

## LA MÚSICA EN EL CÓDICE DEL OBISPO BALTASAR JAIME MARTÍNEZ COMPAÑÓN<sup>1</sup>

DIANA FERNÁNDEZ CALVO

---

### 1- Introducción

La primera colección de música popular peruana conocida en Occidente figura en la obra del Obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda<sup>2</sup>. La misma consta de varias láminas ilustradas elocuentemente en donde podemos observar bailarines y músicos. Las cuidadosas imágenes reproducen en detalle las actividades musicales, los instrumentos, las posiciones de los danzantes y el contexto en el cual la música era ejecutada.

---

<sup>1</sup> Este artículo se ha basado en los escritos del musicólogo argentino Carlos Vega, obrantes en el Archivo fundacional del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la UCA. El mismo ha sido publicado en Arellano, Ignacio-Mata Indurain, Carlos (Editores), *El Obispo Martínez Compañón. Vida y obra de un navarro ilustrado en América*. Personajes Navarros. Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, Editorial del Gobierno de Navarra, ISBN 978-84-235-3305-3, 2012, pp 303-376.

<sup>2</sup> Véase Carlos Vega. “Colección de música popular peruana”. *En Revista N° 3 del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” UCA*, 1979, p. 18. Estos apuntes corresponden a un boceto de libro inédito que Vega donó al Instituto a su muerte. Parte de estos escritos fueron publicados en los Nos 1 y 2 de la revista del Instituto. No obstante la publicación descartó interesantes materiales de estos apuntes originales. A mediados de 1959 Carlos Vega consideró terminado su trabajo de investigación sobre el Códice. El 12 de junio de 1958 le adelanta al musicólogo uruguayo Lauro Ayestarán: “[...] He casi terminado mi libro *Música popular peruana del siglo XVIII*, 20 tonadas, cachuas, tristes, estilos, etc. Que recogió un obispo y que fotocopie y reescribí (salvo varias que son ilegibles). Estaban en Madrid.” Y, el 23 de junio de 1959, le confirma: “[...] Ya entregué a la editorial Nova y está en galeras, mi libro *La ciencia del folklore [...] tengo listo para entregar Música popular [peruana] del siglo XVIII*.” Asimismo la autora ha tomado como fuente primaria de estudio a los facsimilares de la obra del Obispo Martínez Compañón.

Asimismo, el obispo completa esta maravillosa aproximación a la música con la pautaación de varias partituras. Esta documentación de valiosas características tiene la importancia de ser un documento exacto del cual podemos dar referencias gracias a los escritos de Martínez Compañón.

El 13 de febrero de 1790, el Obispo envía una carta a Madrid dirigida al Secretario de Estado Don Antonio Porlier<sup>3</sup>. En ella detalla el celo y cuidado con el que vigiló la exactitud de las reproducciones gráficas. También da cuenta de las personas o instituciones que han revisado su obra y detalla que entre ellos puede destacarse a las siguientes personalidades: el Intendente de Trujillo y su asesor, los cabildos eclesiástico y secular, los principales ministros de la Real Hacienda de Trujillo y al mismo Virrey don Francisco Gil de Taboada.

“Y todos, y especialmente dicho Virrey, la han apoyado con elogios muy singulares en todas sus partes manifestándome los más vivos deseos de que quanto antes acabe de extender las razones que faltan para la inteligencia y explicación de de algunas de las estampas y que extendidas, las dirija sin demora a las Reales manos de S.M. por considerar que su Real ánimo quede muy complacido al ver una tal obra” (sic)<sup>4</sup>.

Asimismo, el obispo manifiesta que quienes vieron la obra le expresaron sus deseos de que “[...] acabe de extender las razones que faltan para la inteligencia y explicación de algunas de las estampas”.

Carlos Vega supone que la intención del obispo era formar una historia general del obispado pero que no la completa por motivos de salud. No obstante, en su artículo “La obra del Obispo Martínez Compañón”<sup>5</sup>, Vega nos adelanta que José Ignacio Lecuanda<sup>6</sup>, sobrino del prelado, podría haberlo acompañado en estos viajes y destaca la versión personal que este testigo brinda en el *Mercurio Peruano*. Estos textos, publicados en el *Mercurio Peruano*, corresponden a descripciones del viaje y de las láminas,

---

<sup>3</sup> Esta carta es enviada desde Cartagena, Colombia.

<sup>4</sup> Fragmento de la carta de Martínez Compañón del 13 de febrero de 1790.

<sup>5</sup> Publicado en la Revista N° 2 del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, 1978, pp 7 a 17. Este artículo y su continuación (publicado en la Revista N° 3) corresponde a una obra inédita que el musicólogo tituló *Música Popular Peruana del Siglo XVIII. La Colección del Obispo Martínez Compañón*.

<sup>6</sup> Contador real en Trujillo entre 1782 y 1790. En 1791 se inscribe su nombre en la primera lista de suscriptores del *Mercurio Peruano* y, al poco tiempo se inician sus colaboraciones en esta publicación limeña.

y son publicados en idéntico orden al de las visitas pastorales. Según Luis Ulloa<sup>7</sup>, Ignacio Lecuanda fue acusado de plagiar las descripciones del obispo a lo cual contestó admitiendo que los informes vertidos procedían de los escritos de su tío.

