

*Nuevos aportes acerca de la vida del compositor  
peruano-boliviano Pedro Ximénez Abrill Tirado  
(1784-1856)*

*New Data on the Life of the Peruvian-Bolivian Composer  
Pedro Ximénez-Abrill Tirado (1784-1856)*

*por*

José Manuel Izquierdo König  
Instituto de Música, Facultad de Artes  
Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile  
izquierdokonig@gmail.com

Zoila Vega Salvatierra  
Departamento Académico de Artes  
Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, Perú  
zoelvesa@hotmail.com

Si bien la figura del compositor Pedro Ximénez Abrill Tirado ha sido reconocida por la historiografía musical boliviana y peruana desde mediados del siglo XIX, solo con la aparición de sus partituras en una colección privada y posterior adquisición de la misma por varias instituciones e individuos su figura ha saltado a un primer plano en el estudio de los repertorios históricos de América del Sur. Sin embargo, y pese al interés que ha generado en intérpretes y musicólogos, es evidente que su biografía ha seguido construyéndose sobre la base de mitos previos y considerando un porcentaje mínimo de fuentes. Por lo mismo, este trabajo pretende dar nuevas luces respecto de Pedro Ximénez, particularmente de carácter biográfico, entendiendo su contexto y transición entre Perú y Bolivia a la luz de gran cantidad de documentos nuevos rastreados por los autores.

**Palabras clave:** siglo diecinueve, música boliviana, música peruana, maestro de capilla, sinfonías.

*Since the mid-nineteenth century the name of Pedro Ximénez Abrill Tirado has been known in musicological and historiographical studies. However, his role and relevance as composer has been acknowledged only recently in the study of historical repertoires of South America, with the discovery of scores containing his music in a private collection in Bolivia, which was later acquired by various archives and individuals. In spite of this, biographical accounts on him have kept using the same information for decades, and mythical constructions have increased rapidly during the last decade. This paper presents a new biographical picture of Pedro Ximénez, with a broader understanding of the context surrounding his life and works along with the transition of his life between Peru and Bolivia, on the basis of important new sources gathered by both authors through research in various archives.*

**Keywords:** nineteenth century, Bolivian music, Peruvian music, chapelmaster, symphonies.

## INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

La bibliografía musical peruana y boliviana ha reconocido desde hace bastante tiempo la relevancia que tuvo para la vida cultural de ambas naciones el compositor Pedro Ximénez Abrill Tirado, también conocido simplemente como Pedro Tirado. Sin embargo, las evidencias acerca de su figura se limitaban a un par de partituras de dudosa procedencia e informaciones múltiples, en su mayoría inconexas, respecto de la vida y obra del compositor. Todo esto ha cambiado de modo paulatino desde el descubrimiento y adquisición por parte de diversos archivos e individuos bolivianos de una enorme colección de música de autoría de Ximénez, que en la actualidad puede calcularse en más de 250 obras de gran formato y entre unas 400 y 600 canciones y piezas breves para piano o guitarra<sup>2</sup>. Esto ha despertado la curiosidad, interés y atención de diversos investigadores e intérpretes<sup>3</sup>, entre quienes nos encontramos los autores de este artículo.

La razón detrás de realizar este documento en forma colectiva es una crítica al trabajo realizado desde mediados de la década pasada hasta ahora, en que más bien se ha reciclado y reutilizado información biográfica del compositor previa a este descubrimiento de partituras y, por tanto, muy especulativa y discutible. Aspectos claves y mínimos de una biografía, como la fecha de nacimiento, no han sido debidamente investigados y cuestionados. Por lo mismo, este trabajo busca generar “nuevas luces” concernientes a Ximénez, información concreta de su vida y obra que pueda ser de utilidad para investigadores y que pueda discutir algunos de los mitos que existen con su vida y obra, a la vez que generar nuevos debates y conocimiento.

Naturalmente, todo ejercicio intelectual con fuentes como las trabajadas aquí requiere de cierto grado de interpretación a partir de aquellas fuentes, el que hemos realizado siempre teniendo en cuenta nuestro objetivo, que es formalizar un perfil biográfico más completo y acucioso del compositor desde sus orígenes en Arequipa hasta su muerte en Chuquisaca. Por lo mismo, creemos que este artículo, a más de presentar gran cantidad de información nueva o desconocida de manera pública, presenta algunas interpretaciones e ideas del compositor que, deseáramos, alimenten la investigación actual relativas a su figura y su música,

<sup>1</sup> Este artículo no hubiera sido posible sin la colaboración y apoyo de muchas personas e instituciones, entre ellas están los funcionarios de todos los archivos aquí mencionados, así como amigos y colegas, a todos quienes va nuestro sincero agradecimiento.

<sup>2</sup> Si bien existe un catálogo publicado por Carlos Seoane (2010) de la música de Pedro Ximénez en el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, consideramos que el mismo contiene varios problemas y no hace diálogo con otras fuentes del artista. Por lo mismo, uno de los autores de este texto, José Manuel Izquierdo, ha estado preparando un catálogo más completo que puede ser solicitado por vía digital a su correo, [izquierdokonig@gmail.com](mailto:izquierdokonig@gmail.com), así como también se imprimió una copia tanto en el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia como en el Archivo Arquidiocesano en la ciudad de Sucre.

<sup>3</sup> William Lofstrom (2006) y Beatriz Rossels (2006) publicaron dos importantes artículos pertinentes a Ximénez. Luego han aparecido nuevos trabajos, destacándose un capítulo escrito por Marcela Cornejo (2012) y un artículo de Harold Beizaga (2001). Darío Montiel (2012) publicó un artículo digital. La tesis doctoral (DMus) de Eduardo Vargas (2012) fue una edición de la *Sinfonía* no. 11 de Pedro Ximénez.

de enorme valor para la musicología histórica americana. Hemos dejado de lado discusiones estéticas y analíticas de la música del compositor, que ambos autores de este ensayo hemos venido trabajando desde hace algún tiempo.

## AREQUIPA

Todas las fuentes que se pueden consultar de Pedro Ximénez Abril y Tirado, coinciden en afirmar que nació en Arequipa en 1780. Es muy probable que esta fecha se haya originado en las elucubraciones de musicólogos peruanos y bolivianos de ayer, aunque desconocemos exactamente el cuándo y el cómo se inició. La fecha incluso ha generado problemas en la investigación actual. Por ejemplo, guiándose por esta fecha, los historiadores Helard Fuentes Rueda y Helard Fuentes Pastor afirman haber hallado su partida de bautismo y la identifican como la que aparece en los Libros de Bautismos de la Parroquia del Sagrario de la Catedral de Arequipa, tomo 38 f 136<sup>4</sup>. En este documento se dice que hubo un Pedro que fue hijo legítimo de Carlos Ximénez y Juana Vega y que el nombre “Abril” pudo ser tomado desde su mes de nacimiento. Aunque la elucubración es honesta, parte de una fecha que nunca se ha corroborado, y ahí radica el primer problema, pues otras fuentes contemporáneas apuntarían en otras direcciones.

El obituario publicando la muerte de Ximénez en el periódico *La Nueva Era* de la ciudad de Sucre, señala que nuestro compositor murió en 1856 a la edad de setenta años cumplidos, esto es, dando su nacimiento por efectivo hacia 1785 o 1786<sup>5</sup>. Darío Montiel, en su artículo de Pedro Ximénez, cita la partida de defunción del compositor, aunque no entrega datos de la ubicación exacta de la misma, según esta, “el 12 de junio de 1856 murió Don Pedro Jiménez Abril Tirado de edad de 70 años, casado c/ Doña Juana Cáceres. No recibió los sacramentos por la muerte repentina que tuvo. Su funeral se hizo en la Catedral con oficio cantado solemne y réquiem”<sup>6</sup>. En todo caso, debemos tomar estos “setenta años” con cuidado, debido a que las variaciones en la memoria de los nacimientos es frecuente hasta el siglo XIX. En todo caso, la fecha nos da un margen más cercano a 1786 que 1780. Sin embargo, la lista de niños llamados Pedro, de padres no conocidos en 1786, es bastante corta: figuran cuatro niños en esta situación pero no nos ha sido posible relacionar a ninguno de ellos con el compositor, ya sea por apellidos o situación familiar.

Una de las mejores fuentes para entender sus orígenes que hoy poseemos es el expediente de su matrimonio, fechado en enero de 1819, donde sus padres aparecen también debidamente mencionados –refutando la teoría de Fuentes y Fuentes anteriormente mencionada–. Ellos sostienen que es muy posible que la condición de hijo natural pudiera explicar la diferencia de nombres de los padres entre la partida de bautismo y la de matrimonio, pero esa razón no nos parece

<sup>4</sup> Fuentes y Fuentes 2014: 8-9.

<sup>5</sup> *La Nueva Era*, Chuquisaca, Bolivia (25 de junio, 1856), vol. I, N° 88.

<sup>6</sup> Montiel-Capone 2012: 15-16.

muy firme<sup>7</sup>. Las partidas de bautismo, matrimonio y defunción tenían en aquella época carácter jurídico y su contenido no podía cambiarse arbitrariamente sin afrontar responsabilidades legales. En el Libro de Matrimonios de la Parroquia del Sagrario, libro 18 f 75v, con fecha 7 de enero de 1819, figura su partida de matrimonio con doña Juana Bernedo<sup>8</sup>, donde aparece como hijo natural de don Buenaventura Ximénez y María del Carmen Abril.

¿Por qué no hay ningún Pedro con estos padres en actas de bautismo? Debe comprenderse que, al ser hijo natural y no legítimo, fue probablemente inscrito como hijo de padres no conocidos, sin dar referencia de quiénes eran sus progenitores, aunque sí sus padrinos, lo que dificultaría encontrar la partida de bautizo original. Además, en el expediente de matrimonio conservado en el Archivo Arzobispal de Arequipa<sup>9</sup>, se dice que era de treinta y cuatro años cuando contrajo matrimonio con Juana Bernedo, entonces de quince años. Tomando en cuenta que el expediente fue presentado los primeros días de enero de 1819, cuando todavía no había cumplido 35 años, lo que ubica su fecha de nacimiento en 1784, no en 1780 como repiten todas las fuentes secundarias.

Esto nos permite un trabajo mucho más acotado respecto de los posibles orígenes de nuestro compositor. En ese año, 1784, no aparece ningún Pedro Ximénez legítimo, pero figuran en los libros parroquiales del Sagrario varios niños de padres no conocidos de nombre Pedro. Uno de ellos, bautizado el 17 de noviembre de 1784<sup>10</sup>, llama la atención por sus padrinos: don Pío Tirado y Abril y María Manuela Tirado y Abril, hermanos, quienes eran personas de familias reconocidas, pues la madre de ambos era Francisca Abril y Olazábal, hija a su vez de Francisco Abril y Maldonado, alcalde de Arequipa en el siglo XVIII. Resulta extraño que personas de esa calidad social se avinieran a bautizar a un niño de origen ilegítimo a menos que fuera un pariente directamente cercano. El hecho de que ambos fueran Tirado y Abril, indicaría que podrían haber sido parientes de la madre de Pedro Ximénez, María del Carmen Abril, y por eso aceptaron el padrinzago de un niño que podría ser primo o sobrino de ambos.

Un documento no menor refuerza esta teoría: en el testamento de doña María Manuela Tirado y Abril fechado el 9 de junio de 1826 ante el notario Mathias

<sup>7</sup> Fuentes y Fuentes 2014: 8.

<sup>8</sup> Archivo Arzobispal de Arequipa: Libro de matrimonios de la parroquia del Sagrario, N° 18 fol 75v: "Año del Señor de mil ochocientos dies y nueve (*sic.*). Dia siete de Enero yo don Luis García Iglesias, cura rector de esta Santa Iglesia catedral de Arequipa, certifico que di licencia mia el S. D.D Manuel Menaut canónigo doctoral de esta dicha Iglesia, desposó por palabras de presente que hacen verdadero matrimonio a D. Pedro Ximenes Abril, soltero, natural y vecino de esta ciudad, hijo natural de D. Buenaventura Ximenez y de Doña María del Carmen Abril, con Dna Juana Bernedo, soltera, natural y vecina de esta ciudad, hija natural de D. Manuela Bernedo, en virtud de haberseles dispensado por el Ilustrísimo Señor Obispo de esta diócesis las tres proclamas dispuestas por el Santo Concilio de Trento como aparece del expediente que formé que original con los de su clase queda en el archivo de Esta Santa Iglesia Auxiliar de Santiago, siendo testigo del matrimonio el capitán don Antonino Corbacho, Juan Chaves y Mariano Cayro. Y para que conste lo firmé fecha ut supra, Luis García Iglesias."

<sup>9</sup> Archivo Arzobispal de Arequipa, Sección Catedral y Cabildo Eclesiástico, Serie Expedientes Matrimoniales 1819 TOMO XIII, sin foliar, primer expediente.

