabulario y música de la diócesis de Trujillo, al norte del Perú. Actualmente, se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional y en la Biblioteca de Palacio de Madrid, España.

Mi propósito, en esta oportunidad, al atraer nuevamente la atención sobre este tema, es múltiple: 1. la esperanza de promover la publicación de una edición crítica facsimilar de la música, danza e instrumentos musicales que aparecen en el manuscrito; 2. rendir un homenaje a la contribución del obispo Martínez Compañón en favor de la cultura, el arte y la ciencia de América Latina; 3. destacar el pasado y el presente musical de mi Continente, no sólo desde la perspectiva musicológica (v. gr. investigación musical, estética, nuevo repertorio, etc.), sino también desde la función social que la música ha tenido en él; 4. finalmente, mostrar, por intermedio del documento obispal, cómo tradiciones musicales europeas se encuentran trasplantadas hasta en los más remotos lugares del Nuevo Mundo, donde han conservado su estructura fundamental, han establecido su carta de ciudadanía y todavía se preservan en el corazón y en las costumbres de nuestro pueblo, amenazadas, en el presente, por el espectro poderoso de la llamada música popular "internacional".

Rasgos biográficos

Notas biográficas detalladas se han escrito sobre este eminente humanista y amante del Nuevo Mundo, su patria adoptiva [1]. En esta oportunidad sólo sintetizaremos algunos puntos relevantes de su vida, como referencias útiles para este trabajo.

[1] Domínguez 1936; Means 1942; Oberem 1953; Pérez Ayala 1955; Stevenson 1959; Vargas Ugarte [1949]. Vega 1978.

Rev. Musical Chilena, 1980, XXXIV, Nº 149-150, pp. 18-33

Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda nació en Villa Cabredo, Navarra, España, el 10 de enero de 1738 [2]. Sus padres fueron Mateo Martínez Compañón y María Martínez de Bujanda. Estudió filosofía, leyes y cánones, y se ordenó sacerdote cuando contaba sólo con 23 años de edad. Después de haber sido canónigo en Santo Domingo de la Calzada, y como había recibido formación musical, presentó una solicitud al rey para ser nombrado chantre en la Catedral de Lima, Perú, hacia donde se embarcó en Cádiz, el 4 de octubre de 1767, y donde tomó posesión de su cargo el 17 de julio de 1768. Una breve lista de sus nombramientos desde ahí en adelante, nos dará una indicación del increíble dinamismo de este prelado: en 1769 asumió el cargo de Juez de Diezmos; en 1770 llegó a ser director del Seminario Conciliar; dos años más tarde fue elegido secretario del Concilio de Lima, convocado por el rey Carlos III en 1769 para enfrentar la delicada situación provocada luego de la expulsión de los jesuitas de América. Es muy probable que su participación en ese Concilio le abriera paso hacia el episcopado, puesto que fue elegido por el Papa Pío VI como obispo de Trujillo, 320 millas al norte de Lima, el 25 de febrero de 1778, ciudad esta última donde fue consagrado un año después. El 13 de mayo de 1779 llegó a Trujillo, pero como la Catedral se encontraba entonces clausurada, tuvo que tomar posesión en la antigua iglesia de los jesuitas. Vivió ahí sólo diez años, luego de los cuales fue trasladado como arzobispo a Bogotá, Colombia, donde murió, venerado por todos, el 17 de agosto de 1797.

Las ideas del obispo

El obispo Martínez Compañón ha sido considerado como "un intelectual característico de las vanguardias afrancesadas de España en su tiempo" [3]. Cuando visitó personalmente su vastísima diócesis de Trujillo, lo hizo impulsado por su ilustrado sentido de observación y su inagotable curiosidad. Esta visita le tomó tres años cabales, desde 1782 a 1785, y le significó alrededor de 1700 millas de áspero peregrinar de norte a sur y desde la costa del Pacífico hasta las profundidades de la selva amazónica. Esta fue su monumental contribución personal no sólo a su fe religiosa y a su rey, sino también a la antropología, arqueología, costumbres, flora, fauna, agricultura, demografía, cartografía, urbanismo, música y, en general, al renacimiento científico español del siglo XVIII.

[2] Esta fecha la ofrece Vargas Ugarte 1949, 2, pero también se han propuesto otros años: 1735 (Vega 1978, 7; Oberem 1953, 234), 1737 (Stevenson 1968, 313; Pérez Ayala 1955, portada) y 1739 (Means 1942, 70).
[3] Ver Vega 1978, 7.

Un año después de finalizar su visita diocesana escribió al rey anunciándole una futura *Historia General* de su obispado. Posteriormente, le envió cajones con cerámica precolombina y sus nueve volúmenes manuscritos, con 1.411 dibujos en acuarela de bellísimas escenas de sus enormes y variados dominios espirituales. El segundo volumen, donde se encuentra la información musical, es el objeto de este trabajo.