Los tomos llegan a España provenientes de Cartagena, donde el obispo despacha seis cajones de materiales. En la segunda mitad del siglo XIX los escritos son revisados por el americanista español Marcos Jiménez de la Espada; este estudioso había realizado un viaje por la zona andina y recogido en Quito veinte melodías que mandó pautar. Con este relevamiento formó una colección y, para completarla, quiso agregar las veinte páginas musicales del Códice de Compañón. Finalmente, por diversos inconvenientes, agregó sólo cuatro: la **tonada El Diamante** (Nº 13), la **tonada El Huicho** (Nº 15), la **tonada o baile del Chimo** (Nº 6) y las **Lanchas** (Nº 12). En 1881, Jiménez de la Espada presenta estas obras dentro del marco del Congreso Internacional de Americanistas en Madrid<sup>8</sup>. El músico asesor de dicha colección de Espada publicó a su vez varias páginas sobre la colección de don Marcos y la del Obispo<sup>9</sup>.

En sus apuntes Vega comenta este escrito:

“El autor del estudio es un músico –español, al parecer- que firma J.Y. [...] Tenemos que rechazar de entrada la sentencia epigráfica de sus páginas: “Decidnos las canciones de un pueblo y os diremos sus leyes, sus costumbres y su historia.” Y alcance le mismo rechazo a las glosas de esta sentencia que circulan por el texto. Por lo demás conviene notar que el comentarista confunde a cada paso los colectores, las colecciones y las épocas de ambas. Incluso cuenta mal las melodías del obispo que no son diecinueve sino veinte. En una página de generalidades confiesa que carece de datos para penetraren las estructuras de las melodías: necesita –muy de acuerdo con las ideas del comentario epígrafe- conocer antes todas las razas y pueblos de América y aún sus orígenes...Ya en materia, empieza por decirnos que al encargarse de la publicación considera un “deber de conciencia presentarlos tal como fueron recogidos por el Sr. Espada, sin modificarlos; lo cual es obvio. Pero que él no está de acuerdo con eso, porque habría sido más conveniente presentarlos sin armonización.

---

<sup>7</sup> Luis Ulloa, “Nota en que rectifica a Ballesteros Gabrois”, en la sección “Mélanges et Nouvelles Américanistes”. *Journal de la Société des Américanistes*, n.s, t XXVIII, fasc 1, p. 255, 1936, p. 225.

<sup>8</sup> Jiménez de la Espada, “Colección de yaravíes quiteños”. En. *Congreso internacional de americanistas*, Actas de la cuarta sesión, Madrid, 1883, p.162-163.

<sup>9</sup> J.Y. Prólogo sin título a la colección de yaravíes quiteños, p. III-VIII.

Aclaremos: Jiménez de la Espada no recogió sino que hizo recoger solamente las veinticuatro páginas ecuatorianas; las peruanas las recogió el Obispo. Con las melodías que trajo Jiménez de la Espada nos llegaron interesantes muestras de las armonizaciones populares criollas; las armonizaciones de las otras están en el antiguo documento del obispo, de modo que habría sido una grave falta presentarlas sin armonización, es decir mutiladas. Por lo demás, se ofrece el todo, quien quiera tome la parte. Nosotros publicamos los facsímiles”<sup>10</sup>.

Por tratarse del primer comentario que se registra sobre la música del Códice y, en función de poder seguir los comentarios de Carlos Vega sobre esta participación, reproducimos a continuación los párrafos más sustanciales del estudio:

“La colección del Sr. Espada se halla dividida en dos secciones. La primera que es a nuestro juicio la más curiosa contiene veinte yaravíes y cuatro bailes que le mismo recogió en tan apartadas regiones. La segunda consta de doce tonadas, dos bailes, cinco cachuas y lanchas para bailar, tomadas de la Historia inédita del obispado de Trujillo, que a fines del siglo pasado ordenaba el obispo de aquella diócesis D. Baltasar Jaime Martínez Compañón. Estos cantos y bailes se hallan presentados en muy diferentes formas. [...] de las doce tonadas que forman parte de la segunda sección tan sólo conservan algún carácter indio las que tienen por nombre *El Diamante*, *El Huicho*, y *El Chimo*. De estas, las dos primeras, originarias de Cachapoyas están escritas para una sola voz con acompañamiento de violín y bajo y la tercera para dos voces con bajo y tamboril. *La Donosa*, *La Lata* y *El Conejo* son tonadas cantables y bailables que suponemos de procedencia moderna, pues en ellas se advierte cierta reminiscencia de la jota, como asimismo *La Celosa* y *El Palomo* que recuerdan aunque vagamente el popular baile de las Sevillanas. Las demás carecen de importancia. Las cachuas son unas canciones que se cantan y bailan en coro. De las cinco que insertamos, dos de ellas son una especie de villancicos y su letra versa sobre el nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo, en otra se ensalzan las virtudes de la Virgen y las dos restantes pertenecen al género profano o amatorio. Casi todas están anotadas para una o dos voces y coro con acompañamiento de violín y bajo. Su música no tiene valor alguno. Nada hallamos tampoco de particular en los bailes denominados *El Chimo*, *Los Danzantes* y *La Lanchas*, si bien en la estructura rítmica de este último nótase también algún pequeño rasgo de lo que constituye el carácter