<sup>10</sup> Libro de bautismos del Sagrario N° 42, fol. 36v.

Morales<sup>11</sup>, se especifica que se le entreguen “A Don Pedro Ximenes e Abril veinte y cinco pesos. A Jacinta hermana de dicho Don Pedro cuarenta pesos”. Al parecer este legado podría explicarse si se considera el hecho de que Pedro Ximénez era el ahijado de la dama que murió soltera y sin hijos. ¿Fue por este doble padrino de los hermanos Tirado y Abril y por una posible ayuda o amparo que le prodigaron al joven Pedro Ximénez, la razón por la que este asumiría el apellido Tirado a lo largo de su temprana vida? ¿O fue su madre una Abril y Tirado y por eso tomó ambos apellidos? El testamento de doña María Manuela plantea otra novedad: que Pedro Ximénez tuvo una hermana de nombre Jacinta, hija natural de María del Carmen Abril y otro padre, Francisco Satayana<sup>12</sup>, muy probablemente nacida en agosto de 1790 (apenas unos cuantos días después del poeta Mariano Melgar). Compartía la condición de hija natural, pero mereció también el privilegio de que otros dos hermanos Tirado y Abril, Manuel y Juana, fueran sus padrinos de bautismo<sup>13</sup>. Jacinta fue dama de compañía de su madrina Juana hasta su muerte en 1842<sup>14</sup>, ejerció el oficio de repostera, tuvo una hija natural llamada Felipa Rodríguez y fue durante algunos años custodio de la casa de su hermano cuando este viajó a Bolivia<sup>15</sup>. En su partida de defunción se apunta también que era de raza española, lo que probablemente se proyecta hacia nuestro compositor. La protección de la familia Tirado y Abril no solo se extendió a Pedro, sino a su hermana, otra razón para adoptar ese apellido en sus primeros años.

Además, no tenemos información sólida acerca de los padres mencionados en el expediente matrimonial de Pedro Ximénez. Un Buenaventura Ximénez, el único del que hemos podido encontrar datos en esta época, fue un expósito a las puertas de don Pedro Valencia, que se casó el 30 de octubre de 1793 con María Juliana Corrales del pueblo de Majes<sup>16</sup>. Al momento de casarse tenía veinticinco años<sup>17</sup>. Si se trata del padre de Pedro Ximénez, habría tenido dieciséis años de edad al momento de concebirlo, lo que explicaría parcialmente por qué no pudo casarse con la madre. El impedimento sería tanto por edad como por origen desconocido, en calidad de expósito, pero esto queda en el terreno de las teorías.

En cuanto a María del Carmen Abril, su madre, no existen datos de su filiación. No ha sido posible rastrear en forma convincente su relación con la familia Abril, descendiente del coronel Francisco Abril y Maldonado. No obstante, la única María del Carmen Abril que se ha localizado fue la viuda del doctor Pedro Jiménez

<sup>11</sup> Archivo Regional de Arequipa, protocolo 750 fol. 284.

<sup>12</sup> Según datos enunciados por la misma Jacinta en su testamento extendido el 12 de abril de 1870, Protocolo ante el notario Baltazar Morales, legajo 533 fol. 89v.

<sup>13</sup> Archivo Arzobispal de Arequipa. libro de bautismos del Sagrario N° 46, fol. 17 del 16 de agosto de 1790.

<sup>14</sup> Archivo Arzobispal de Arequipa, Libro de defunciones del Sagrario N° 19, fol. 182 partida N° 53 del 19 de julio de 1843.

<sup>15</sup> Testamento de Jacinta, 12 de abril de 1870, Protocolo ante el notario Baltazar Morales, legajo 533 fol. 89v.

<sup>16</sup> Archivo Arzobispal de Arequipa. Libro de matrimonios del Sagrario N° 13 (1789-1796), fol. 47.

<sup>17</sup> Archivo Arzobispal de Arequipa, Expedientes matrimoniales del Sagrario de 1793. s/f.

Rondón y que fue sepultada en La Merced el 5 de mayo de 1833<sup>18</sup>, poco después de que Ximénez decida irse desde Perú hacia Bolivia. Un detalle curioso que nos permite relacionar a esta dama con la familia Abril es que fue enterrada en La Merced, templo asociado a ellos. Según la genealogista María Eugenia Tomasio Bouroncle<sup>19</sup>, el conquistador Marcos Retamozo, en 1540, año de la fundación de la ciudad, recibió en la repartición original de tierras, terrenos en la segunda cuadra de lo que sería posteriormente la calle de La Merced. Su familia decidió entonces separar la siguiente cuadra, la tercera, para la edificación del templo de La Merced cuya orden se afincó alrededor de 1548 con el decidido financiamiento de los Retamozo y en cuyo templo se dará culto a la Virgen de la Consolación.

Debido a esto, los descendientes de Retamozo, entre los que se encontraban los Corbacho, los Abril y los Tirado, se ganaron el derecho de enterrarse a perpetuidad en la iglesia, costumbre que mantuvieron hasta bien entrado el siglo XIX, cuando las nuevas ordenanzas municipales prohibieron los entierros en los templos. Si María del Carmen Abril no hubiese sido pariente de los Abril y Maldonado o de los Abril y Olazábal, no habría tenido derecho a enterrarse en la iglesia mercedaria. Esto nos lleva a pensar que ya que no existe su partida de bautizo como hija reconocida, entonces quizás se trate de una hija natural de alguno de los hijos del coronel Francisco Abril (que superaron la decena) y por eso tenía vínculos estrechos con otros miembros de la familia. ¿O tal vez fue hija tardía del mismo coronel Francisco Abril y Maldonado, fallecido el 14 de diciembre de 1795? Eso explicaría por qué los hijos de su parienta Francisca fueran padrinos de su hijo Pedro en 1784. La vinculación con el templo de La Merced llevó a los Abril y los Tirado, además de otras familias emparentadas con ellos, a fijar sus residencias en las casas contiguas o próximas a dicho convento. Más adelante veremos cómo Pedro Ximénez adquiere con su esposa una casa en esta misma zona.

Otro indicio podría establecer su relación con la familia principal: en el mismo testamento de doña María Manuela Tirado, mencionado líneas arriba, inmediatamente después de los legados hechos a don Pedro Ximénez y su hermana Jacinta, se hace otra donación de veinticinco pesos a una María Carmen Abril. Por tanto, probablemente la madre de Pedro Ximénez era una hermana o prima ilegítima de María Manuela Tirado, alguien significativo con quien mantenía estrecha relación. Esto llevó a que Ximénez, al menos en la práctica, funcionara como un miembro más de la gran familia. En 1820, por ejemplo, firma como testigo del testamento de María Blasa Tirado y Abril, hermana de su madrina, junto con Antolín Corbacho (su padrino de bodas) y Pedro Abril, hijo legítimo del alcalde Francisco Abril y Maldonado<sup>20</sup>. Una familia estrechamente vinculada a los Abril y a los Tirado es la familia Corbacho. Ya desde mediados del siglo XVIII los Corbacho y los Abril tenían ancestros femeninos comunes, pero a finales de esta centuria realizaron varios matrimonios consanguíneos que reforzó la unión de ambos apellidos. El capitán Antonio Sánchez Corbacho casó en primeras nupcias con Bentura (*sic.*)

<sup>18</sup> Archivo Arzobispal de Arequipa, Libro de Defunciones del Sagrario N° 19 fol 57v.

<sup>19</sup> En entrevista concedida a Zoila Vega en marzo de 2014.

<sup>20</sup> Archivo Regional de Arequipa, protocolo 744 folio 456 del 2 de mayo de 1820.

Abril y Olazábal, hija del alcalde Francisco Abril y Maldonado y en segundas nupcias con la hermana de esta, Escolástica. Del primer matrimonio nació Antonino [o Antolín] Corbacho y Abril, quien posteriormente fue testigo de matrimonio de Pedro Ximénez y del segundo vino al mundo José María Corbacho y Abril, jurista, intelectual, periodista y prócer de la Independencia, quien fue miembro de la Academia Lauretana y quien seguro, junto con su hermano mayor Antolín Corbacho, permitía al músico entrar en los círculos intelectuales de la ciudad, haciéndolo nombrar miembro de la academia como socio accesorio en 1825, como veremos más adelante.

Estos documentos nos llevan a varias conclusiones importantes. En primer lugar, es posible destacar que Pedro Ximénez probablemente se hizo llamar Pedro Tirado –como atestiguan diversas partituras tempranas de su autoría, a la vez que la memoria de sus contemporáneos– durante buena parte de su vida juvenil en Arequipa. Sin embargo, en algún punto optó por incorporar sus otros apellidos, aquellos Ximénez y Abrill (o Abril) que le remitían a una madre y padre específicos. Debe reconocerse que la posibilidad de llevar estos apellidos solo se abrió en 1794, con la publicación de la Real Cédula que permitía para España y las Indias que “todos los expósitos de ambos sexos [...] sean tenidos por legítimos por mi Real Autoridad”, lo que permitía su aceptación en colegios y escuelas, su rol legal de igual a igual con cualquier otro niño –al menos legalmente– y que, de conocerse sus padres, pudieran optar por los apellidos de los mismos<sup>21</sup>. Con el pasar de los años, muchos niños tomaron el camino de optar por un apellido u otro, a veces conservando el de los padrinos o haciendo una sumatoria, como hizo nuestro compositor<sup>22</sup>. Marcela Cornejo ha planteado como teoría que Ximénez se “dejó llamar” Tirado en relación con la presencia e importancia de ese apellido español en la zona, que le daba mayor realce<sup>23</sup>. Sin embargo, esta teoría tiene serios problemas, ya que con el pasar de los años Ximénez fue abandonando antes que asumiendo el “Tirado” de su juventud, posiblemente heredado de sus padrinos (algo común en hijos naturales). Además, había en Lima y Arequipa varios músicos con el apellido Tirado, lo que quizás le sirvió como forma de relacionarse en ese ambiente cerrado y familiar, como son las capillas y orquestas de la época<sup>24</sup>. Lo cierto es que el nombre de Pedro Tirado quedó como “nombre oficial” en Arequipa aún después de su marcha. En dos libros recopilatorios de

<sup>21</sup> Publicada en *El Mercurio de España* de 1794, p. 301 y ss, redactada en 5 de enero de 1794.

<sup>22</sup> Esto es particularmente evidente al comparar sus firmas en partituras, que pasan de Pedro Tirado, a Pedro Tirado y Abrill, a Pedro Ximénez Abrill, para finalmente quedar en Pedro Ximénez Abrill Tirado.

<sup>23</sup> Cornejo 2012: 58.

<sup>24</sup> Particularmente llama la atención que en la misma época vivió un Pedro Abril y Tirado que fue arpista en la catedral desde 1811 hasta su muerte en 1826. Archivo Arzobispal de Arequipa, Parroquia del Sagrario. Libro de defunciones N° 18 1823-1829 F 106 de don Pedro Abril y Tirado. “Año del Señor de 1826 día diez y ocho de abril. Yo, don Pedro Pablo Urdanibia rector de esta Santa Iglesia Catedral de Arequipa para efecto de que se le hagan las exequias enterré con Cruz Alta en la Iglesia de la Merced, el cuerpo Mayor de D Pedro Abril y Tirado soltero pobre de Solemnidad fue auxiliado con los Santos Sacramentos y para que conste lo firmé”.

poesía arequipeña de finales del siglo XIX se le menciona con este apellido sin tomar en consideración los otros dos<sup>25</sup>.

¿Qué relaciones musicales cultivó Pedro Ximénez en Arequipa durante su juventud? Es difícil decirlo con certeza. Sabemos que al nacer y durante buena parte de su juventud, el maestro de capilla de la Catedral de Arequipa fue Cayetano José Rodríguez, músico al parecer de muchos méritos y que ejerció el cargo entre 1765 y 1808. Cayetano Rodríguez nació en Río de Janeiro probablemente en 1739. Salió de allí a la edad de 17 años junto con su hermano, Juan Manuel, y se dirigieron primero a Colonia de Sacramento y luego se separaron: el hermano se dirigió a Buenos Aires donde seguiría estudios eclesiásticos y Cayetano se encaminó a Córdoba donde estudió en la universidad administrada por la Compañía de Jesús. Por testimonios de personas que lo conocieron en la colonia portuguesa, ya era músico cuando dejó su ciudad natal y es probable que profundizara estudios en esta rama en Córdoba. Luego, pasó a Santiago de Chile donde residió medio año y posteriormente se embarcó hacia el Callao en el virreinato del Perú, donde permaneció otros cuatro años hospedado en la casa de La Compañía<sup>26</sup>, hasta que en 1765 el cabildo catedralicio de Arequipa le ofreció el puesto de maestro de capilla con un estupendo salario de 600 pesos anuales, el doble de lo que ganaba su predecesor, Pedro Cárdenas.