Durante sus años de peregrinaje [4] el obispo Martínez Compañón fundó alrededor de 20 pueblos, hizo construir más de 100 escuelas, iglesias, seminarios y escuelas para indios; trazó cientos de millas de caminos y canales de regadío, introdujo nuevos métodos de labranza y reunió la primera colección conocida de música popular peruana. El mismo enseñó canto gregoriano en algunos de los pueblos visitados: Piura, Lambayeque y Cajamarca, donde daba "diariamente las lecciones de Canto llano a sus seminaristas" [5].

Martínez Compañón no sólo fue un admirador de su patria adoptiva. También quiso que fuera conocida y admirada en España. Le pidió a don Antonio Porlier, Secretario de Estado de Su Majestad, que mostrara sus colecciones al Príncipe de Asturias, para que él también pudiera apreciar y amar las artes, sociedad y cultura de los indios del Perú, anteriores a su conquista [6].

Sabemos que el obispo supervisó personalmente cada uno de los dibujos "a la vista de los originales" [7], y que su propósito fue, sin duda, el de ofrecer una selección taxonómica de las especies mostradas. Es por esto que creemos que el obispo tenía conciencia del problema de la esclavitud, como se desprende de uno de sus dibujos, considerado como "la más antigua estampa de negros tocando marimba y danzando" [8]. En el repertorio musical incluyó un canto de negros cuyo texto apunta claramente a este tema, cuando dice: "A la mar me llevan sin tener razón, dejando a mi madre de mi corazón... no hay novedad, que el palo de la jeringa derecho va a su lugar" (fol. 178). También hizo referencia a una reciente y sangrienta revuelta indígena, entre 1780 y 1783, cuando Túpac Amaru —descendiente directo del último Inca del mismo nombre— reunió un "ejército" de alrededor de cuarenta a sesenta mil indios en contra de la esclavitud, el abuso, el despojo, impuestos excesivos y otras injusticias [9]. Aún más, incluyó entre los ejemplos musicales dos can-

[4] Aparentemente los viajes del obispo fueron costeados por él mismo, conforme un *Memorial* enviado al rey en 1796 por su sobrino José Ignacio Lecuanda (Vega 1978, 8 cita: 'visitó a su costa todo su obispado').
[5] Actas Capitulares de la Catedral de Trujillo, VIII (1786-1796), fol. 160v. Citado en Stevenson 1959, 154 nota 58.
[6] Carta del 13 de diciembre de 1790, citada en Ballesteros 1935, 173 nota 2.
[7] Domínguez 1936, 8.
[8] Stevenson 1968, 304. Ver Martínez Compañón 1778-1788, II, fols. 140 y 142.
[9] Ver Valcárcel 1947.

ciones de "Tupamaro" (=Túpac Amaru) de Cajamarca [10], y dos dibujos sobre la decapitación de un Inca, lo que interpretamos como una referencia al descuartizamiento de Túpac Amaru y algunos de sus familiares, relación que no se ha mencionado anteriormente.

Desafortunadamente, Martínez Compañón fue nombrado por el rey, el 13 de septiembre de 1788, como arzobispo de Bogotá, un real error, puesto que aún le quedaba mucho por hacer y no había tiempo suficiente para completar su obra. En la práctica, su anunciada *Historia General,* que debió contener las explicaciones necesarias a su manuscrito de nueve tomos, al parecer nunca se terminó. El mismo expresó su malestar cuando escribió en una carta: "No es decible cuánto sienta perder el Perú, después de haber consumido en él tanto calor natural y los días más floridos de mi vida... Pero ya no tiene remedio y es simpleza mortificar y mortificarse por ello" [11].

El manuscrito

La monumental contribución del obispo Martínez Compañón se ha preservado hasta nuestros días como un testimonio insustituible de trasplantes culturales provenientes de dos vertientes contrapuestas: de América hacia Europa, como mudos sobrevivientes arqueológicos de civilizaciones aborígenes, y desde Europa hacia América, donde dibujos y música son modelos vividos de tradiciones importadas.

En noviembre de 1788, el mismo año en que era elegido arzobispo de Bogotá, envió al rey, desde Trujillo, 24 cajones con "curiosidades del Arte y de la Naturaleza", que contenían 600 vasos arqueológicos. Estos fueron embarcados en el puerto de Callao, el 28 de febrero de 1789, en la fragata *La Moza.* Cuando el obispo dejó finalmente su diócesis de Trujillo, en junio de 1790, llevaba consigo el resto de la colección arqueológica, los nueve volúmenes manuscritos y las notas para su futura *Historia General.* Desde Cartagena de Indias despachó otros seis cajones con 185 huacos de barro y una carta al Secretario de Estado, fechada el 13 de diciembre de 1790, que llegaron a Sevilla a bordo del paquebot *Nuestra Señora de los Dolores* en febrero de 1791. En el inventario que se conserva en el Archivo General de Indias (Indiferente General 1545) figuran silbatos, sonajas y tambores de cerámica [12].

[10] Martínez Compañón 1778-1788, II, fols. 188 y 191b.
[11] Carta a un amigo fechada el 25 de marzo de 1790, citada por Vargas Ugarte 1949, 31.
[12] Ver Pérez Ayala 1955, 46-49 y 403-411. El interés de Martínez Compañón por la música no sólo se manifestó en instrumentos de greda y partituras musicales, sino también en la observación de la naturaleza. En 1786 describió unos pájaros llamados *organero* y *trompetero,* "así llamados por la semejanza de su música con la del órgano y la trompeta" (*Mercurio Peruano* 1794, 6).