---

<sup>10</sup> Carlos Vega. “Colección de música popular peruana”. En *Revista N° 3 del IIMCV, UCA*, 1979, p. 18.

especial de los bailes de los ya referidos guajiros. Las letras de todas estas canciones están generalmente en mal castellano alternando con algunas palabras quichuas, excepto en la tonada del Chimo que está toda en dicha lengua. De este sucinto examen de la colección del Sr. Espada se desprende, que si bien en su segunda sección nótese algunos cantos de escaso valor por ser de procedencia moderna y no descubrimos en ellos ningún rasgo de especial mención, no puede negarse el interés y gran curiosidad que despiertan muchos de los contenidos en la primera y cuyo origen no creemos aventurado asegurar que reconozcan una antigüedad remota<sup>11</sup>.

Este estudio despierta especialmente el interés de Carlos Vega, quien se detiene en las afirmaciones brindadas por el prologuista y las refuta:

“Y ahora comentemos nosotros las palabras del músico español. No se equivoca al suponer “Algún carácter indio” en las tonadas *El Diamante* (Nº 13) y *El Huicho* (Nº 15) pues la primera es criolla con influencia aborigen y la segunda es rítmicamente incaica, pero no tiene carácter indio la tercera, El Chimo, que él incluye en este grupo, pues su estilo es europeo antiguo. Dice enseguida que *La Donosa* (Nº 8), *La Lata* (Nº 7), *El Conejo* (Nº 9), *La Celosa* (Nº 10) y *El Palomo* (Nº 11) son tonadas “que suponemos de procedencia moderna” porque recuerdan vagamente a la jota o a las sevillanas. El crítico español padece confusión sin duda; escribe en 1833, tiene en la mano música anotada cien años antes y la atribuye a “Procedencia moderna”. Y el error es doble por lo menos en cuanto a las tres melodías que recordarían a la jota, porque la jota existía desde dos siglos antes de la fecha en la que escribía el comentarista. El parecido con la jota pues, no era prueba de modernidad. Y en cuanto a la semejanza en sí, la niega en absoluto. Añade el autor: “Las demás carecen de importancia”. Con respecto a las cinco cachuas “que insertamos” afirma “su música no tiene valor alguno”. Y a propósito de los bailes denominados *El Chimo* (Nº 4), *Los Danzantes* (Nº 5) y *Las Lanchas* (Nº 12) dice “nada hallamos tampoco en particular. Esta última melodía –según el crítico– tiene algo de los guajiros cubanos. Para finalizar insiste en que entre los del obispo “nótese algunos cantos de escaso valor por ser de procedencia moderna y no descubrirse en ellos ningún rasgo característico digno de especial mención.” Ya hemos dicho que nuestro buen crítico olvida que esos cantos no podían ser de “procedencia moderna” simplemente porque se anotaron un siglo antes. El lector habrá observado que el músico español se ha referido a las melodías del obispo como si en las Actas del Congreso se hubieran publicado todas y hasta habla de las “cinco cachuas que

---

<sup>11</sup> J.Y. “Prólogo sin título a la colección de yaravies quiteños”, p. III-VIII

insertamos"... La verdad es que se pensó en publicar con las veinticuatro ecuatorianas de Jiménez de la Espada las veinte peruanas del prelado Martínez Compañón pero algo pasó, porque al presentar la primera melodía del obispo en la página LXI una llamada pie nos informa que "deseando no diferir por más tiempo la publicación de este tomo, desistimos de insertar íntegros, según nos habíamos propuesto, todos los cantos y bailes" del obispo. Añade que se limitarán a reproducir los cuatro que yo he mencionado antes porque en opinión del músico español son los más interesantes. Es un crítico negativo"<sup>12</sup>.

Cuarenta años después de la comunicación de Espada, los esposos Raoul d'Harcourt y Margueritte Béclard tomaron la melodía *El Diamante* (Nº 13) -publicada en las mencionadas Actas del Congreso- y la incluyeron en su gran libro *La musique des Incas et ses survivences*, París, 1925.<sup>13</sup>

En 1935, el profesor de la *Universidad de Madrid* Manuel Ballesteros Gaibrois, publicó en el *Journal de la Société de Américanistes*<sup>14</sup> un estudio sobre los tomos del Obispo, ordenando sus contenidos por materias. Al llegar a la sección "Música", Ballesteros reproduce, además del título de la composición musical, el texto correspondiente. En 1940, en *Los cuadernos de Cocodrilo*<sup>15</sup>, en una nota titulada "Coreografía colonial/ Acuarelas mandadas a hacer por D. Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda/ Siglo XVIII", se reproducen ocho láminas de bailes registrados por el Obispo. Al final de la nota, el folklorista peruano Arturo Jiménez Borja documenta la supervivencia de las danzas que están registradas en el Códice.