Este brusco aumento parece ser un indicador de la calidad de Rodríguez. El cabildo estaba tan interesado en su venida que invirtió dinero en arreglar una vivienda dentro de la catedral para que pudiera quedarse<sup>27</sup>. Está comprobado que durante los cuarenta y tres años que ejerció la maestría de capilla compuso música para las grandes ceremonias catedralicias como Navidad, Semana Santa y Corpus Christi, recibiendo tanto papel como pagos adicionales a su sueldo para la composición de música, pero desafortunadamente sus obras se extraviaron a mediados del siglo XIX y no han quedado ejemplos de su escritura. Sabemos, no obstante, que su capilla estaba compuesta sobre todo por violinistas y arpistas y que bajo su mando se dejó de emplear bajoneros. Futuras investigaciones en archivos de Córdoba y Santiago de Chile podrían arrojar más luces acerca del estilo y técnicas compositivas empleadas por Rodríguez y saber si tuvo influencia

<sup>25</sup> En *Lira Arequipeña* edición de 1889, p III del prólogo y en *Mistura para el bello sexo*, décima edición de 1893 p 119. Este último refiere que “desde tierna infancia se dedicó a los menesteres musicales, que llegó a ser ‘maestro mayor de Arequipa’, tocaba órgano y violín y dirigía la música coral y religiosa de esta ciudad. En 1814 puso música a la ‘marcha Patriótica’ del poeta Mariano Melgar. Años después dedicó a su ciudad natal ‘los pasatiempos al pie del Misti’. Enseñó muy poco tiempo en el Colegio de la Independencia Americana donde examinó a los alumnos de la primera promoción. Viajando a Bolivia, se estableció en Cochabamba donde compuso su ‘Yaraví Cochabambino’. A fines de 1834 se trasladó a Sucre donde fue nombrado maestro de capilla de la catedral al año siguiente. Más tarde se mudó a Chuquisaca, donde por pocos años fue maestro de capilla de la catedral de dicha ciudad en Sucre murió y descansa en paz”. “Todavía hay músicos en Arequipa que conocieron al señor Tirado y es probable conserven si no muchos, algunos de sus papeles”.

<sup>26</sup> Datos consignados en el expediente sacerdotal de Cayetano Joseph Rodríguez. Archivo Arzobispal de Arequipa, Sección: Curia Diocesana, Serie: Órdenes Sacerdotales, 1778-1788. 14 de noviembre de 1780.

<sup>27</sup> Archivo Arzobispal de Arequipa: Libro de fábrica de la catedral, tomo II fol. 210 (año de 1764).

de un joven Pedro Ximénez, quien con seguridad lo frecuentó en los primeros veinticinco años de su vida.

La década de 1810, marcada por el camino a la emancipación, fue particularmente agitada para Pedro Ximénez. Las distintas rebeliones en diversas zonas del Perú seguramente debieron dejar su marca en alguien que se encontraba en su juventud, con poco más de veinte años, tal como marcaron a amigos y compañeros. Seguramente ya había escrito algunas obras y debió destacarse como guitarrista, aunque tenemos pocas noticias. Los vientos de cambio sacudían la ciudad, especialmente a sus ciudadanos más jóvenes y entusiastas. En 1812, con motivo de los festejos por la promoción de José Baquijano y Carrillo al Consejo de Estado "festividades semejantes se celebraron en Arequipa y los mejores versos fueron recogidos por Miralla: [menciona a varios e incluye] un soneto de José María Corbacho, asesor del Ayuntamiento, quien dispuso una orquesta en la plazuela de La Merced", ¿fue esta una orquesta dirigida por Ximénez quizás?<sup>28</sup>

Darío González ha planteado que Ximénez fue el autor de la música para la *Marcha patriótica* de Mariano Melgar, aún cantada décadas más tarde<sup>29</sup>. Aunque el autor no logra exponer ninguna prueba fehaciente, la conexión parece más que evidente, a causa de la relación explícita que tuvo Melgar con la "Tertulia literaria" que se realizaba en Arequipa en la Quinta de Tirado y que ha sido reconocida como un punto clave en la transformación cultural de la ciudad por varios autores<sup>30</sup>. Es llamativo también, respecto de este himno, que el mismo José Antonio Corbacho, ya mencionado, en una carta de 1832, recordando "las tertulias literarias en que planeamos la revolución emancipadora", comenta las discusiones acerca de "algunas composiciones de los cuadernos 1 y 2 [de Melgar] y de la que más trasunta nuestro anhelo de libertad, la Marcha Patriótica"<sup>31</sup>. Sabemos que Ximénez no siguió a Pumacahua en la revuelta y que permaneció en Arequipa. Apenas un mes después de la salida del ejército patriota de la ciudad, ofició de padrino y testigo de bodas de don Tomás O'Phelan el 20 de diciembre de 1814. O'Phelan, al parecer, estaba inclinado a la música, pues su otro testigo fue Diego Llanos, por entonces maestro de capilla de la Catedral de Arequipa. El nombre de Tomás O'Phelan ha aparecido en partituras que pertenecían a Pedro Ximénez en la colección de Andrés Orías Blüchner. Particularmente interesante es una colección de sinfonías de Adalbert Gyrowetz copiadas por Ximénez en partes manuscritas para uso privado, según consigna en las carátulas de las mismas.

Eran tiempos difíciles para aquel círculo. Melgar, como es sabido, fue tomado prisionero tras la batalla de Umachiri y fusilado en 1815 a sus 24 años. No podemos imaginar el impacto que esto debió tener en otros jóvenes arequipeños intelectuales

<sup>28</sup> Citado por Miró 1998: 116. La referencia proviene de *Breve Descripción de las fiestas celebradas en la capital de los Reyes del Perú con motivo de la promoción del Excmo Señor Don José Baquijano y Carrillo al Supremo Consejo de Estado*. Lima: Imprenta de los huérfanos año de 1812, pp. 30-32.

<sup>29</sup> González 1995: 85-117.

<sup>30</sup> Cornejo 2012: 58-59.

<sup>31</sup> Delgado 1972: 85-86. La carta es del 28 de marzo de 1832, dirigida a Benito Lazo, otro miembro de aquella tertulia literaria, ministro luego en varios gobiernos y presidente de la Corte Suprema entre 1850 y 1854.

de su generación y, por consiguiente, en Pedro Ximénez de Abrill. De hecho, no sabemos mucho respecto de la posición política de Ximénez, pero podemos entrever que la muerte de Melgar lo haya hecho recatarse políticamente. El mismo José Antonio Corbacho vivió perseguido durante estos años, ante el fracaso de la rebelión de Pumacahua. No es del todo improbable descartar que Ximénez, de haber tenido su corazón en la causa patriótica, haya preferido retirarse un poco de la escena revolucionaria. Sin embargo, a diferencia de otros contemporáneos, no hay claridad de la participación de Ximénez en la causa patriótica temprana, como tampoco en el ejército, y su música del periodo no alumbra el espíritu de un autor convencido por la independencia.

Sin embargo, una relación nueva que Ximénez estableció en este periodo fue aquella con uno de los hombres más influyentes en las artes limeñas de comienzos del siglo XIX, Andrés Bolognesi. La relación entre ambos hasta ahora ha quedado en el terreno de lo especulativo<sup>32</sup>, pero existen documentos que confirman una estrecha amistad entre ambos. En un expediente del Seminario de San Jerónimo de Arequipa que data de febrero de 1830, la esposa de Bolognesi, Juana Cervantes, elevó al Obispo de Arequipa, José Sebastián de Goyeneche, un pedido para que su hijo Francisco, el futuro héroe de Arica (entonces de trece años), fuera admitido en el Seminario como becario con rebaja de pensiones de estudio. Para demostrar que el muchacho era hijo legítimo y como no tenía a mano ni la partida de matrimonio de ella ni la de bautizo del muchacho, y hallándose su esposo de viaje en la capital, doña Juana presentó a dos testigos de su situación familiar. Uno de esos testigos fue Pedro Ximénez Abril quien dijo conocer a los padres y dar fe de la educación religiosa que se había dado al niño. El mencionado documento expone expresamente que conocía a ambos esposos y afirma que entonces tenía cuarenta y seis años de edad, lo que remite nuevamente su fecha de nacimiento a 1784 y a una cercana relación con el músico italiano<sup>33</sup>. Bolognesi volvería a Arequipa en 1823, radicándose en la ciudad hasta 1830. Posteriormente vuelve a Lima por periodos breves y fallece en Arequipa el 27 de agosto de 1834<sup>34</sup>.

Aun así, sabemos que Ximénez tuvo vínculos con Lima por las mismas partituras que sobreviven en su colección. Por un lado, en los archivos de Sucre sobreviven copias de obras de autores limeños en manuscrito, entre ellas una *Misa a 4 y 8* de José María Tirado (dedicada a Andrés Bolognesi en 1816 según su portada, ABNB M1187), como dos composiciones de José Bernardo Alzedo, el villancico *De La Casa de David* (ABNB M1431) y una copia única de la primera parte de la ópera del mismo autor llamada *La cifra*, compuesta en 1814 o 1816 según la algo ilegible portada (ABAS\_Otros01)<sup>35</sup>. Es Alzedo quien recoge a Ximénez en su

<sup>32</sup> Cornejo 2012: 60.

<sup>33</sup> Turpo 2008: 95-96.

<sup>34</sup> Archivo Arzobispal de Arequipa, Libros de defunciones de la parroquia del Sagrario N° 19 1830-1846, fol. 76. Bolognesi falleció el 27 de agosto de 1834.

<sup>35</sup> Respectivamente las primeras dos obras se encuentran en el Archivo y Bibliotecas Nacionales de Bolivia (ABNB), M1187 y 1431, mientras que *La Cifra* se conserva en el archivo arzobispal de la misma ciudad (ABAS, 001).

*Filosofía elemental de la música* como uno de los grandes compositores de su tiempo: “Y concretándome a nuestro Perú [entre los compositores de América], mas notablemente al arequipeño D. Pedro Jimenez Abril (conocido vulgarmente por Pedro Tirado), que aparte de sus misas y otras provechosas piezas, se hizo admirar por sus sinfonías y los conciertos de violín”<sup>36</sup>.

Tal como señala Alzedo, más allá de las piezas “propias” de un maestro de capilla y compositor habitual de la América de entonces (misas, música sacra en general y algo de salón), Ximénez pareció destacar del resto de sus pares por su música instrumental, en particular sus sinfonías. El intercambio con Alzedo implicó también que se conserven algunas obras del arequipeño en los archivos de la Catedral de Santiago y la Recoleta Dominica de la misma ciudad<sup>37</sup>. Por otro lado, sobrevive también un *Te Deum* de Juan Rodríguez, también de 1816. A este Juan Rodríguez le dedica Ximénez tres sinfonías, las N<sup>os</sup> 27, 28 y 29. ¿Será Rodríguez también un compositor limeño, quizás asociado a Manuel Rodríguez, director de orquesta y quien presentó varias obras de Ximénez en Lima?

En cualquier caso, a comienzos de 1819 Ximénez estaba de regreso en Arequipa para contraer matrimonio. Lo hizo el siete de enero de 1819, con doña Juana Bernedo, según partida que hemos consignado líneas arriba. La novia no provenía de familia conocida y era hija natural de Manuela Bernedo. Juana Bernedo era bastante más joven que el novio, pues en el expediente matrimonial él dice tener treinta y cuatro años y ella quince. En el protocolo del notario Manuel Primo de Luque figura un recibo de dote pactado entre don Pedro Ximénez Abril y doña Juana Casimira Cáceres<sup>38</sup>, su esposa legítima, firmado el 27 de enero de 1819, en el que el músico deja constancia de haber recibido el pago de la dote por parte de los tutores de su consorte<sup>39</sup>. Según la relación de bienes en los que se encontraba incluso una pequeña casa, joyas y enseres diversos, doña Juana era una heredera de cierta valía. ¿Fue este matrimonio, a todas luces, ventajoso para el compositor, organizado y avalado por sus poderosos parientes? Eso explicaría por qué ofició como testigo el capitán Antolín Corbacho, a quien ya hemos mencionado.

En el expediente matrimonial y en la partida de matrimonio hay otro detalle muy interesante. En nuestras investigaciones en los expedientes matrimoniales de Arequipa a comienzos del siglo XIX se ha podido constatar que a todos los contrayentes se les pedía el requisito de las tres proclamas para encontrar impedimento u oposición al matrimonio que deseaban realizar. Se trataba de un anuncio que se hacía en las iglesias del distrito parroquial durante tres domingos sucesivos leyendo los nombres de los contrayentes, su filiación y en el caso de los varones, su oficio, lo que ha facilitado la identificación de los músicos de la época

<sup>36</sup> Alzedo 1869: 212.