Luego de un accidentado viaje, el obispo llegó a su nueva sede de Bogotá en marzo de 1791, con los nueve volúmenes y otro cajón con piezas de oro, plata, tumbaga-cobre, madreperla, hueso, piedra, madera, pita y algodón. Todo esto lo despachó a España desde esa ciudad, pero sin acompañarlos de su anhelada *Historia* a la que no pudo poner término ni mucho menos "poner la última mano a la dicha obra con la más posible brevedad" [13]. Sin embargo, las notas del obispo fueron utilizadas por su sobrino José Ignacio Lecuanda, quien publicó en el *Mercurio Peruano* detalladas relaciones sobre algunos de los pueblos visitados por Martínez Compañón, la primera de las cuales fue sobre Chachapoyas [14], donde un siglo antes Tomás de Torrejón y Velasco (1644-1728), el compositor de la primera ópera del Nuevo Mundo [15], había servido como magistrado y juez.

El segundo tomo de *Estampas gráficas de Trujillo, Perú. 1778-1788*, catalogado como manuscrito Nº 344 en la Biblioteca de Palacio, está dedicado a modelos de trajes de la población indígena, española y mestiza; escenas de la vida social, agricultura, ganadería, industria, minería, caza, pesca, juegos, bailes, enfermedades, estadística de población, cuadro comparativo de ocho lenguas indígenas, instrumentos musicales y transcripciones de música escritas en los folios dobles 176 a 194.

Se inicia con un retrato de la reina María Luisa, esposa de Carlos IV, puesto que la dedicatoria de la obra hubo de ser cambiada a los nuevos soberanos luego de la muerte de Carlos III (1788). María Luisa fue muy afortunada con las artes. No sólo fue retratada por el gran Francisco de Goya, sino que a poco de su ascenso al trono recibió un homenaje musical universal, asociada a su real esposo en festividades a lo largo de todas las colonias españolas [16]. Aún más. Ingresó accidentalmente a la monumental empresa del obispo Martínez Compañón, y en 1790 fue celebrada con composiciones musicales compuestas por indios moxos y canichanas del oriente boliviano [17], siguiendo la más pura tradición de los antiguos jesuitas.

El siguiente catálogo de láminas dedicadas a danzas e instrumentos musicales ilustra el propósito taxonómico del obispo, que trató de mostrar, como un complemento coreográfico a la música transcrita, cada tipo de danzas que él vio durante su visita y sus respectivos instrumentos acompañantes. Hay danzas asociadas con antiguas temáticas folklóricas —algunas todavía vigentes como la de los Doce Pares de Francia—, tribus precolombinas, esclavos negros,

13 Carta a Antonio Porlier, 13 de diciembre de 1790, citada en Vega 1978, 10.
14 *Mercurio Peruano* 1792, 214-226.
15 Ver Stevenson 1973. También Claro 1974, xxxiii-xxxvi.
16 Una gran cantidad de documentación manuscrita se puede consultar en el Archivo General de Indias, Indiferente General 1608.
17 Ver Claro 1978.

juegos peninsulares, carnaval, indios y hasta pájaros y animales. Los instrumentos representados son laúd solo, laúd y arpa, laúd y violín, laúd o guitarra y un interesante tipo de flautas de pistón, laúd y quijada de caballo —este último todavía usado como instrumento folklórico—, laúd y bombo, arpa y violín, guitarras, flauta y tambor *(pipe-and-tabor)*, zampoñas o flautas de Pan, un *erke* —también utilizado en la actualidad en Bolivia y Argentina—, cascabeles, calabazas y marimba. La asociación de instrumentos musicales con diferentes tipos de danzas no es de ningún modo casual, tal como marimba para una danza de negros, espuelas en la danza de los Doce Pares de Francia, flautas de pistón para carnaval, cascabeles con ciertos animales, o flautas de Pan con indígenas andinos.

CATALOGO DE DANZAS E INSTRUMENTOS MUSICALES EN ESTAMPAS DE TRUJILLO, VOL. II.

(Por orden de aparición. Títulos de las danzas provenientes del Indice del manuscrito) [18].

Folio	*Escena de danza*	*Instrumentos*
29	———	zampoña colgando del cuello de un cortador de leña.
61	Indios bailando en el patio de la chichería.	guitarra y palmoteo
70	(Indios segando en minga)	*erke* (caña larga con pabellón, que se toca horizontalmente). Escena de trilla de trigo donde un hombre toca el *erke* sentado en una colina, por mientras parece alegrar con su toque a los trabajadores de la minga [trabajo colectivo voluntario] que siegan, mientras otro hombre les prepara la comida.
140	Danza de bailanegritos	danza de pañuelos acompañada de flauta y tambor.
141	Danza de negros	laúd de tres cuerdas de mástil quebrado, con bombo de forma oblonga hecho con media calabaza recubierta percutida con dos baquetas.
142	Danza de negros tocando marimba y bailando	marimba diatónica con dos ejecutantes negros, uno por cada lado, con dos baquetas de palo cada uno. Los cuatro bailarines negros tienen unas especies de castañuelas en las manos.
143	Danza de los parlampanes	flauta y tambor, calabazas
144	Danza de los Doce Pares de Francia.	flauta y tambor, cascabeles y espuelas
145	Danza de los diablicos	laúd y quijada de caballo raspada con un percutor.