"Muchas de estas danzas perduran, habiendo salvado sus nombres propios y movimientos más importantes, otras aparecen sumamente deterioradas e irreconocibles y por último las hay que han desaparecido"<sup>16</sup>.

---

<sup>12</sup> Carlos Vega. "Colección de música popular peruana". En *Revista Nº 3 del IIMCV*, UCA, 1979, p. 18.

<sup>13</sup> Raoul d'Harcourt y Margueritte Béclard. *La musique des Incas et ses survivences*, París, 1925, p. 465, Ej Nº 155.

<sup>14</sup> *Journal de la Société de Américanistes*. N.s, t XXVII, París, 1935.

<sup>15</sup> *Revista 3*, Nº 5, junio de 1940, Suplemento de 16 páginas.

<sup>16</sup> Jiménez Borja, *Los cuadernos de Cocodrilo*, 1940.

Carlos Vega señala que, en 1947, el folklorista peruano publicó un folleto titulado *Máscaras de Baile*, en donde describe las ilustraciones de Trujillo.

Con posterioridad, en 1949, Jiménez Borja publicó un extenso trabajo titulado “Coreografía Colonial” en los números 7 y 8 de la Revista *Mar del Sur*. En este escrito vuelve a relacionar las danzas folklóricas del momento con las imágenes de Martínez Compañón. Nuevamente, en 1951, en su libro *Instrumentos musicales del Perú*, Borja reprodujo dos acuarelas del obispo. Finalmente, en 1955, Jiménez Borja insistió en su teoría de la supervivencia de las danzas en la *Revista del Museo Nacional*<sup>17</sup> de Lima y en un artículo titulado “Taqui, pequeña historia de la danza popular peruana”, publicado en *Cultura peruana* N° 90, reafirma que las danzas con máscaras de animales superviven hasta hoy.

En 1957, Carlos Vega trabajó durante siete meses en Europa<sup>18</sup> y dedicó dos de ellos al estudio de las bibliotecas de Madrid. Allí es donde toma contacto con los tomos del obispo y comienza el trabajo que hemos citado.

---

<sup>17</sup> Tomo XXIV.

<sup>18</sup> Viaje a Europa auspiciado por la UNESCO. Asimismo consulta los 12 volúmenes del *Mercurio Peruano*, “De historia y literatura y noticias públicas” que da a luz la Sociedad Académica de amantes de Lima y en su nombre D Calero y Moreira, T 1-XII, 1791-1795, Lima, Imprenta Real de los Niños Huérfanos, asentando en sus apuntes que lo consulta en el Salón Apartados, 818-A, ficha de Biblioteca 15.019. De esta consulta toma nota de los siguientes pasajes referidos al Códice: “[...] renovamos la preciosa memoria de un Personaje ilustre que vivió entre nosotros por tantos años, siempre con aquel ayre de suavidad y dulzura que le hicieron tan amable a todo este Pueblo, a quien edificaba su arreglada conducta y admiraba su selecta erudición”, (t.XI, pág 2, pie de pág.); “Esta grande extensión de tierras despobladas y desiertas, rodeadas de cordilleras y de enmarañados montes, es el quadro mas hermoso en donde la naturaleza ostenta sus primores multiplicando los contrastes. Aquí el tigre audaz hace resonar las selvas con sus bramidos, destroza los ganados e insulta al bravo león y al oso furibundo; allí la Guangana presa de cietopies y de las volantes víboras que acaban con sus vidas y las de los racionales que transitan: allá aparecen las marimondas y los monos negros y blancos [...]” (sic). (Tomo V, pág 221); “pero aun dexando atrás estas circunstancias, puedo aumentar más el mérito de la verdad de estos prodigiosos sucesos con otra autoridad más respetable, y es, que el sabio especulativo Illmo Señor Obispo que fue de esta Diócesis, Doctor Don Baltazar Jayme Martínez Compañón, que actualmente es Arzobispo de Santa Fe, en su proliza vista trató mucho y dio más extensa idea de este animal [...]” (sic)”. (Tomo VIII, pág 58).

Este estudio de Carlos Vega tiene el mérito de ser el primero que asume el corpus total de la música de Martínez Compañón.

\* \* \*

## 2- El estudio de Carlos Vega sobre la música del Códice<sup>19</sup>

A continuación reproducimos la segunda sección del trabajo de Carlos Vega sobre la música del Códice Compañón.

“Las melodías del obispo Martínez Compañón se publican ahora todas - dieciséis de ellas por primera vez- y se valoran aquí a la luz de informaciones de que se carecía en 1833. Vamos a examinarlas y comentarlas.

“La colección de música que en su obra nos ofrece el Obispo Martínez Compañón consta de veinte melodías populares y las presenta con armonización europea.