<sup>37</sup> Un *Salve Regina* de Ximénez, conservado en ABNB-M1438, corresponde a una pieza adscrita a José Bernardo Alzedo en la Recoleta Dominica de Santiago de Chile, SMC\_08. Tres misas de Ximénez se conservan en la catedral de Santiago bajo los números de carpeta 322, 146 y 129.

<sup>38</sup> El porqué el apellido de la esposa es diferente en el protocolo podría deberse a que era el apellido de su progenitor. Al ser hija natural no estaba reconocida.

<sup>39</sup> Archivo Regional de Arequipa, año 1819 f.143.

en la ciudad. Únicamente familias con cierto peso social obviaban este trámite, bien porque no deseaban ver su nombre repetido en la misa dominical o por la premura con que se organizaban ciertos enlaces. En el expediente de Pedro Ximénez, el obispo Goyeneche en persona dispensó a los novios del requisito de las proclamas. En esto también puede verse el éxito de una gestión conducida por sus familiares, ya que Goyeneche estaba muy bien relacionado con estas familias, era también devoto de la Virgen de la Consolación<sup>40</sup> que se veneraba en el Templo de La Merced y hasta vivía en la misma calle.

El mismo año que contrajeron matrimonio, Pedro Ximénez y su esposa compraron una casa ubicada a espaldas del convento de La Merced, a doña María José Adriazola y su hija Manuela de Salazar, si bien no pudieron finiquitar legalmente la operación hasta el tres de junio de 1825 cuando se extendió la escritura correspondiente<sup>41</sup>. Dicha casa fue su hogar y la sede de algunos conciertos hasta su partida a Bolivia, cuando el inmueble fue dejado en arriendo bajo la supervisión de su hermana Jacinta. Ella ocuparía la casa como inquilina desde 1854 hasta el trece de agosto de 1868, fecha en que el gran terremoto la destruyó por completo. Doña Jacinta especificó que al momento de su muerte (1870) los dueños del terreno eran sus sobrinos, hijos de su hermano Pedro, que residían en Chuquisaca<sup>42</sup>.

Aún quedan diversos aspectos por dilucidar de los tiempos de Ximénez en Arequipa. Es interesante, por ejemplo, que en la catedral de la ciudad no se ha encontrado rastro alguno de su permanencia en la capilla, ni como compositor ni como instrumentista. En su tiempo y durante cuarenta años fue maestro de capilla Diego de La Cruz Prado y Llanos. ¿Pudo haber sido Ximénez un músico adscrito a la capilla del convento de La Merced? Es inevitable pensar que su música sacra temprana tuvo que ser compuesta para algún templo local. La única referencia que se da en Arequipa acerca de su obra religiosa figura en un artículo publicado por Mariano Béjar Pacheco en 1924. Béjar Pacheco dice que es probable que la música de la Reseña, ceremonia emblemática de la Semana Santa que tuvo mucha importancia en Arequipa hasta bien entrado el siglo XX, fuera compuesta por Pedro Ximénez de Abril y Tirado<sup>43</sup>. Dejó de cantarse después de 1963, pero no hay mayores pruebas de la relación de esta partitura con nuestro músico.

Fue, sin embargo —y como planteaba Alzedo—, en el universo secular que Pedro Ximénez llegó a sus mayores alturas de excepción. Fue parte de una generación profundamente afectada por los cambios educacionales e institucionales en Arequipa, principalmente aquellos promovidos por el obispo Chávez de la Rosa. Fue la generación de Domingo Tristán, José María Corbacho, Mariano José de Arce y otros que afectarían profundamente las discusiones de las décadas posteriores al 1800. La “Tertulia literaria”, donde participaban Mariano Melgar y

<sup>40</sup> Rojas 2007: 187.

<sup>41</sup> Archivo Regional de Arequipa, Escribano Manuel Primo de Luque Protocolo 722 fol. 449 del 23 de julio de 1825.

<sup>42</sup> Archivo Regional de Arequipa: Testamento de Jacinta Abril extendido el 12 de abril de 1870, Protocolo ante el notario Baltazar Morales, legajo 533 fol. 89v.

<sup>43</sup> Béjar 1924: 2, c.1.

José María Corbacho, quizás fue también hogar intelectual de Ximénez, ya que la misma se celebraba en la Quinta de Tirado<sup>44</sup>. Ahora bien, es cierto que quizás no se trató de una institución, como se ha pensado muchas veces, sino de varias ocasiones con el mismo nombre, así como parece entrever Corbacho en su carta a Benito Lazo donde habla de “las tertulias literarias en que planeamos la revolución emancipadora”<sup>45</sup>.

Es desde el universo cultural de estas tertulias que años más tarde nace la Academia Lauretana de Arequipa, de tanta importancia para la institucionalidad académica peruana tras la independencia. Ximénez fue nombrado miembro asociado de la misma en 1823 por “sus merecimientos notables”<sup>46</sup>, si bien no podía ser académico debido a que carecía de título universitario. Algunos miembros de la academia fueron luego nombrados profesores del Colegio Nacional de la Independencia Americana en 1827. Por eso Pedro Tirado figura en la lista de docentes de este colegio que en septiembre de este año abre la cátedra de música<sup>47</sup>. Un año después, el 9 y 10 de octubre de 1828, presentó a trece alumnos de su cátedra a examen teórico público<sup>48</sup>. Curiosamente, el nombre del catedrático en este caso cambia a Pedro Jiménez Abril. En este claustro seguía compartiendo el espacio con José María Corbacho, que ejercía como profesor de bellas letras y con Antolín Corbacho, bibliotecario del colegio, ambos casados con miembros de la familia Tirado.

Como ya ha sido publicado en varias ocasiones, una de las noticias más importantes que tenemos de Ximénez en esta etapa es como organizador de conciertos en su casa, según nota del *Arequipa Libre* del 25 de noviembre de 1828: “Un artista célebre D. Pedro Jimenes Tirado reúne en su casa en la noche de los martes de cada semana, una sociedad filarmónica, donde se ejecutan las mejores piezas de Europa, y otras de su propia composición”. Ximénez, tal como apunta la nota, poseía una enorme cantidad de piezas manuscritas e impresas de autores europeos y peruanos, algunas de estas se han conservado hasta hoy. Sinfonías de Pleyel, Gyrowetz, Haydn y obras de Beethoven son solo parte de ese repertorio. En su obituario se señala explícitamente que Ximénez poseía “casi toda la música” de Haydn, Mozart y Pleyel y “mucho” de Beethoven<sup>49</sup>.

Si bien el comercio y circulación de partituras había aumentado ya con la baja de restricciones propuesta por las reformas borbónicas hacia la década de 1780, también debió verse afectada por el nuevo Reglamento de Comercio de la república peruana, dado a conocer en Arequipa el 15 de julio de 1825 en *El Republicano* (habiendo sido dictado el 18 de mayo anterior). En su artículo 16 se promulgaba que: “Serán libres de todo derecho de introducción cualquiera que sea el pabellón del buque, los artículos siguientes”, entre ellos, “11° Música impresa

<sup>44</sup> Ver discusión acerca de la tertulia en Ballón, Galdos y Quiros 1999: 215-16; Miró 1998: 77-79.

<sup>45</sup> Delgado 1972: 85-86, carta de José María Corbacho a Benito Lazo del 28 de Marzo de 1832.

<sup>46</sup> Ballón; Galdos y Quiros 1999: 129.

<sup>47</sup> *El Republicano* N° 96 (sábado 29 de septiembre, 1827), p. 114.

<sup>48</sup> *El Republicano* Tomo 4 N° 9 (28 de febrero, 1829), p. 4 c.1.

<sup>49</sup> *La Nueva Era*, Chuquisaca, Bolivia (15 de junio, 1856).

ó escrita”. Más adelante se habilitó el puerto de Arica para la colocación de una oficina aduanera para fiscalizar artículos de importación, y en los años siguientes una gran cantidad de material musical (instrumentos, repuestos y partituras) empezaron a llegar por esa vía. Resulta significativo que en septiembre de 1830, mientras Ximénez todavía era profesor del Colegio de la Independencia, llegara a ese puerto un cargamento de dos órganos, dieciocho violines y cinco guitarras por un valor total de diecinueve pesos<sup>50</sup>.

Hacia 1825 Ximénez era un ciudadano de Arequipa, claramente involucrado en actividades de importancia y renombre, y el periódico anteriormente mencionado lo reconoce como “artista célebre”. De hecho, en 1826 aparece entre los firmantes de la Constitución de la República, por el departamento de Arequipa<sup>51</sup>. También aparece Ximénez en las *Listas formadas por los diputados de los gremios industriales y de predios urbanos que sirven de documentos para los patrones respectivos*, una especie de censo de Arequipa fechado el 16 de febrero de 1828, en la lista *De Los Individuos que componen el gremio industrial de músicos formada por los diputados que la suscriben*, como Pedro Tirado de 42 años (lo que, cabe decir, fijaría su edad alrededor de 1785-86). No obstante, este último dato no es exacto, ya que otros músicos también figuran con edades erróneas<sup>52</sup>. Sin embargo, también se traslucen algunas críticas a su posiblemente profusa actividad en la ciudad. En *El Republicano* del 10 de junio de 1826 se hace una crítica a la Academia, por parte de uno de sus miembros –quien no publica el nombre–, diciendo que el dinero se está usando para cosas que estarían más bien en colegio de niñas, como “papel de comedia” y “proveer [...] de instrumentos de música”. ¿Se trata quizás de una crítica velada a la labor de Ximénez? Así pareciera.

¿Participó Pedro Ximénez en la fundación de la Universidad del Gran Padre San Agustín de Arequipa? Es muy posible. En el acta de fundación de esta casa superior de estudios, puede leerse que al final de la ceremonia de instalación, “concluido este último acto [con la nómina de los catedráticos designados y de los agraciados para recibir los grados en ese acto], después de haberse tocado una **bella sinfonía** se retiró el concurso en medio de vivas y un repique de campanas”<sup>53</sup>. No sabemos si se trata de una sinfonía de Ximénez, pero sin duda que debió estar entre quienes participaron de aquel aparato musical.

Existen indicios que apuntan a que Ximénez tuvo contactos nuevamente con Lima hacia 1830. El 3 de agosto de 1831 se toca uno de los cuartetos para flauta, violín, viola y cello de Ximénez en la academia de Mario Bañón, una de las sociedades filarmónicas más importantes de Lima en aquel momento. Es posible que él tomara parte en esta actividad, porque la pieza es anunciada como “Cuarteto de flauta, violin, viola y violoncelo por Abrill” –nótese el cambio de apellido–, la primera composición en el programa luego de la requerida obertura –en esta

<sup>50</sup> *El Republicano*, tomo 6 N° 6 (Sábado 5 de febrero, 1831), p. 4.

<sup>51</sup> Perú 1826: 53.

<sup>52</sup> Archivo personal de María E. Tomasio. Manuscrito sin foliar.

<sup>53</sup> Libro de Actas de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa N° 1 fol. 1-6, Negritas son de los autores.

ocasión del *Otello* de Rossini<sup>54</sup>. Un Jiménez también aparece entre los firmantes de una lista de suscriptores para que la compañía italiana de ópera que recorría América se quede en Lima como compañía estable<sup>55</sup>. Sin embargo, como ya se ha señalado antes, Ximénez debió estar en 1830 en Arequipa, al menos por un tiempo, debido a que testificó en esa ciudad mientras Bolognesi estaba en Lima. Esto implica, necesariamente, que no viajaron juntos. ¿Habrá sido Bolognesi quien llevó las obras o el mismo Ximénez quien viajó a la capital?

Otra pista que nos lleva a ligar la obra de Ximénez en Lima hacia 1830 está en un ya famoso “Cuaderno de vihuela” fechado en ese año en la Ciudad de los Reyes, el que fuera recuperado y estudiado hace años por Octavio Santa Cruz. Como él mismo reveló en una entrada de su *blog* el 2011<sup>56</sup>, el minuet N° 6 de dicho cuaderno es prácticamente idéntico –por no decir igual– al N° 14 de la colección de cien minuetos publicada por Ximénez en París. Santa Cruz propone que el cuaderno puede ser la creación de un estudiante de Ximénez o del propio compositor, utilizándolo como cuaderno de apuntes. Aunque la caligrafía se asemeja a la de Ximénez, no nos parece que sea exactamente la suya. Sin embargo, aunque es de reconocer que Ximénez sí ocupaba copiadores de apuntes para sus ideas, de los que se conservan ejemplos fragmentarios en ambos archivos públicos en Sucre<sup>57</sup>. El mismo cuaderno tiene pegado un trozo de decreto promulgado por Andrés de Santa Cruz de diciembre de 1829, único vestigio de otra posible conexión, pues será justamente el mariscal de Zepita quien será la figura más importante para Pedro Ximénez durante la década siguiente, transformando su vida y llevándolo a trasladarse de una a otra de las ciudades blancas de los Andes.