[18] Otras referencias en Ballesteros 1935, 155-160 y Domínguez 1936, 13-15.

146	Danza de carnestolendas	guitarra y cuatro flautas sin agujeros. El sonido se produce al soplar por un extremo y al graduar el largo del tubo con un émbolo por el otro. Ballesteros sugiere que son pitos metálicos [19].
147	Danza del chimo [=chimú]	laúd y arpa.
148	Danza del chimo de otra especie.	flauta y tambor.
149	Danza de pallas [20]	laúd y arpa.
150	Danza de hombres vestidos de mujer.	laúd solo.
151	Danza del chimo	arpa y violín
152	Otra danza de pallas	laúd y violín con arco curvo.
153	Danza de huacos [21]	tambor solo.
154	Danza de purap [22]	flauta y tambor.
155	Danza del caballito	flauta y tambor.
156	Danza de las espadas	flauta y tambor.
157	Otra danza de las espadas	flauta y tambor.
158	Danza del poncho	flauta y tambor.
159	Danza del chusco	laúd y arpa con tamborileo en la caja del arpa.
160	Danza de la ungarina	——
161	Danza del doctorado	flauta y tambor.
162	Danza de los pájaros	flauta y tambor.
163	Danza de los huacamayos	flauta y tambor, cascabeles.
164	Danza de los monos	flauta y tambor.
165	Danza de los conejos	flauta y tambor.
166	Danza de los carneros	cascabeles.
167	Danza de los cóndores	flauta y tambor, cascabeles.
168	Danza de los osos	flauta y tambor.
169	Danza de los gallinazos	flauta y tambor, cascabeles.
170	Danza de los venados	laúd solo (guitarra).
171	Danza de los leones	flauta y tambor.
172	Danza de la degollación del Ynga [=Inca]	——
173	Otra danza de la misma degollación.	——
174	Danza de indios de montaña	flautas, tambor y zampoñas.
175	Otra danza de los mismos indios.	flauta y tambor, zampoñas, cascabeles [23].

[19] Ballesteros 1935, 158, nota 1.
[20] "Del quechua: *paclla*, campesino. En Perú, cuadrilla de indios fiesteros que van cantando y bailando de pueblo en pueblo, particularmente en época de Navidad" (Santamaría 1942, II, 391).
[21] Idolo precolombino.
[22] Ballesteros 1935, 159 nota 3, cree que, de acuerdo al vocabulario de Martínez Compañón, este término puede provenir de *purap*, lluvia o llover, y que esta danza se relaciona con la vegetación, "por las plantas que en su diestra llevan los danzantes".
[23] Lo que a veces se propone como laúd bien puede ser una guitarra.

Repertorio musical

La primera audición parcial de la colección de música de Martínez Compañón se escuchó en el Congreso Internacional de Americanistas de 1881, en Madrid, cuando Marcos Jiménez de la Espada agregó a unos *yaravíes* quiteños sus transcripciones de algunas de las 17 canciones y dos piezas instrumentales coleccionadas por el obispo [24]. Sin embargo, permitió que alguien con las iniciales J. Y. agregara un comentario a estas transcripciones, donde dice que "su música no tiene valor alguno" [25], aunque ellas resultaron ser las primeras piezas impresas en España "con caracteres tipográficos" o tipos movibles [26]. Hoy día podemos decir, en cambio, que esta colección es, probablemente, el documento más antiguo y comprehensivo donde encontrar rasgos vívidos y confiables de culturas musicales trasplantadas, así como también nuevas luces que nos permitan clarificar nuestras teorías clásicas sobre la música folklórica. También encontraremos ejemplos documentales clasificados sobre la importancia que la función social de la música ha tenido en el pasado de América Latina.

El repertorio musical se cataloga a continuación:

Catálogo de la música

Folio	*Título*	*Incipit*	*Detalles musicales*
176	Cachua a dúo y a cuatro con violines al Nacimiento de Cristo Nuestro Señor [27]	*Niño el mejor que'y logrado*	Allegro, 2|4, la menor; voz 1ª - voz 2ª - tenor; violín I - violín II; bajo.
177	Cachua a voz y bajo al Nacimiento de Cristo Nuestro Señor [28]	*Denos lecencia Señor*	Allegro, 2|4, la menor; voz 1ª - voz 2ª; bajo.
178	Tonada el Congo a voz y bajo para bailar cantando [29]	*A la mar me llevan sin tener razón*	Allegro, 3|8, Re mayor; voz; bajo.