“Para tener conciencia cabal de lo mucho que significan estos documentos, baste saber que sólo dos viajeros europeos se acordaron de la existencia de la música popular sudamericana antes del Obispo: Jean de Léry<sup>20</sup>, que nos dejó una melodía dudosa en 1592 y Jacques Amedée Frezier<sup>21</sup> que anotó entre 1713 y 1716 un canto araucano, una canción religiosa de Lima y una danza de Perú y de Chile. Y no sé con certeza si alguien más que Sagard anotó música en el resto de América con

---

<sup>19</sup> La segunda sección reproduce textualmente el texto original de Carlos Vega que fue publicado de manera parcial en el artículo “Colección de música popular peruana”. En: Revista N° 3 del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” UCA, 1979, pp. 17-46.

<sup>20</sup> Jean de Léry estuvo en Brasil en 1557 y publicó el relato de su viaje en 1578 (*Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil*). El año 1592 que habitualmente se mencionan como fecha de edición, corresponde a una traducción latina publicada por Theodor de Bry integrando la tercera parte de los *Grandes Viajes*: Lerio Burgundo, Johanne, “*Navigatio in Brasiliam Americae*”. En Bry, Theodor de *Collectiones Peregrinationum in Indiam Orientalem et Indiam Occidentalem*, Francforti ad Moenum, 1590-1634, Vol I, Tertia para [1592], pp. 135-284.

<sup>21</sup> Jacques Amedée Frezier . *Relation du voyage de la Mer du Sud aux cotes du Chily et du Peru, fait pendant les annés 1712, 1713 & 1714*, París, 1716, pp. 60, 217 y 233.

anterioridad a la colección del prelado<sup>22</sup>. Es más, la colección siguiente, la de Spix y Martius<sup>23</sup>, no se reproduce hasta 1824 (fecha de su publicación) y hay que llegar a 1883 para encontrar las colecciones más nutridas: la de Jiménez de la Espada en Quito y la de Ventura Lynch en Buenos Aires<sup>24</sup>. Naturalmente no cuento las pocas páginas en estilo europeo que habrían hecho los indios de las misiones de Moxos en 1790<sup>25</sup>.

---

<sup>22</sup> Fr. Gabriel Sagard Theodart, *Le grand voyage du Pays des Hurons, situé en l’Amérique vers la Mer douce*, Paris, 1632. El padre Sagard fue enviado a Canadá como misionero para evangelizar a los indios Hurones, radicados cincuenta leguas al oeste de Quebec. Partió de Dieppe en marzo de 1624, llegando a Quebec luego de un viaje de tres meses y seis días e inmediatamente se trasladó a la sede de la misión, pero su salud se resintió y pocos meses después regresó a su convento de París (SABIN, 1962, Vol. XVII, pp. 235-236).

<sup>23</sup> John Baptist von Spix y C.F. Phil von Martius, *Travels in Brazil, in the years 1817-1820*, London, 1824. 2 vols.

<sup>24</sup> Ventura R. Lynch. *La provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital de la República*, Buenos Aires, 1883.

<sup>25</sup> (Nota de la autora). Los antecedentes de transcripción previos a un enfoque científico nos remiten a las experiencias realizadas por músicos viajeros con propósitos de fomento y comunicación transcultural. Entre ellos, podemos citar al japonés Kukai, en China, o al tibetano Rin Chen Bzang Po, en India. También como antecedentes pueden considerarse: el sistema comparativo de Martin Mersenne (1588-1648), aplicado a las canciones de los indios canadienses y brasileños; las transcripciones de Jacques Rousseau (1712-1778) de canciones de China, Persia, Norteamérica, India y Suiza; las de Joseph Amiot (1718-1793) sobre ejecuciones de instrumentos chinos, y las de William Jones (1746-1794), quien comparó rasgos de la música de India, Grecia y Persia. En 1952, Carlos Vega destaca esta complejidad en la perfección del registro escrito de un hecho musical: “La música es arte oral; y en eso consiste su grandeza y su desgracia. [...] Otras artes se manifiestan en términos gráficos –son grafías- como el dibujo, o en objetos visibles, como esos que acumulan milenios en las vitrinas de los museos. La música no; la música es tiempo que suena. Entre ella y su grafía se interpone una técnica completa y laboriosa. El incesante esfuerzo de la inteligencia ha logrado trasladar al papel, no la música misma, sino su vida potencial, su espera múltiple, el descanso de la sonoridad...” (Carlos Vega. Conferencia inédita. “Fondo documental Carlos Vega” del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la Pontificia Universidad Católica Argentina). La preocupación por esta relación estrecha entre la representación gráfica y el hecho musical tiene su raigambre en la historia de la graficación de los primeros recolectores. También, en la concepción eurocéntrica de sobrevaloración de la importancia de la notación - como representación final del hecho musical- en función de su estudio. (Cfr. Fernández Calvo, Diana. “La representación gráfica de la música de tradición oral.