En diciembre de 1830 aparece todavía como profesor de la cátedra de música del reorganizado Colegio de la Independencia para el funcionamiento de esta institución en 1831<sup>58</sup>. El colegio sufrió serios reveses económicos e incluso fue cerrado durante 1832, lo que despojó a Pedro Ximénez de su empleo y lo dejó disponible para un eventual llamado de Bolivia. El país sufría entonces una seria crisis política que desencadenó en las guerras civiles en donde el general Agustín Gamarra, eterno rival de Santa Cruz, fue el protagonista inevitable. Entretanto la ciudad de Arequipa atravesaba por una grave crisis económica que impulsó a sus élites a forjar alianzas estratégicas con otros estratos sociales para impulsar proyectos locales, que de otra manera habrían cedido ante la presión de los intereses capitalinos. Por esa razón, a partir de 1834, los movimientos revolucionarios de la

<sup>54</sup> *El Mercurio Peruano*, Lima Perú (2 de agosto, 1831).

<sup>55</sup> *El Mercurio Peruano*, Lima, Perú (6 de febrero, 1832).

<sup>56</sup> <http://laguitarraenelperu.blogspot.com/2011/08/pedro-x-tirado-y-el-cuaderno-de-vihuela.html> (revisado el 22 de agosto de 2014).

<sup>57</sup> Particularmente llamativo es un segundo álbum de 143 canciones no catalogado en el Archivo y Bibliotecas Nacionales de Bolivia (ABNB) y que se encuentra bajo la carpeta “Pedro Ximénez Abrill”, como también apuntes de un álbum de guitarra en el Archivo Arquidiocesano de Sucre (ABAS), también sin catalogación. Algunas de esas 143 canciones fueron pasadas en limpio en álbumes con piano, y llevan escrito encima “ya está”, mismo comentario en los de guitarra, denotando su carácter de cuadernos de apuntes.

<sup>58</sup> Mencionado por Villegas 1985: 362.

ciudad contribuyeron a forjar una nueva identidad local que Pedro Ximénez ya no pudo conocer. La posterior derrota de la Confederación Perú-Boliviana y la caída en desgracia del general Santa Cruz, pudo significar que, por razones políticas, las personalidades que se habían visto vinculadas a él, o que habían optado por la migración a Bolivia, fueran marginadas u olvidadas, así como ocurrió por más de un siglo con Ximénez en su ciudad natal.

### CHUQUISACA/SUCRE

Es inevitable pensar que la elección de Pedro Ximénez como músico central de la vida de la ciudad de Sucre dentro del gobierno de Andrés de Santa Cruz, además de ser visionaria y elocuente, es profundamente política en un sentido simbólico. Se trataba, claro está, del más reconocido compositor peruano, siendo trasladado al centro de un nuevo ideal de un Perú y Bolivia unificados bajo el mando de Santa Cruz. De alguna manera, en sí mismo y su carrera, Ximénez simbolizaba el sueño de Santa Cruz, unificando el sur de Perú con Charcas. Como se hace evidente en los documentos, Ximénez llega a instalarse a la ciudad de Sucre no solo como Maestro de Capilla de su catedral, de tanta importancia en el periodo colonial, sino que como encargado general de la música de aquella capital, clave en la transición andina entre Colonia y República.

Aún existen muchas dudas acerca del modo exacto en que Ximénez llegó a Sucre y cómo se hizo el contacto con él, además de quién tomó finalmente la decisión de contratarlo. Si tomamos como punto de inicio la narración que aparece en el obituario escrito en *La Nueva Era* en 1856, el principal encargado de su contratación fue Juan Esteban [o Estevan] Lizárraga, de quien no hemos encontrado información en documentación oficial entre Perú y Bolivia. Él fue –según el obituario– comisionado primeramente por Antonio José de Sucre para que Ximénez viajara a la ciudad que hoy lleva su nombre, habiendo conocido al compositor en 1823. Incluso señala el obituario que sacó “el general Sucre para el efecto 500 pesos de su peculio para viático”, reforzando la historia con un dato específico. El anónimo escritor apunta también a que problemas con el entonces prefecto de Arequipa impidieron el viaje en esa fecha, hasta que Santa Cruz retomó la idea años más tarde y, mediante la gestión de Lizárraga nuevamente, contrató a Ximénez como compositor a cargo de la capilla de la Catedral y de los colegios Junín y Educandas de la ciudad de Chuquisaca. A partir de esta narración, es posible llenar algunas lagunas y corroborar algunos aspectos confusos, aunque no tantos como quisiéramos.

Un primer aspecto clave es que parece indudable que fue el mismo Andrés de Santa Cruz quien contrató a Ximénez y, aunque no se ha podido encontrar un documento contractual, existen varias cartas que muestran cómo Santa Cruz en persona solicita que se instale a Ximénez en sus lugares de trabajo. Esto lleva a pensar que el acuerdo se llevó de palabra, en forma privada por medio de un agente, probablemente el mismo mencionado Lizárraga. Quizás la relación con Santa Cruz se dio mediante el vínculo con Francisca Cernadas, con quien el mariscal se casó en Arequipa en 1829, en camino a Bolivia. También puede ser que

Santa Cruz conociera a Ximénez a partir de la Sociedad Filarmónica que se creó en Lima en 1827, pues era miembro de la junta protectora de dicha institución, denotando un interés particular por la música<sup>59</sup>. Otra posibilidad es que Santa Cruz se interesara en Ximénez luego de la importancia que se dio a su música en varios conciertos de una compañía extranjera en Sucre en 1832, la de Romualdo Díaz. Un recital de óperas dado por el mismo en el teatro de Sucre el 29 de abril de 1832 comenzó “por una sinfonía del célebre arequipeño Pedro Tirado, que fue muy bien ejecutada”<sup>60</sup>. Esto significa que Ximénez sonaba en Sucre casi un año antes de su llegada. Su fama, o el conocimiento que había de su figura, por tanto, le precedían. ¿Cómo se cultivó su figura y cómo llegó a ser conocido? ¿Tuvo esta fama directa relación con su contrato para servir de catedrático y maestro de capilla en Chuquisaca? Son muchos los documentos que faltan para entender este proceso, pero lo que parece evidente es que Ximénez había logrado para entonces reconocimiento como un compositor relevante de la América austral y, de seguro, esto atrajo a Santa Cruz –del mismo modo que luego contrataría a José Joaquín de Mora en literatura o Amadeo Gras en pintura, quienes, sin embargo, eran extranjeros europeos–.

Los datos inmediatamente anteriores a su arribo son bastante más concretos. El 5 de febrero de 1833 un secretario escribe por orden de Santa Cruz a José María de la Lloza, director del Colegio de Educandas, señalando que desde el 4 de aquel mes Ximénez debía tomar las clases de música del establecimiento “de orden de su excelencia”, con sueldo pagado desde “fondos discrecionados”<sup>61</sup>. El día 7 de febrero se escribe al Cabildo Metropolitano de Chuquisaca, para informar que se ha nombrado como maestro de capilla “con la dotacion de mil pesos anuales. SE que tiene tanto interés en el buen funcionamiento de esa Santa Iglesia, no solo aprueba este nombramiento sino que lo agradece, pues del talento y contraccion del Mtro. Tirado debe esperarse que la música hará grandes adelantamientos”<sup>62</sup>. Como se revela en la nota, Ximénez fue contratado directamente por la Catedral, para ello Julián Vargas y Caro –anterior maestro– fue jubilado anticipadamente el 5 de febrero, manteniéndosele su sueldo de 500 pesos anuales, otorgándose el título a Ximénez “en atencion a su singular destreza y extraordinarios conocimientos en el Arte de la Música”<sup>63</sup>. Por tanto, no solo se duplicó el sueldo del maestro anterior para Ximénez, probablemente a petición de Santa Cruz, sino que se jubiló al anterior maestro en un modo bastante poco habitual –y de extrema urgencia, si su jubilación se hizo un día después de la aparente llegada de Ximénez–.

Esta dedicación particular de Santa Cruz a Ximénez, reflejada de modo explícito en la documentación, debe entenderse en un marco mayor de las acciones ilustradas de su presidencia. De hecho, para él las transformaciones materiales y espirituales del país fueron de primera importancia, así como lo señala en su

<sup>59</sup> Raygada 1956-1957: 29.

<sup>60</sup> *El Boliviano* (2 de mayo, 1832).

<sup>61</sup> Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia (ABNB): Ministerio de Interior, Tomo 69, 10: f78.

<sup>62</sup> ABNB: Ministerio de Interior, Tomo 69, 10: f78-89.

<sup>63</sup> ABNB: Ministerio de Interior, Tomo 43, 16a: fl.

famoso documento de 1840, aquella “explicación” publicada en Quito y en la que señala como clave en su gobierno la fundación de colegios, de nuevas cátedras (entre estas, deberíamos pensar, está la de Ximénez), el desarrollo de las catedrales, hospitales y universidades, especialmente en Sucre. Él mismo lo apunta al decir que “más notable es, todavía, la variación que experimentó el departamento de Chuquisaca”<sup>64</sup>. Felipe López Meléndez, en su artículo respecto de la relación de Santa Cruz con la Iglesia en Bolivia, explica también cómo el mariscal tomó el patronato regio de la colonia en un “patronato nacional del que se creía investido, a ejemplo de los libertadores”, lo que lo llevó a buscar por todos los medios un sello de grandeza personal para las catedrales de Bolivia<sup>65</sup>. Natalia Perea es quizás quien da una explicación más concreta a estas motivaciones y al modo en que se relacionan con Ximénez. Si a vista de sus críticos y partidarios, la capacidad de Santa Cruz para gestionar el país fue inigualable, es innegable también que su interés ilustrado lo llevó a buscar en Europa a intelectuales de estética europea como un medio para fomentar el desarrollo nacional. No obstante, al mismo tiempo, no dejó de utilizar estos ejemplos de progreso como un modo de autocongratularse por sus triunfos, como parte de un constante agasajo por su labor<sup>66</sup>.

Pedro Ximénez, por tanto, fue recibido en Chuquisaca en un rol que podría tildarse como de “compositor de corte”, aun cuando esto ya no se estilara hacia 1830. Sus sueldos eran astronómicos en comparación con sus antecesores y contaba con una apreciación rara vez vista hacia otros músicos americanos. No solo nos referimos en esto a la comparación con el anterior maestro de capilla: José Norberto Gunniel, quien como maestro de música en el Colegio de Educandas ganaba solo cien pesos en comparación con los quinientos de Ximénez, y al arribar el arequipeño se le obligó a seguir colaborando como ayudante del recién llegado<sup>67</sup>. En el Colegio Junín, Ximénez ganaba en 1834 quinientos pesos, esto es, la misma cantidad que el vicerrector de la institución, mientras que los otros profesores ganaban todos entre cien y trescientos pesos. El mismo año, el “catedrático de música” cobraba quinientos pesos en total, esto es, solo cien menos que el rector y mucho más que las maestras y profesores restantes<sup>68</sup>.

En los mismos documentos, Ximénez es el único académico identificado en forma individual en ambos colegios, como “catedrático de música”. Entre la Catedral y ambas instituciones educativas, entonces, Ximénez ganaba durante la década de 1830 dos mil pesos anuales, sin contar las clases particulares. En un documento reseñando las entradas fijas del Colegio de Educandas en 1834, se menciona no solo que su sueldo no es pagado por el colegio, ya que provenían de gastos discrecionales del gobierno, sino que también su hija “Josefa Jimenez Tirado” era “supernumeraria por orden de S.E.”, siendo la única alumna en esta

<sup>64</sup> Instituto de Investigaciones Históricas y Culturales de La Paz, *La vida y obra del mariscal Andrés Santa Cruz*, 39-40.

<sup>65</sup> *Mesa Redonda* 1976: 213.

<sup>66</sup> Sobrevilla 2011: 126.

<sup>67</sup> ABNB: Ministerio de Interior, Tomo 69, 10: f79v.

<sup>68</sup> ABNB: Documentos de Gobierno, ABNB Anuario Administrativo 1832-83, pp. 231-32.

condición<sup>69</sup>. En su rol de “catedrático” y Maestro de Capilla también aparece Ximénez en los *Calendario y Guía de forasteros de la República de Bolivia* impresos en 1833 y 1838<sup>70</sup>. Fue también este dineral el que le permitió comprar la excelente casa en Sucre que aún sobrevive, muy modificada, y cuya adquisición fue investigada por William Lofstrom<sup>71</sup>.