[24] Dos años más tarde publicó cuatro de ellas: fols. 187, 189, 180 y 186. Además de deslizarse varias notas falsas, en la última leyó "Láuchas" por "Lanchas", lo que puede perdonarse a quien se confesó "un mero aficionado al divino arte [de la música]" (Jiménez de la Espada 1883, 163).
[25] *Ibid.*
[26] *Ibid.*, Lxxxii.
[27] Transcripción musical: Stevenson 1959, 304-305; texto: Ballesteros 1935, 161; facsímil: Vargas Ugarte 1946, Nº 17.
[28] Transcripción musical: Stevenson 1959, 306; texto: Ballesteros 1935, 161; facsímil: Vargas Ugarte 1946, Nº 16.
[29] Transcripción musical: Stevenson 1959, 307-308; texto: Ballesteros 1935, 161-162; facsímil: Vargas Ugarte 1946, Nº 14.

Folio	*Título*	*Incipit*	*Detalles musicales*
179	Baile del chimo a violín y bajo [30]	——	Magestuoso, C, Re mayor; violín; bajo. Segunda parte: Presto, 2|4.
180	[Tonada del chimo a 2 voces, bajo y tamboril] para bailar cantando [31]	*Ja ya llunch ja ya lloch in poccha tan muisle*	[Andante], C, si menor; voz 1ª - voz 2ª; bajo; tamboril.
181	Tonada La Lata a voz y bajo para bailar cantando [32]	*Oficiales de marina ya no toman la casaca*	Allegro, 3|8, mi menor; voz; bajo.
182	Tonada La Donosa a voz y bajo para bailar cantando [33]	*A tí donosa te quiero por tí sola he de morir*	Allegro, 3|4, La mayor; voz; bajo.
183	Tonada El Conejo a voz y bajo para bailar cantando [34]	*Señor Don Feliz de Soto ha mandado echar un bando*	Allegro, 3|8, Re mayor; voz; bajo.
184	Tonada para cantar llámase La Celosa del pueblo de Lambayeque [35]	*Allá voy a ver si puedo*	Andantino, 3|8, Re mayor; voz; bajo.
185	Tonadilla, llámase El Palomo del pueblo de Lambayeque para cantar y bailar [36]	*Fragancia de los jardines samba*	Andantino, 3|8, mi menor; voz; bajo.
186	Lanchas para bailar [37]	——	[Allegro], 3|4, Do mayor; violín; bajo.
187	Tonada El Diamante para bailar cantando de Chachapoyas [38]	*Infelices ojos míos dejad ya de atormentarme*	Andantino, 2|4, mi menor; voz, violín; bajo.
188	Tonada El Tupamaro Cajamarca grave [39]	*Cuando la pena en el centro*	Allegro, 2|4, mi menor; voz; violín; bajo.

[30] Una inscripción dice: "Baile de danzantes con pífano y tamboril se bailará entre cuatro y ocho o más con espada en mano o pañuelos en forma de contradanza"; texto: Ballesteros 1935, 162; facsímil: Vargas Ugarte 1946, Nº 13.
[31] Transcripción musical: Jiménez de la Espada 1883, lxv-lxviii, Stevenson 1959, 309-310; texto en lengua mochica: Ballesteros 1935, 162; facsímil: Vargas Ugarte 1946, Nº 18.
[32] Transcripción musical: Stevenson 1959, 311-315; texto: Ballesteros 1935, 162-163; facsímil: Vargas Ugarte 1946, Nº 15.
[33] Transcripción musical: Stevenson 1959, 316-320; texto: Ballesteros 1935, 163-164; facsímil: Vargas Ugarte 1946, Nº 10.
[34] Texto: Ballesteros 1935, 164; facsímil: Vargas Ugarte 1946, Nº 11.
[35] Texto: Ballesteros 1935, 164; facsímil: Vargas Ugarte 1946, Nº 12.
[36] Texto: Ballesteros 1935, 164-165; facsímil: Vargas Ugarte 1946, Nº 6.
[37] Transcripción musical: Jiménez de la Espada 1883, lxxiii-lxxx; facsímil: Vargas Ugarte 1946, Nº 1.
[38] Transcripción musical: Jiménez de la Espada 1883, lxi-lxiv, D'Harcourt 1925, 465-466, ejemplo 155, Stevenson 1959, 163; texto: Ballesteros 1935, 165; facsímil: Vargas Ugarte 1946, Nº 2.
[39] Texto: Ballesteros 1935, 165; facsímil: Vargas Ugarte 1946, Nº 8.

Folio	*Título*	*Incipit*	*Detalles musicales*
189	Tonada El Huicho de Chachapoyas [40]	*Y mapa crachúrpi yo te conocí*	Allegro, 2|4, Re mayor; voz; violín; bajo.
190	Tonada La Brujita para cantar de Huamachuco [41]	*Desengañado está ya*	Allegro, 2|4, re menor; voz; violín; bajo.
191a	Cachua La Despedida de Huamachuco [42]	*De bronce debo de ser*	Magestuoso, 2|4, Re mayor; voz; violín; bajo.
191b	Tonada El Tupamaro de Cajamarca [43]	*De los baños donde estuve*	Adagio, 2|4, mi menor; voz; violín; bajo.
192	Cachua serranita, nombrada El Huicho Nuevo, que cantaron y bailaron 8 pallas del pueblo de Otuzco, a Nuestra Señora del Carmen, de la Ciudad de Trujillo [44]	*No hay entendimiento humano que diga tus glorias hoy*	Entrada, 3|8, la menor; voz; bajo.
193	Cachuita de la montaña llamádase El Buen Querer [45]	*De qué rígida montaña nacistes*	Andante, 2|4, la menor; voz; violín; bajo.