“Los lugares y fechas de colección son los de la obra entera, esto es, 1779-1790, pero dentro de esos términos podemos indicar los años 1782-1785 para las melodías que recogió fuera de la sede episcopal. Las piezas números 1 a 9 no tienen indicación de lugar. Para mí es casi seguro que fueron tomadas en la propia ciudad de Trujillo, en que el Obispo tenía su asiento; y es porque la habitualidad del lugar torna obvio el dato. Lo mismo podría decir de *las lanchas* que distingo con el número 12. Las demás son: las números 10 y 11, de Lambayeque (hoy provincia del departamento homónimo), localidad que el obispo visitó en 1784; las números 13 y 15, de Chachapoyas (hoy provincia del departamento de Amazonas), acaso tomadas por el obispo en 1782 cuando fue a dicho lugar, los números 14 y 18 de Cajamarca que el prelado conoció en 1784, tal vez de paso cuando hizo el viaje a Lambayeque; los números 16 y 17 de Huamachuco, que el obispo visitó en 1785, la número 19 de Otuzco, pueblo no muy distante de la sede episcopal, tomada a ocho “pallas” que fueron a Trujillo; en fin, la número 20 una “Cachuita de montaña”, acaso de las sierras inmediatas a Trujillo, tal vez las de Huamachuco. Añadamos aquí que dos de estas obritas (las números 5 y 18) fueron omitidas en el índice que puso el obispo al final del tomo.

Las especies que están representadas en la colección y las melodías de cada una son:

Cáchuas	3
Cáchua serranita	1
Cachuita de la montaña	1
Tonada	11
Tonadilla	1
Baile	2
Lancha	1
Total de obras	20

“Estos son los nombres que las especies recogidas recibían en Trujillo a fines del siglo XVIII, o al menos, es esto lo que entendió el obispo. Nosotros debemos ser prudentes en cuanto a la exactitud de tales rótulos, en todo caso, varias de esas voces no significan hoy lo que antaño.

“*Cachua*<sup>26</sup> significa danza, es decir música para bailar y puede ser cantada. Es voz masculina pero admitimos la tradición que ha cambiado su

---

Enfoques y problemas”. En: *Revista del IIMCV, UCA*, N° 21, Buenos Aires, EDUCA, 2007, p. 174.

<sup>26</sup>La palabra *cachua* suele encontrarse en otras publicaciones con distintas grafías.

género. De ningún modo es propia una *Cachua* para el nacimiento de Cristo, salvo que se trate de un homenaje coreográfico. *Tonada* es canción lírica. Por lo que vemos ahora, este es el antiguo nombre que recibió en el Perú la especie o las variantes que luego se llamaron triste en medio continente y estilo en la Argentina. Chile conservó el primitivo nombre de *Tonada* y por su influencia quedó también en nuestra zona con alguna penetración hacia el norte. Parece que en tiempos del obispo servía también para la danza. *Tonadilla* tiene aquí un sentido general. No conozco esa voz como nombre de una especie americana. La melodía n° 11, nombrada así, es una simple canción. *Baile* indica en estos casos “música para bailar” y los bailes del *Chimo* y de *Danzantes* a que se aplica son coreográficamente danzas de evoluciones. En fin, *lanchas* es el nombre de una vieja y conocida especie peruana.

“Siempre hemos considerado necesario examinar independientemente todos los elementos – esenciales o accesorios- que se asocian en una canción: el nombre, la función, el texto, la música; y aún, dentro de la música misma, la tonalidad, la rítmica, la armonización o acompañamiento, etc. La canción N° 6, por ejemplo, se nos presenta como una *tonada*. La *tonada* sudamericana tradicional -especialmente la de Chile y Argentina- es un canto generalmente amoroso cuya música responde a la estilística criolla. Aquí la melodía N° 6 se llama *Tonada de Chimo*, es decir que parecería relacionarse con el imperio preincaico; pero su texto viene de la lengua mochica.<sup>27</sup> Y nombra a Jesús, hijo del dios de quienes los conquistaron a todos. La música no es ni la criolla de las tonadas, ni la chimú, ni la incaica, ni la española folklórica; es una especie de música semejante a la de las canciones “espirituales” y piadosas del Renacimiento... europea, sin duda.

“Quiere decir que la voz de orden es no simplificar. Es imposible calificar una canción en conjunto, porque muchísimas veces, concurren en las canciones o las danzas varios elementos de diferente naturaleza y origen -como vemos-. Y he dicho todo lo precedente para evitar equívocos: aquí

---

<sup>27</sup> En la publicación de 1883, J.Y, señala que la tonada del Chimo está en lengua quichua. Ballesteros Gaibrois, en 1935, observa que “el idioma no es quichua [...] sino mochica” (“Un manuscrito colonial del siglo XVIII” *Journal de la société des américanistes* n.s., t. XXVII, fasc. 1 p.162, nota 1, 1935). La lengua mochica, a veces denominada indistintamente yunga por algunos estudiosos, es considerada la lengua indígena del obispado de Trujillo (Cfr. Radamés A. Altieri, *Introducción al Arte de la lengua Yunga (1644)* de Fernando de la Carrera, Tucumán, 1939, p. VII, nota 1)

nos vamos a ocupar de la música; y aquí diremos que tal o cual canción pertenece a alguna familia musical sudamericana o europea, cualquiera sea su texto, cualquiera su función, cualquiera el nombre con que nos llega. Esto no quiere decir que haya que desentenderse del nombre, del texto y de la función; quiere decir que hablaremos de la música y que cuando digamos algo de ella nadie debe referirlo a la coreografía, al nombre, etc. que corre con la música.