También la prensa se hizo eco de la importancia que su llegada tenía para la cultura chuquisaqueña. El 17 de marzo de 1833 el *Iris de la Paz*, uno de los periódicos más importantes de Bolivia, publicó una nota redactada por alguien que conoció a Ximénez en Sucre:

“Celebramos la plausible colocacion del señor Tirao en la ciudad de Chuquisaca. Tuvimos el gusto de conocerle en esta. La franqueza y dulzura de su carácter, sus maneras sencillas y suaves le han conciliado la estimacion pública. Estas recomendables dotes unidas al sublime mérito de su profesion, han formado un contraste que le ha hecho mui digno de amor y admiracion. La Paz felicita a Chuquisaca por una adquisicion tan plausible, la Paz confiesa su justa emulacion por la posesion de un hombre ilustre en la escuela de Apolo y las Musas: la Paz, esta ciudad, en cuyo seno se ha propagado el gusto a la música mas que en otros pueblos de Bolivia, le hubiera retenido, a no haber habido un previo compromiso del señor Tirao con el Gobierno para que residiese en Chuquisaca. Sin embargo, ya que esta ciudad no puede disfrutar de la singularidad enseñanza, de la destreza y ejecucion prodijiosa del Señor Tirao en la música, podemos tener sus admirables y brillantes composiciones, esas composiciones ponderadas y aplaudidas en la misma Europa. No es grato saludar al señor Tirado como al Rossini de Sud América”.

Sorprendentemente, el mismo Pedro Ximénez respondió el mensaje, en uno de los pocos textos públicos que se conservan escritos por su persona. La belleza del texto, escrito el 27 de marzo y publicado el 7 de abril de 1833, no solo nos permite entrever algo del carácter de Ximénez, sino también su paso tranquilo por varias ciudades (La Paz, Oruro, Potosí) antes de llegar a Sucre, y particularmente su profunda admiración por Andrés de Santa Cruz y el reconocimiento de que su nuevo estatus se debe en gran medida a las influencias de este:

“Señor editor del Iris,

He visto en el N° 74 de su apreciable periódico un artículo ‘música’: su lectura me ha hecho sentir, por la primera vez, emociones tan suaves y agradables al mismo tiempo que una gratitud y reconocimiento hacia UU, y a ese ilustrado pueblo paceño, james se borrará de mi corazón. Si, señor Editor, creo un sagrado deber manifestar mi indecible reconocimiento por el exaltado, mas bien que justo elogio, con que sin mérito verdadero he merecido de ese, vuelvo a decir, heroico y envidiable pueblo paceño, a

<sup>69</sup> ABBN: Ministerio de Interior, Tomo 65, 21, f. 4-9.

<sup>70</sup> En este segundo volumen, de 1838, aparece también la siguiente lista de los integrantes de la orquesta: Violines: Juan de Dios Reyes, Norberto Gumiel, José Ortuste; Arpista: José Mariano Valda, Santiago Ampuero; Organista: Gregorio Useda, José Manuel Echeberria; Oboísta, Manuel Valdés y Toribio Risco. *Calendario y guía de forasteros de la república boliviana, para el año de 1838*. La Paz, Imprenta del Colejio de Artes, p. 46 y 167.

<sup>71</sup> Lofstrom 2006: 42.

quien antes de ahora ya profesaba una fuerte e irresistible inclinación por mil y mil títulos, a que justamente es acreedor todo pueblo que se halle al nivel, o por mejor decir, con los atractivos del de La Paz. Yo, pues, protesto a ese afortunado país hacerle ver en primera oportunidad más de cerca mi gratitud sin límites: he dicho más de cerca, porque estando en Bolivia, creo que de cualquier punto podré también consagrarme al adelantamiento de sus ilustres hijos. Con este motivo séame permitido manifestar igualmente mi eterna gratitud a Bolivia. Desde que pisé el Desaguadero, todo fue para conmigo un agazajo, y parece que a porfía se disputaban la preferencia en considerarme y obsequiarme. La Paz, Oruro, Potosí, y aun los cantones que a mi tránsito recorrí, me colmaron de favores, y me hicieron ver cuán amantes son por el lustre de su patria los hijos del gran Bolívar. Concluiré, pues, señor Editor, asegurando que si en todos los lugares mencionados merecido tantas distinciones, en la capital de Bolivia, en Chuquisaca, en este pueblo patriota no lo han sido menos: todos, todos se han distinguido para conmigo en este respecto. Esta es una satisfacción para mí, que sólo yo que la siento, se hasta donde alcanzan sus encantos. Mas sólo me entristece una idea— no poder corresponder, cuando no con ventajas, al menos con igualdad a tantas bondades. Pero mucho más me entristece la idea de no poder tampoco corresponder a las distinciones, consideraciones y particular esmero, con que la bondad de SE el Presidente de Bolivia se digna honrarme. Este ilustre americano, este iris, este salvador de Bolivia, este hijo primogénito del Libertador, este Boliviano sin igual, tan digno de la admiración del mundo y de la eterna gratitud de los bolivianos, es el que me arrancó de mi país natal, y por él vivo en Bolivia, y gozo de tantos beneficios. ¡Ojalá que mis trabajos y contracción correspondan a los objetos que él se propuso con mi venida! ¡Ojalá que la providencia dilate por mucho tiempo los años de la existencia de este héroe, vida de Bolivia, el gran Santa Cruz. Ruego, pues, a U. señor Editor, se digne dar un lugar en su apreciable periódico a estos mal expresados, pero sinceros rasgos de mi gratitud, y admitir las consideraciones, y particular aprecio con que me suscribo de U. suyo-decيدido- obsecuente, y reconocido s.s.q.b.s.m. / Pedro Jimenez Abrill y Tirado”<sup>72</sup>.

Por su parte, la ciudad adoptiva no podía quedarse atrás. El 19 de marzo se publicó en el *Semanario de Bolivia* un interesante comentario crítico acerca de las particularidades estéticas de la música, el que incluía unas breves líneas dedicadas al nuevo compositor local:

“Todos los días nos muestra la experiencia que las formas de la música, más que otras cualesquiera, están sujetas a las variaciones en el gusto y a los caprichos de moda, que ni las más bellas obras han podido contrarrestar [...] Entre los compositores modernos podemos contar por el primero al americano Pedro Jimenez Tirado, cuyas invenciones se han anticipado en el tiempo, y cuya gloria será tal vez mayor dentro de cien años”.

Durante la década de 1830 el trabajo de Ximénez en Sucre estuvo centrado en demostrar su valía en todos los frentes de su actividad, incluyendo ambos colegios y la catedral. Es notorio que las únicas obras suyas que llevan fecha en

<sup>72</sup> Es de notar que aquí ya firma con todos sus apellidos, en 1833, agregando el infrecuente “y” entre Abrill y Tirado, y utilizando la J en vez de la X (tal como aparece también en la publicación de su obra *Cien minuets* en París en 1844).

portada son algunas de sus mayores composiciones durante el primer y segundo año de labores en la ciudad, incluyendo las pasiones del Martes (ABNB1350 y 51) y Viernes Santo (ABNB1352/1459 y ABAS57), además de dos lamentaciones y un Gloria Laus, todas para la importante festividad de Semana Santa<sup>73</sup>. Pese a las enormes exigencias que demandaba su nueva condición, Ximénez cumplió con creces con su trabajo. El apuntador de faltas de 1833 señala que de las 120 horas que le correspondía, faltó solo a dos<sup>74</sup>. Aun así, Ximénez debió sentir el peso de la falta de tiempo en su trabajo, lo que él mismo explicita en una carta al Cabildo de la Catedral a fines de marzo de 1833, donde señala que:

“hallándome encargado del desempeño de diferentes atenciones que el Gobierno Supremo se ha dignado poner bajo mi dirección como es constante y que sería cansar la atención de VueSeñoría Ilustrísima detallarlas; [...] me es forzoso hacer presente a VueSeñoría Ilustrísima que para lograr este resultado necesito economizar las pocas horas del día aprovechándolas de un modo útil y ventajoso, y no insignificante y sin fruto. Para esto me es de absoluta necesidad a mis circunstancias y a la insignificancia de las asistencias que en los días comunes y ordinarios tengo que hacer, en las que sólo basta el subchante, se sirva relevarme de todas aquellas en que mi concurrencia no es más que un acto de pura fórmula. Solo así podre conciliar la extensión de mis tareas a las esperanzas. Esto no quiere decir que mi ánimo es econermarme absolutamente de aquel deber: no Señor Ilustrísimo; yo protesto hacer cualquier esfuerzo para no dejar de concurrir cuantas veces pueda. Por lo que a VueSeñoría Ilustrísima suplico se sirva acceder a mi justa solicitud que será justificada y para ello etcétera”.

Junto con la carta se encuentra el decreto del 26 de marzo que indica:

“Se concede la licencia que se solicita, excepto los días de fiesta, primeras y segundas clases; con la condición de que el suplicante componga y arregle los papeles de música de esta Santa Iglesia”<sup>75</sup>.

Esto es, se reconoce que el centro de su actividad es la composición musical para el templo. Allí es, de hecho, donde radicará con mayor fuerza su trabajo. Ya lo reconoce el autor de su obituario al señalar:

“Donde ha sobresalido y campeado más su genio creador, es en la composición de la música espiritual o de Capilla. Qué fecundidad en las armonías tan profundas como sorprendentes engalanadas con suaves y dulces melodías; qué encanto en las cadencias, qué contraste tan natural y agradable entre los pianos y los fortes; y qué pompa y magnificencia en el conjunto o lleno de la composición”<sup>76</sup>.

De esta época son algunas de sus mayores composiciones –en dimensión, instrumental como inspiración–, incluyendo los diversos Salmos de Vísperas.

<sup>73</sup> La más temprana es la Lamentación Primera para el Viernes Santo del 30 de marzo de 1833 y la última es la Lamentación Tercera del Jueves Santo, del 18 de noviembre de 1834. Esto nos lleva a una pregunta que estimamos importante: ¿Por qué componer música de Semana Santa en noviembre?

<sup>74</sup> Archivo Arquidiocesano en Sucre (ABAS): V.19 Archivo del Cabildo, Sucre; 1833-1849, f. 14.

<sup>75</sup> ABAS: V.19 Archivo del Cabildo, Sucre; 1833-1849, f. 1.

<sup>76</sup> *La Nueva Era*, Chuquisaca, Bolivia (15 de junio, 1856).

Por otro lado, su trabajo como maestro era también reconocido en la ciudad, y algunos ecos del mismo nos quedan, incluyendo varios apuntes pedagógicos y melodías para estudiantes que se conservan en el ABAS. Entre sus alumnos hubo varios que luego tuvieron un rol importante en la música boliviana, y sus clases debían tomarse tan en serio como cualquier otra examinación escolar. En un artículo de *El Boliviano* del 8 de septiembre de 1833 se reseñan los exámenes del área de música del Colejio Junín:

“Los alumnos de la clase de música del colejio Junin han presentado un brillante ecsamen de Teórica, en el que se ha mostrado el adelantamiento que debe la juventud al celo y actividad asi como a los grandes conocimientos de su digno catedratico el señor don Pedro Jimenez Abril. [...] No concluiremos este articulo sin repetir que la adquisicion del señor Abril ha sido sumamente ventajosa y se hace cada día mas grata para Bolivia. Su talento armonico le recomienda entre los Americanos, y la moralidad de sus costumbres le hace apreciar jeneralmente de todos los que conocen su honradez y dedicación”.

El Colejio Junín, según un inventario del 17 de enero de 1838, tenía varios “pianos y otros instrumentos”<sup>77</sup>, además de un “Diccionario de Música moderna a la rústica = dos tomos”, este último mencionado en el inventario de 1837<sup>78</sup>.

Durante este mismo periodo aparece en la ciudad Mariano Rosquellas, que había tenido una importante carrera musical en Europa para luego radicarse en Buenos Aires y, movido por algunos negocios, se traslada a Sucre hacia fines de 1833. Por primera vez aparece mencionado en las fiestas a la Santa Cruz en Potosí, reseñadas por *El Boliviano* el 15 de diciembre de ese año. Allí ofreció dos presentaciones teatrales con su hijo Pablito, tildado por el periodista de “el Paganini de América”. El dos de febrero de 1834 dan su primera función pública en Sucre, con entradas a la venta por ellos mismos. El domingo siete, nueve de febrero, anuncian un nuevo programa que, a más de una buena cantidad de piezas de Rossini, incluye no una, sino dos “sinfonías de Pedro Tirado”, liderando respectivamente la primera y segunda parte del programa<sup>79</sup>.

Nuevamente dos sinfonías serán presentadas en otro programa el 23 de febrero de ese mes. A contar de abril los Rosquellas conseguirán financiamiento para una compañía dramática estable, en la que seguramente la música de Ximénez tuvo también presencia. Como se puede apreciar, la relación entre Rosquellas y Ximénez debió ser fluida y complementaria, pese a evidentes diferencias de estilo y rol social. Ya lo dice el obituario: “El señor Rosquellas, profesor distinguido aun por su modestia, desde que le conoció ha sido constantemente su admirador”<sup>80</sup>. Harold Beizaga, citando a Alfredo Jáuregui, refiere a que Rosquellas, según el

<sup>77</sup> ABNB: Ministerio de Interior, Tomo 65, 21, f. 9.