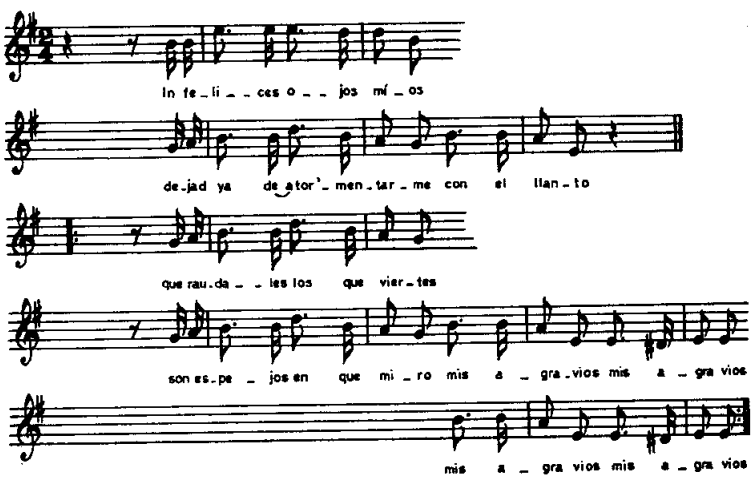
El obispo Martínez Compañón dispuso el repertorio musical en orden geográfico. Encabezan la colección dos villancicos de Navidad denominados *cachuas* —danza en círculo en quechua— provenientes de Trujillo. Le siguen canciones seculares transcritas en pueblos cada vez más distantes, donde se identifican los de Lambayeque (fols. 184 y 185), Chachapoyas (fols. 187 y 189), Cajamarca (fols. 188 y 191b), Huamachuco (fols. 190 y 191a) y Otuzco (fol. 192). No es seguro si el mismo obispo escribió la música, o si se hizo asesorar por un profesional como Pedro José Solís, maestro de capilla de la Catedral de Trujillo desde marzo de 1781 hasta septiembre de 1823 [46]. Sin embargo, él es el responsable, como lo hizo con los otros volúmenes de la misma colección, de la selección de los ítemes más característicos de todo el repertorio.

[40] Transcripción musical: Jiménez de la Espada 1883, lxv-lxviii, Stevenson 1968, 319; texto: Ballesteros 1935, 165; facsímil: Vargas Ugarte 1946, Nº 9. "Güicho [=huicho?], en la costa sur del país [México], en Guerrero, nombre vulgar de un pájaro de color amarillo" (Santamaría 1942, II, 78).
[41] Texto: Ballesteros 1935, 165-166; facsímil: Vargas Ugarte 1946, Nº 7.
[42] Texto: Ballesteros 1935, 166; facsímil: Vargas Ugarte 1946, Nº 3.
[43] Transcripción musical: Stevenson 1959, 163. Tanto Ballesteros como Vargas Ugarte consideran esta tonada como la segunda parte del fol. 191a.
[44] Texto: Ballesteros 1935, 166-167; facsímil: Vargas Ugarte 1946, Nº 4.
[45] Texto: Ballesteros 1935, 167; facsímil: Vargas Ugarte 1946, Nº 5.

Como nuestro propósito no es el análisis musical, lo que ya ha sido hecho anteriormente [47], y debido a los límites impuestos al presente trabajo, nos referiremos brevemente, a modo de conclusión, a lo que se puede considerar como un sorprendente fenómeno de trasplante cultural y de supervivencia de antiguas prácticas musicales europeas, preservadas con mayor pureza en tanto más aisladas se encuentren de influencias urbanas.

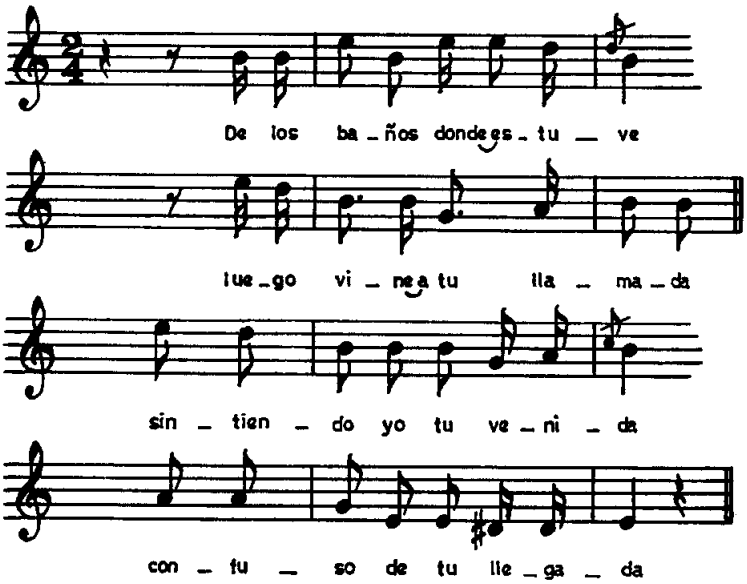
Martínez Compañón contribuyó a lo que se puede considerar como música "arqueológica", al incluir una danza instrumental chimú (fol. 179) como reminiscencia de *curacas* chimú que dominaron la región de Trujillo antes de la conquista de los incas, *ca.* 1475. Asimismo, la única canción que sobrevive con texto mochica (fol. 180), "una lengua del área del Pacífico llena de difíciles fonemas para los cuales no hay contrapartida en la ortografía castellana" [48], con palabras agregadas tales como "Jesucristo", "cuerpo" y "perdonar". Dos tonadas de Chachapoyas (fol. 187. Ver ejemplo Nº 1, línea melódica sola) y de Cajamarca (fol. 191 b. Ver ejemplo Nº 2, línea melódica sola) representan el sistema pentafónico.