“Nuestra decisión de clasificar la música no significa que la música sea fácil de clasificar en todos los casos. Cuando las páginas provienen de regiones en que se han superpuesto dos o más patrimonios fuertes, los espíritus vacilan, o se afirman en la socialización de fórmulas híbridas. La canción N° 13, por ejemplo, es pentatónica (excepto la sensible) y, además, tiene una forma (dipodia binaria por compás) que puede ser incaica, como su escala y fórmulas de pies también aborígenes; y sin embargo, es un *triste* criollo. Nosotros no vamos a detenernos en inacabables análisis, sino en lo que nos parece adecuado en este trabajo: discriminar en cuanto a música y valorar el porte histórico del obispo Compañón. Nuestras consideraciones sobre los textos, los nombres, la armonía, etc., son complementarias.

“Estas canciones peruanas del siglo XVIII se pueden ordenar en grupos estilísticos:

### 1. Canciones europeas

- a- Melodía espiritual europea renacentista N° 6 (*Tonada del Chimo*)
- b- Melodías europeas de salón del siglo XVIII (N° 10 y N° 14)
- c- Melodías europeas para canto o danza N° 5 (*Baile de Danzantes*) y N° 4 (*Baile del Chimo*)<sup>28</sup>.

### 2. Canciones rítmicamente incaicas

- a- Melodías cuyas fórmulas de pies y formas de cláusula son las más comunes de los Incas (sin que falten en Europa) N° 1, 2 y 15.

### 3. Cancioncillas de moda

Melodías que no definen ninguno de los grandes estilos tradicionales cultos o folklóricos N° 3, 11 y 12. Mesomúsica<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> (Nota de CV). Si se confirmara mi antigua tesis de que la escala de “Do mayor” fue conocida en América preincaica estas canciones podrían ser supervivencias más o menos impuras. (Cfr. Vega. “Escala con semitonos en la música de los antiguos peruanos”. En: *Actas y trabajos científicos del XXV Congreso Internacional de Americanistas*, Buenos Aires, t I, pp 377-379).

<sup>29</sup> (Nota de la autora). Para ilustrar el concepto de “mesomúsica” de Carlos Vega citaremos un párrafo de Coriún Aharonian, *Carlos Vega y la teoría de la música popular*. “Un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero” publicado en la *Revista Musical Chilena*. (v.51 n.188 Santiago jul. 1997. “La definición de “música popular” se hacía muy difícil cuando se echó a andar en 1991 la Enciclopedia de la Música Popular del Mundo (Encyclopedia of Popular Music of the World, EPMOW), bajo la dirección ejecutiva del Dr. Philip D. Tagg, llegado a la Universidad de Liverpool desde la Universidad de Gotemburgo. Una vez establecido el consejo editorial, con representantes de las universidades de Exeter, Ottawa, Oxford y la propia Liverpool, se logró llegar a un acuerdo: “El concepto de ‘música popular’ de la EPMOW es similar al de ‘mesomúsica’ de Vega”. [...] En abril de 1965, durante la Segunda Conferencia Interamericana de Musicología efectuada en Bloomington, Indiana, Estados Unidos, el musicólogo argentino Carlos Vega presentó su ponencia acerca de “Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos”. Se trataba de un estudio acerca de la música popular o de las músicas populares, el primero producido sobre este campo tomado como un todo, y suponemos que Vega lo disparó con cierta reticencia, puesto que conocía muy bien el pensamiento conservador de la mayor parte de sus colegas musicólogos. Por lo tanto, la ponencia acerca de la “mesomúsica” fue presentada como “complemento” de una conferencia principal titulada “Aculturación y tradiciones musicales en Sudamérica”. Vega murió muy poco después, en febrero de 1966 y la versión original castellana de su ponencia fue recién publicada en 1979. [...] A pesar del noble esfuerzo de Chase y Chappell para la traducción al inglés, y de la publicación de la síntesis de Vega en castellano, casi nadie le había dado importancia a la ponencia de Bloomington. Es muy curioso, por supuesto, porque el texto de Vega es sin duda muy importante. Montones de tiempo se habían perdido buscando cosas ya estudiadas (y a menudo muy inteligente resueltas) allí. Pero, también por supuesto, Vega no era ni inglés ni estadounidense, y ni siquiera alemán o francés, sino un simple, pequeño y desconocido latinoamericano que insistía en vivir y trabajar en su propio país en vez de hacer sociabilidad en los países metropolitanos, y que era -¡hasta eso!- incapaz de escribir un ensayo en inglés o de hacer un viaje cada seis meses a Europa. Y bien, se lo tenía bien merecido: fue ignorado.[...] “La mesomúsica”, dice Vega, “es el conjunto de creaciones funcionalmente consagradas al esparcimiento (melodías con o sin texto), a la danza de salón, a los espectáculos, a las ceremonias, actos, clases, juegos, etcétera, adoptadas o aceptadas por los oyentes de las naciones culturalmente modernas”. “Tal como la música superior [...], la mesomúsica se manifiesta en especies. En rigor, la música sólo se expresa en sus especies. Las especies para la danza se distinguen con el mismo nombre de la danza total (coreografía- música): contradanza, minué, vals, polca, fox trot. Las especies de canciones suelen carecer de un nombre particular característico de su floración o, mejor, se llaman simplemente ‘canción’ y los interesados se entienden. En muchos

#### 4- Canciones criollas<sup>30</sup>

Melodías cuyos estilos se reconocen hoy en diversas canciones y danzas folklóricas sudamericanas.