<sup>78</sup> ABNB: Ministerio de Interior, Tomo 65, 21, f. 18.

<sup>79</sup> *El Boliviano* (9 de febrero, 1834).

<sup>80</sup> *La Nueva Era*, Chuquisaca, Bolivia (15 de junio, 1856).

general Campero, al escribir su música no dejaba de lado las técnicas y normas de escritura musical propuestas por Ximénez<sup>81</sup>.

Con los años, Rosquellas se dedicará más bien a los negocios, pero es imposible pensar que no mantuvieran una amistad en una ciudad donde ambos eran el centro musical. En más de un sentido, sus contemporáneos llegaron a leerlos como un par inseparable. En la biografía de Néstor Galindo publicada en Buenos Aires en 1868 se hace recuerdos de 1841 y de “los viejos del partido restaurador” –vencedores ante Santa Cruz–, “en Sucre con sus esposas y sus hijas, al grato son de las sinfonías de Tirado y Rosquellas”<sup>82</sup>. La música de ambos, veinticinco años más tarde, reflejaba un pasado boliviano, una banda sonora de aquel periodo histórico crítico para toda el área andina, y con dos apellidos y la mención de “sinfonías” el escritor da por suficiente todo ejercicio de ambientación.

Otros artistas con los que Ximénez posiblemente se relacionó durante este periodo son Amadeo Gras y José Joaquín de Mora. El primero, pintor y fotógrafo de gran importancia para la historia de las artes americanas, fue también chelista y ofreció varios conciertos en Buenos Aires antes de llegar a Sucre, donde estuvo radicado un tiempo. Siendo intérprete del mismo instrumento que Ximénez, es posible pensar que se conocieron y, quizás, incluso hicieron música juntos, aunque no queden registros de esta relación. José Joaquín de Mora fue contratado a fines de 1833 bajo términos similares a los de Ximénez para servir como catedrático de español y filosofía en La Paz y Sucre, pagándosele un adelanto de 6000 pesos. De Mora era también músico y había sido un fiero crítico de ópera en su España de origen y luego en Santiago de Chile. Lo encontramos en varias ocasiones como evaluador de exámenes en el Colegio Junín<sup>83</sup>, el mismo donde trabajaba Ximénez. Gracias a la afición por la música de De Mora, quien incluso había formado una academia en Chile, es posible pensar que se conocieron y relacionaron.

Es posible que durante este periodo Ximénez realizara aún algunos viajes como compositor o intérprete. Gaele Bruneau ha planteado que desde 1835 hasta una fecha algo posterior Ximénez se alejó por varios meses de la maestría de capilla<sup>84</sup>. Ella señala que, quizás, tuvo que ver con un mal clima laboral encontrado o un posible viaje a Europa, bastante improbable; pero la situación no podía tildarse de mala en Sucre, especialmente luego que sus quejas fueron acogidas. Quizás volvió a Arequipa o Lima por algún concierto. El dos de octubre de ese año sin duda estaba en la ciudad, pues negocia directamente con Mariano Daza la venta de una mulata esclava en su posesión, de nombre Paula, que luego será adquirida también por el prefecto de Chuquisaca antes de volver a manos de Ximénez<sup>85</sup>. Este caso de esclavitud tardía, aparece como una muestra del dinero que llegó a manejar Ximénez en Chuquisaca, pero también como una mancha en su carácter de artista liberal.

<sup>81</sup> Beizaga s.f: 21.

<sup>82</sup> *La Revista de Buenos Aires*, Año VI (diciembre, 1868), N° 68: 500.

<sup>83</sup> ABNB: Ministerio de Interior, tomo 48, f. 17.

<sup>84</sup> Bruneau 2009: 144.

<sup>85</sup> Sobre el “viaje” de esta mulata entre varios compradores, ver Durán 2010: 674 y ss.

Con la entrada a la guerra y posterior caída política de Santa Cruz la situación comenzó a complicarse para Ximénez. Particularmente 1840 aparece como el año crítico en que su prestigio y privilegio comienza a desfallecer. Según Bruneau, ese año aparece un alegato en el Cabildo explicando de que de los 13000 pesos asignados al funcionamiento de la catedral, nada menos que 7000 (más de 50%) se gastaban en música, de estos, mil eran para el Maestro de Capilla<sup>86</sup>. Por su parte, el mismo Ximénez reclama en enero de ese año que el presupuesto no es suficiente, lo que genera una crisis y oposición de visiones. En su carta señala, explícitamente, que por los diversos recortes “será quizá y sin quizá el [coro] de la Metropolitana inferior al del más miserable cantón”<sup>87</sup>.

Aun así, las disminuciones en personal no parecen haber sido tan graves en la Catedral durante 1840. Más dramática fue la situación de Ximénez como académico a partir de esos años. El obituario reconoce lo complicado del asunto:

“Cuando se puso en planta el nuevo plan de estudios, quedó suprimida aquella cátedra. Últimamente en cierto arreglo que en la administración Belzu se hizo y deshizo inmediatamente en el colegio de Educandas, quedó también suprimida la otra cátedra”<sup>88</sup>.

Esto es, en algún punto Ximénez se había quedado solo con su trabajo como Maestro de Capilla. De hecho, según una carta al Ministerio de Instrucción Pública por parte del rector del Colegio Junín el 27 de octubre de 1841<sup>89</sup>, se reconoce cómo los diversos y sucesivos movimientos políticos llamaron a anular “todo cuanto se había hecho por la administración derrocada” de Santa Cruz, siendo destituidos en varias ocasiones los empleados y luego recuperados en sus puestos por otros gobernantes. Otra carta firmada por el rector al Ministerio del Interior el 14 de julio de ese año señala que por estos decretos y despidos, hay un miedo constante entre los profesores respecto de su delicada situación laboral<sup>90</sup>. Seguramente Ximénez sintió parte de este miedo, ya que su instalación en Sucre había dependido solo y exclusivamente de la voluntad de Santa Cruz, y es probable que más de alguien lo sintiera como un eco –sonoro– de aquella administración.

En 1845 la situación se resuelve de manera definitiva. Nuevos decretos de la administración Ballivian zanjarán, por un lado, que todo funcionario público que trabaje en más de una institución debe tener solo un sueldo, el mayor de los que se le paguen, lo que para Ximénez devendrá en que la Catedral será la única que le pagará sueldos de ahí en adelante<sup>91</sup>. Por otra parte, un decreto inmediatamente posterior, del 15 de octubre de 1845 –que se aprobará finalmente como ley de gobierno el 12 de noviembre de 1846–, explicará que la “enseñanza propia de

<sup>86</sup> Bruneau 2009: 147.

<sup>87</sup> Bruneau 2009: 145.

<sup>88</sup> *La Nueva Era*, Chuquisaca, Bolivia (15 de junio, 1856).

<sup>89</sup> ABNB: Ministerio de Instrucción Pública de Bolivia, Tomo 2, f. 23.

<sup>90</sup> ABNB: Ministerio de Interior, Tomo 85, f. 20.

<sup>91</sup> ABAS: Catedral de Sucre, v22, f407, artículo 6° del decreto supremo del 14 de octubre de 1845. Se explicita que el sueldo del Maestro de Capilla fue ajustado acorde a esto. El artículo aparece publicado en *Leyes de 1845, firmadas por José Ballivian*, p. 222 (ABNB).

los colegios debe quedar reducida a los ramos [que] constituyen la instrucción preparatoria de las profesiones científicas”. Esto es, la música, el dibujo y el canto quedan como “ramos accesorios [cuya] enseñanza se dará o no, según los recursos de cada colegio”, explicitando que esta “será solamente elemental”<sup>92</sup>. Será el Colegio Junín el primero en dejar de lado a Ximénez de manera definitiva, y algunos años más tarde lo hará el de Educandas. Aunque evidentemente su sueldo como Maestro de Capilla no lo llevaría a la pobreza, sin duda que su calidad de vida disminuyó considerablemente desde los abundantes prestigios y regalías con que se encontraba en la década inmediatamente anterior y, podemos suponer, durante sus años en Arequipa.

Aunque el futuro se veía bastante negro, y quizás las posibilidades de volver a Arequipa o Lima eran aún más opacas que las ofrecidas en Sucre, Ximénez logra en este periodo (con sesenta años) uno de sus mayores triunfos, al publicar su colección de 100 Minuetos en París en 1844. Editada por Richault, Parent & Cie –“Boulevard Poissoniere, 26 au 1er”– presenta aún a Ximénez con los grandilocuentes títulos que le correspondían, incluyendo “Maestro de Capilla de la Santa Yglesia Metropolitana de las *Charcas* y Catedrático de música de los Colegios de *Junín* y Educandas en la *Ciudad Sucre*”. Es interesante que haga esta descripción oficial de sí mismo en un tiempo en que rara vez un compositor se presentaría de este modo, poniendo sus títulos y afiliaciones institucionales por delante, como lo haría un compositor del siglo XVIII. Del mismo modo, llama la atención que Ximénez se promocionara en Europa mediante una colección de 100 minuetos, un género pasado de moda. ¿Los pensó como colección de estudio? También hay otra posibilidad: esta enorme colección en diez volúmenes significaba un repertorio para guitarra con el que, quizás, podía mostrarse en ambas facetas de su quehacer musical frente a sus colegas: como virtuoso y como compositor.

La publicación de estas obras ha llevado a algunos a pensar que Ximénez estuvo en Europa, lo que hoy nos parece totalmente improbable con las fuentes que tenemos. Aun así, es factible preguntar: ¿Cómo llegaron hasta París? ¿Los envió Ximénez mediante un agente comercial quizás? Entre los candidatos posibles, el único que parece cumplir con las fechas precisas es José Joaquín de Mora, quien abandonó Bolivia varios años antes, sirvió como secretario personal en Europa a Andrés de Santa Cruz e imprimió varias de sus obras literarias en París. Aun así, esto debe quedar en el terreno de las hipótesis. Ximénez publicó al menos una obra más durante su vida, los *Pasatiempos al pie del volcán*, escritos “según el gusto peruano”, una descripción que no queda del todo explicitada en la música. ¿Qué quiere decir aquí gusto peruano? ¿Cuándo y por qué fueron impresos? Aunque la referencia al volcán explícitamente apunta a la ciudad de Arequipa, es plausible preguntar si hay algo de “peruano” en la música misma, quizás –por ejemplo– en su afinación de las cuerdas, realizada de un modo distinto al habitual.

<sup>92</sup> ABNB: *Leyes de 1845, firmadas por José Ballivian*, p. 225 art. 2 y correspondiente Decreto Orgánico de los Colegios (p. 226).

Los últimos años de Ximénez debieron verse profundamente afectados por los estragos a su economía personal, aunque también por las nuevas tendencias estéticas del momento. De hecho, el presidente Ballivián había conseguido a su propio compositor para hacer las veces de “voz oficial” en la música de gobierno, mediante el italiano Leopoldo Vincenti, mucho más acorde a los nuevos gustos. De hecho, aunque Vincenti pasará la mayor parte de su tiempo en La Paz –y ahí estrenará el himno nacional– fue nombrado como director de Capilla en paralelo a Ximénez en 1846, posiblemente para darle un sueldo fijo. Quizás viendo cómo su tiempo iba quedando atrás, Ximénez realizó copias limpias de muchas de sus obras e incluso sobrevive un inventario que, a todas luces, debió ser realizado mientras el compositor aún estaba vivo, aunque después de la publicación de los minuetos (en 1844)<sup>93</sup>. Una de las mejores referencias que tenemos de Ximénez en este periodo fue realizada por un extranjero, cuando Hugh de Bonelli lo conoce y escribe lo siguiente acerca de él:

“Es uno de los más refinados y pulcros compositores en la vieja escuela de sonata y rondo y, al mismo tiempo, un intérprete sin igual del violoncello. Su poder de ejecución es tan grande como su gusto de compositor, y esto queda evidenciado en las exquisitas melodías que logra en su elegante instrumento, la guitarra española. Las joyas musicales que ha creado su genio son suficientes para inmortalizar su nombre: varias han llegado a Europa y han generado la aprobación total del gran Spohr”<sup>94</sup>.