EJEMPLO Nº1 (fol. 187)



46 Ver Stevenson 1968, 314-315.
47 Stevenson 1959, 159-166.
48 *Ibid.*, 161.

EJEMPLO N°2 (fol. 191 b)



La *Cachuita de la montaña* recuerda, por su ornamentación melódica, algo del *cante jondo,* y ha sido considerada como la "canción más característicamente española... y la más distante de Trujillo" [49]. Influencias arábigo-andaluzas también pueden encontrarse en el estilo cadencial de la *Cachua serranita* (fol. 192) [50], proveniente de Otuzco, otro alejado pueblo andino. Esta afirmación es reforzada por un verso que habla de la "Reina mora" y, en general, por la estructura poética utilizada. Incluso, se ha visto influencia mozárabe en la danza instrumental llamada *Lanchas para bailar* (fol. 186) [51], considerada también como "la de mayor valor musical entre todas" [52] (ver ejemplo 3). Esto último puede ser discutible, pero no deja de ser notable que actualmente, cerca de Illapel y Coquimbo, en el norte de Chile, existe una danza instrumental denominada *lanchas,* que se practica en festividades ceremoniales religiosas [53], y cuyo ritmo caracterítico es: corchea-negra-corchea-negra-corchea-negra, semejante al del ejemplo de Martínez Compañón.

[49] *Ibid.*, 165-166.
[50] De acuerdo a Vargas Ugarte 1946, Nº 4.
[51] *Ibid.*, Nº 1.
[52] *Ibid.*
[53] Barros-Dannemann 1966, 15-20.

EJEMPLO N°3 (fol. 186)

LANCHAS PARA BAILAR

VIOLIN

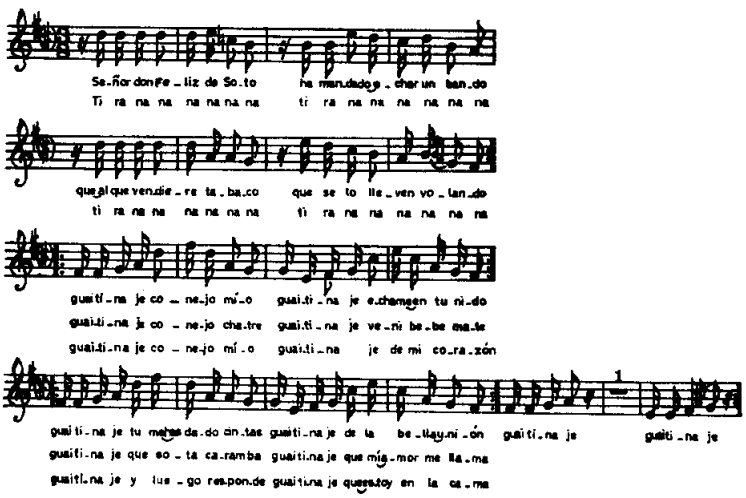
BAJO

Las tonadas *La Lata, La Donosa* y *El Conejo* (fols. 181, 182, 183) provienen sin duda de la *tonadilla escénica,* por entonces en su período de esplendor en España [54]. Si analizamos su texto y estructura musical, donde palabras

[54] El primero en establecer esta relación fue Mendoza 1951, 100-118, quien considera que estos tres ejemplos derivan del *Olé charandel* español.

como "tirana" se inscriben en la tradición tonadillera, llegaremos todavía a otra conclusión: el uso de palabras agregadas de una sílaba (como "ay"), dos sílabas ("toma", "tina", "samba") y tres sílabas ("arande", "tirana", "guaitina"), tienen la misma función que en las especies folklóricas, especialmente en nuestra danza nacional, la cueca —dispersa por América con diferentes nombres—, que consiste en alargar los versos de 8, 7 y 5 sílabas para coincidir con música y danza. La tonada *El Conejo* (ver ejemplo 4, sólo la línea melódica sin ocho compases de introducción) presenta una estructura parecida a la de nuestra cueca, la cual consiste en una estrofa llamada *cuarteta* o *copla,* con cuatro versos octosílabos; una estrofa llamada *seguidilla,* con versos de 7 y 5 sílabas, y dos versos finales llamados *pareado* o *remate* con 7 y 5 sílabas, respectivamente. Palabras como "ay", "mi vida" o "caramba" usadas en la cueca para agregar sílabas, son en este ejemplo "na", "tirana" o "guaitina".

EJEMPLO N°4 (fol. 183)



Finalmente, si despojamos las transcripciones de Martínez Compañón de sus violines barrocos y sus bajos continuos, encontraremos claras huellas de influencias europeas y arábigo-andaluzas en la melodía y poesía, y algunas de las raíces de especies musicales folklóricas aún vigentes en América Latina.

El obispo Martínez Compañón, un verdadero ciudadano del Nuevo Mundo a quien rindo en esta ocasión mi más cálido homenaje, ha servido a la música y a la ciencia con este magnífico documento como muy pocos científicos lo han hecho en el pasado.

BIBLIOGRAFIA

Ballesteros Gaibrois, Manuel. "Un manuscrito colonial del siglo XVIII, su interés etnográfico", *Journal de la Société des Américanistes*, nouvelle série, XXVII, fasc. 1, Paris, Au Siege de la Société, pp. 145-173, 1935.

Barros, Raquel y Manuel Dannemann. *La Ruta de la Virgen de Palo Colorado*, Santiago, Instituto de Investigaciones Musicales, Colección de Ensayos, Nº 13, 1965.

Claro-Valdés, Samuel. *Antología de la Música Colonial en América del Sur*, Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1974.

———. "Composiciones canichanas de 1790", *Mapocho*, Nº 26, Santiago, pp. 75-86, 1978.

D'Harcourt, Raoul et Marguerite. *La Musique des Incas et ses survivances*, Vol. I, Paris, Librairie Orientaliste Paul Genthner, 1925.

Domínguez Bordona, Jesús, ed. *Trujillo del Perú a fines del siglo XVIII, dibujos y acuarelas que mandó hacer el Obispo D. Baltasar Jaime Martínez Compañón*, Madrid, Patrimonio de la República, Biblioteca de Palacio, 1936.

Herring, Hubert. *Evolución histórica de América Latina desde los comienzos hasta la actualidad*, 2 Vols., Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1972.

Jiménez de la Espada, Marcos. *Congreso Internacional de Americanistas. Actas de la Cuarta Reunión*, Tomo II, Madrid, Imprenta Fortanet, 1883.

Martínez Compañón, Baltasar Jaime. *[Estampas gráficas de Trujillo, Perú. 1778-1788]*, Vol. II, Biblioteca de Palacio, Madrid, ms. 344, 1778-1788.

Means, Philip Ainsworth. "A Great Prelate and Archaelogist", *Hispanic American Essays. A Memorial to James Alexander Robertson*, ed. por A. Curtis Wilgus, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, pp. 67-77, 1942.

Mendoza, Vicente T. "El Olé Charandel. Una Tonadilla Olvidada", *Nuestra Música*, VI/22, 2do. Trimestre, México, D.F., pp. 100-118, 1951.

Mercurio Peruano. "Descripción corográfica de la Provincia de Chachapoyas", *Mercurio Peruano*, V/165 (2-VIII-1792), pp. 214-226, 1792.

———. "Introducción" [Informe del Obispo Martínez Compañón], *Mercurio Peruano*, XI/347 (1º-V-1794), pp. 3-7, 1794.

Oberem, Udo. "La obra del Obispo Don Baltasar Jaime Martínez Compañón como fuente para la arqueología del Perú septentrional", *Revista de Indias*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, XIII/52-53 (abril-septiembre), pp. 233-273, 1953.

Pérez Ayala, José Manuel. *Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda. Prelado español de Colombia y el Perú. 1737-1797*, Bogotá Imprenta Nacional, 1955.

Santamaría, Francisco J. *Diccionario General de Americanismos*, 3 Vols., México, Editorial Pedro Robredo, 1942.

Stevenson, Robert. *The Music of Peru.; Aboriginal and Viceroyal Epochs*, Washington, Pan American Union, 1959.

———. *Music in Aztec & Inca Territory*, Berkeley, University of California Press, 1968.

———. *Foundations of New World Opera, with a transcription of the earliest extant American opera, 1701*, Lima, Ediciones CVLTVRA, 1973.

Valcárcel, Daniel. *La rebelión de Túpac Amaru*, México, Fondo de Cultura Económica, 1947.

Vargas Ugarte, Rubén. "Don Baltasar Jaime Martínez de Compañón y Bujanda, Obispo de Trujillo", *Revista Histórica. Organo del Instituto Histórico del Perú*, X/II, Lima, pp. 161-191, 1936.

———. *Folklore Musical del Siglo XVIII*, Lima, Universidad Católica del Perú, Instituto de Investigaciones Artísticas, 1946.

———. *Tres figuras señeras del episcopado americano*, Lima, Carlos Millla Batres, 1966.

Vega, Carlos. "La obra del obispo Martínez Compañón", *Revista del Instituto de Investigaciones Musicológicas Carlos Vega*, II/2, Buenos Aires, pp. 7-17, 1978.