Aun así, en las elogiosas palabras de Bonelli se deja entrever la crisis final de la vida de Ximénez: “old sonata and rondo school”, un término peyorativo para hablar de aquellos que aún escribían en las tendencias de fines del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, en lo que hoy llamaríamos “periodo clásico”. Claramente, Bonelli ve aquí a Ximénez como un músico brillante y genial, pero arraigado al pasado. Esta opinión no era solo de Bonelli, sino de otros miembros de la población y seguro debió afectar al viejo maestro, especialmente con la llegada de nuevas “estrellas” al ambiente. A comienzos de 1850 aparece en la escena musical de Sucre Pedro García, cantante y músico, que logrará gran prestigio en los años siguientes<sup>95</sup>. García representaba una nueva era, encargado de los estrenos locales de nuevas óperas, como *Norma* y *Lucia di Lammermoor*, aquel belcantismo que estaba haciendo furor en todos los países vecinos. De hecho, García hacia 1856 estaba de director del teatro de la ciudad y, por tanto, su estilo era visto por muchos como el de una “nueva era”. El 22 de abril Pedro García se ofrece ante

<sup>93</sup> Lista de todas las obras compuestas por Pedro Ximenez Abrill T. con sus respectivos precios, ABNB M1353.

<sup>94</sup> De Bonelli 1854: 78. “[He] is one of the most refined and polished composers of the old sonata and rondo school, and, at the same time, a first-rate performer on the violoncello. His power in execution is as great as his taste as a composer, and this is evidenced by the exquisite melodies which he draws forth from that elegant instrument, the Spanish guitar. The musical gems to which his genius has given birth, are sufficient to immortalize his name: many of them have found their way into Europe, and have drawn from the great [Ludwig] Spohr the tribute of his unqualified approbation”.

<sup>95</sup> Partituras de la época de García sobreviven tanto en el ABNB como ABAS, sin clasificar o catalogar aún, incluyendo diversas selecciones y arreglos de ópera.

el Cabildo para reemplazar a Ximénez, quien al parecer estaba ya en algún tipo de crisis que visiblemente le impedía hacer su trabajo. En el documento García señala específicamente que el maestro está “enfermo”. Aun así, el cabildo resolvió que esto era imposible ya que aún “estaba vivo”<sup>96</sup>.

Como ya es sabido, Ximénez falleció el 12 de junio de 1856. Dos días más tarde se publicó la noticia en *La Nueva Era*, el periódico local, aunque con bastante poco respeto por el cuerpo en proceso de enfriamiento:

“Sintiendo, como es justo la pérdida del Señor Pedro Abril Jimenes Tirado, Maestro de Capilla de la Iglesia Metropolitana, cuyo jenio músico ha sido reconocido aun en Europa; y uniendo nuestros votos a los de la opinión pública deseamos que para el buen arreglo de dicha Capilla sea subrogado el Señor Tirado con el Sr. Garcia Director de la compañía Lírica”<sup>97</sup>.

Tres días después el tema se debate en el Cabildo y se realiza un proceso de elección que conduce a García a continuar con la centenaria tradición<sup>98</sup>. El 2 de julio de 1856 *La Nueva Era* agradeció el nombramiento y felicitó al nuevo maestro por su primera función en la Catedral:

“hemos observado, como todos, una noble transición de la música antigua a otra mil veces animada, mas expresiva y encantadora”.

El estilo de Ximénez había quedado en menos de un mes en el pasado y el olvido.

## REFLEXIONES FINALES

A diferencia de la gran mayoría de los compositores americanos de su tiempo, Ximénez provenía de la clase alta de una de las ciudades con la mayor proporción de españoles en la región y, como tal, estableció sus conexiones con la música de maneras bastante únicas.

Su constante perfil de académico con el que se muestra al mundo, incluyendo la creación de obras instrumentales y una labor como maestro de capilla donde aún sugiere que se le deje más tiempo para composición, lo muestran como un autor que cree en su obra, de la que además hace un inventario y le otorga números de opus. Por lo mismo, hace también esfuerzos por publicar en Europa y vender su música, aunque esto queda en un sueño parcial que nunca se concretó del todo.

Aun así, el tránsito entre ambas ciudades se ve como orgánico dentro de su proyecto como creador y hombre ilustrado de su tiempo y, sin duda, es mediante su obra que finalmente se podrá tener una visión completa de su pensar. Pocas palabras sobreviven de su pluma, pero mucha documentación oficial, que permite

<sup>96</sup> ABAS, Catedral de Sucre, vol. 31, f. 22.

<sup>97</sup> *La Nueva Era*, Chuquisaca, Bolivia (14 de junio, 1856).

<sup>98</sup> ABAS: Catedral de Sucre, vol. 31, f. 66v.

establecer el perfil de un hombre consciente de su situación social y de los vaivenes político-culturales de su época. Como tal, Ximénez es un *rara avis* en el contexto latinoamericano, cuya influencia entre estudiantes y contemporáneos superó con creces las posibilidades técnicas de su siglo, incluyendo la falta de imprenta o de redes comerciales.

Este artículo no pretende ser más que una aproximación clara a las fuentes que se conservan para tratar de entender la vida de Ximénez a partir de las fuentes históricas, es un pie en extremo necesario hoy cuando su música vive un creciente renacer y auge que no ha sido del todo sustentado por el discurso musicológico o la veracidad en la documentación. Al menos, creemos, es posible dejar de pensar a Ximénez como un misterio.

## BIBLIOGRAFÍA

### *Archivos consultados*

Archivo Arquidiocesano, Sucre (ABAS)

Archivo Arzobispal, Arequipa

Archivo personal, María E. Tomasio Bouroncle, Arequipa

Archivo Regional, Arequipa

Archivo y Bibliotecas Nacionales de Bolivia (ABNB)

Libro de Actas, Universidad Nacional de San Agustín, Arequipa

Recoleta Dominica, Santiago de Chile

### *Periódicos y revistas*

*Diario Noticias* (2014), Arequipa, Perú.

*El Boliviano* (1832, 1834), Arequipa, Perú.

*El Mercurio de España* (1794), Madrid, España.

*El Mercurio Peruano* (1831, 1832), Lima, Perú.

*El Pueblo* (1924), Arequipa, Perú.

*El Republicano* (1827, 1829, 1831). Arequipa, Perú.

*La Nueva Era* (1856), Chuquisaca, Bolivia.

*La Revista de Buenos Aires* (1868). Buenos Aires, Argentina.

*Lira Arequipeña* (1889, 1893), Arequipa, Perú.

### *Artículos y libros*

ALZEDO, JOSÉ BERNARDO

1869 *Filosofía elemental de la música. ó sea La exegesis de las doctrinas conducentes a su mejor inteligencia.* Lima: Imprenta liberal.

- BALLÓN LOZADA, HÉCTOR, GUILLERMO GALDOS RODRÍGUEZ Y EUSEBIO QUIROZ PAZ SOLDÁN  
1999 *Academia Lauretana de Ciencias y Artes de Arequipa*. Arequipa: Colegio de Abogados de Arequipa.
- BEIZAGA, HAROLD  
2011 "Riscoprendo Pedro Ximenez Abrill y Tirado (1780-1856) a 155 anni della morte", *Il Fronimo, Revista de Chitarra*, 156 (octubre), pp. 24-36.
- s.f. *Aproximación historiomusicológica a la obra musical de Pedro Ximenez Abrill y Tirado*. Tres cuadernos. Edición privada. Depositado y consultado en la Biblioteca Nacional de Bolivia (Bc 16938).
- BÉJAR PACHECO, MARIANO  
1924 "La música religiosa en Arequipa", *El Pueblo*, XX/7450 (23 de junio) p. 2 c 1.
- BRUNEAU CALDERÓN, GAËLLE  
2009 "Mantener el culto a pesar de la tormenta: Los músicos de la Catedral de La Plata (1700-1845)", *Revista Ciencia y Cultura*, N° 22/23.  
*Calendario y guía de forasteros de la república boliviana, para el año de 1838*.  
1838 La Paz: Imprenta del Colegio de Artes.
- CORNEJO DÍAZ, MARCELA  
2012 *Música popular tradicional del Valle del Chili*. Lima: Theia.
- DE BONELLI, L. HUGH  
1854 *Travels in Bolivia with a Tour Across the Pampas to Buenos Ayres, &c.* Londres: Hurst and Blackett.
- DELGADO, LUIS HUMBERTO  
1972 *Pablo de Olavide y Mariano Melgar: el monstruo y el héroe; crítica pura y mordaz*. [Lima]: Latino América Editores.
- DURÁN, JUAN JOSÉ  
2010 "Trata de esclavos. Venta, reventa y arrendamiento de esclavos negros en Chuquisaca (1826-1851)", *Anales de la Reunión Anual de Etnología 2009*, La Paz: MUSEF (Museo Nacional de Etnografía y Folklore), pp. 669-680.
- FUENTES PASTOR, HELARD Y FUENTES RUEDA, HELARD  
2014 "Arequipa: Cuna del padre del yaraví y de la música andina", *Diario Noticias*, suplemento, III, 15 de agosto, pp. 8 y 9.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, DARÍO  
1995 "El arte al servicio de la patria", *Human Sciences Review*. Escocia: St. Andrew's University. N° 8, pp. 85-117.
- IMPRESA DE FRANCISCO IBAÑES  
1870 *Mistura para el bello sexo: repertorio de canciones y yaravíes cantables, antiguos y modernos para recreo del bello sexo*. Arequipa: Imprenta de Francisco Ibañez.
- LIRA AREQUIPEÑA  
1889 *Colección de las más selectas poesías de los vates antiguos y modernos*. Arequipa: [Manuel Pío Chaves].
- LOFSTROM, WILLIAM  
2006 "Rescate de una valiosa obra musical de Chuquisaca". *Revista Cultural del Banco Central de Bolivia*, 40, pp. 40-53.

MESA REDONDA SOBRE LA VIDA Y LA OBRA DEL MARISCAL ANDRÉS SANTA CRUZ

1976 *La vida y obra del mariscal Andrés Santa Cruz* [Mesa Redonda sobre la vida y la obra del mariscal Andrés Santa Cruz]. La Paz: [Casa Municipal de la Cultura “Franz Tamayo”].

MIRÓ QUESADA S., AURELIO (MIRÓ QUESADA SOSA)

1998 *Historia y leyenda de Mariano Melgar: 1790-1815. Obras completas / Aurelio Miró Quesada Sosa*. Volumen 6. Lima: Sucesión Aurelio Miró Quesada Sosa

MONTIEL-CAPONE, DARÍO

2012 “Pedro Abrill Ximénez Tirado: ‘El Rossini de América’.” Publicado online por la Asociación Argentina de Laúdes y Guitarras Antiguas. Revisado en 11/01/2014: <http://www.aalga.com.ar/images/libros/jimeneztirado.pdf>

PERÚ

1826 *Constitución para la República Peruana*. Lima: Imprenta de la Libertad por Jose Maria Masias.

RAYGADA, CARLOS

1956-1957 “Guía musical del Perú”. *Fénix, Revista de la Biblioteca Nacional* (Lima), N° 12, pp. 3-77.

1963 “Guía musical del Perú”. *Fénix, Revista de la Biblioteca Nacional* (Lima), N° 13, pp. 1-82.

1964 “Guía musical del Perú”. *Fénix, Revista de la Biblioteca Nacional* (Lima), N° 14, pp. 3-95.

ROJAS INGUNZA, ERNESTO

2007 *El báculo y la espada: el obispo Goyeneche y la Iglesia ante la ‘Iniciación de la República’ Perú 1825-1841*. Lima: Fundación Manuel Bustamante de la Fuente.

ROSSELLS, BEATRIZ

2006 “El gran maestro Pedro Ximénez Abril y Tirado en Chuquisaca”, *Revista Cultural del Banco Central de Bolivia*, X/42 (septiembre-octubre), pp. 15-26.

SANTA CRUZ, OCTAVIO

2011 “Pedro Tirado y el Cuaderno de vihuela”, revisado el 22 de agosto de 2014 en: <http://laguitarraenelperu.blogspot.com/2011/08/pedro-x-tirado-y-el-cuaderno-de-vihuela.html>

SEOANE, CARLOS

2010 *Sobre la música de Pedro Ximénez en el archivo y biblioteca nacionales de Bolivia, consideramos que el mismo contiene varios problemas y no hace diálogo con otras fuentes sobre el artista*. Catálogo analítico de las obras de la Colección Pedro Ximénez de Abrill Tirado del Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia. Sucre: Archivo y Biblioteca Nacionales.

SOBREVILLA, NATALIA

2011 *The Caudillo of the Andes: Andrés de Santa Cruz. New Approaches to the Americas*. Cambridge: Cambridge University Press.

TURPO CHOQUEHUANCA, FORTUNATO

2008 *Coronel Bolognesi: su biografía documentada: histórico Encuentro Nacional de Historiadores en Arequipa*. Arequipa: Editorial Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa.

VARGAS, EDUARDO MARCOS

2012 *Pedro Ximénez Abrill's Symphony N° 11: Editorial Research and Performance Considerations for Modern Premiere.* DMus Dissertation, Universidad de Carolina del Norte, Greensboro.

VILLEGAS ROMERO, ARTURO

1985 *Un decenio de la historia de Arequipa, 1830-1840.* Arequipa: Edición Fundación Gloria.