##### a- Tristes

Con influencia aborigen: N° 13, 16 y 18

Criollos: N° 8, 9 y 20

##### b- Milongas

N° 17 y 19

No neta N° 7

Las veinte melodías originales son acompañadas con voces, con instrumentos o con unas y otros.

- a- Para violín y bajo: N° 4, 5 y 12
- b- Para voz y bajo: N° 2, 3, 7, 8, 9, 10 y 11
- c- Para violín, voz y bajo: N° 13, 14, 15, 16, 17, 18 y 20
- d- Para dos voces, bajo y tamboril: N° 6
- e- Para dos y cuatro voces con dos violines y bajo: N° 1
- f- Para “dos” voces (unísono) y coro (unísono); N° 19

“Dicho está que, por lo menos en el caso de las melodías peruanas, el complemento armónico es inadecuado y sacrifica el carácter. Casi siempre hicieron esto los colectores. Sin embargo, he aquí que el Obispo nos

---

casos reciben denominación propia [...]. Estas especies se constituyen sobre las bases de las disponibilidades circundantes -a menudo son la continuación de otras o su modificación-, se lanzan por el mundo y, al cabo de medio siglo o de uno entero o de poco más, ceden el éxito a especies nuevas que reemprenden sus triunfales andanzas, requeridas por las mismas funciones de esparcimiento, complemento o evasión” (Cfr. Carlos Vega. “*Mesomúsica UN ENSAYO SOBRE LA MÚSICA DE TODOS*”. En: *Revista Musical Chilena* v.51 n.188 Santiago jul. 1997).

<sup>30</sup> (Nota de CV). A propósito de este grupo, aclaremos desde ya que los nombres *triste* y *milonga* se difunden en el siglo XIX. Los utilizo porque ambos designan hoy especies de todos conocidas. El triste es continental. El nombre de milonga se aplica en la Argentina a una especie que recibió muchos nombres (ondú, son, tamborito, etc.) en América.

sorprende con la indicación de “tamboril”, lo cual significa que presentía un problema. Diremos más al examinar cada una de las melodías.

“El Obispo emplea la corchea y la negra como unidades rítmicas y las combina en dos únicas fórmulas de compás: con la corchea hace sólo el 3/8 y, por otra parte, el 2/4 y el compasillo. Estos dos últimos son también equivalentes, porque los de 2/4 son, en realidad, compases de cuatro corcheas, o sea 4/8. En fin, el notador sólo vio dos fórmulas: la de un pie ternario por compás y la de dos pies binarios por compás. En realidad, la música que oyó y anotó le exigía lo siguiente: el 2/8 o 2/4, el 3/8 o 3/4, el 4/8 o 4/4 y el 6/8. Al tratar cada canción diremos sobre este punto lo que convenga.

“Las unidades que emplea el Obispo (corcheas y negra) no se relacionan con la velocidad de las melodías. Emplea la corchea (3/8) para un *andantino* (Nº 11) y la negra (3/4) para un *allegro* (Nº 8) por ejemplo.

“Y esto no es cosa del prelado español sino habitual práctica europea de su tiempo. El examen de los cantos y la cuenta debida da los siguientes resultados:

3/8: Nº 3, 7, 9, 10 y 19  
3/4: Nº 8 y 12  
2/4: Nº 1, 2, 5, 13, 14, 15, 16, 17, 18 y 20  
C: Nº 4 y 6

*Adagio*: Nº 18  
*Maestoso*: Nº 4 y 17  
*Andantino*: Nº 10, 11 y 13  
*Andante*: Nº 6 y 20  
*Allegro*: Nº 1, 2, 3, 7, 8, 9, 14, 15 y 16  
*Presto*: Nº 5  
Sin indicación: Nº 12 y 19

“No tengo la menor duda de que el Obispo Compañón fue un músico discreto, en general. En Lima fue Chantre de la Iglesia Metropolitana y habrá estado a su cargo la supervisión del coro. Imagino que la Iglesia no otorgará la chantría a sacerdotes desconocedores de la música. El Obispo habrá sido un correcto solista y lector, bien que no haya profundizado en la

ciencia de Bach. Pero una cosa es leer y otra cosa escribir música -propia o ajena, es lo mismo-<sup>31</sup>.

“La mano que anota las veinte obras de la colección es una y la misma, y es uno quien le pone armonía a lo que sean. Y como no me parece fácil que hubiera tantos músicos en las provincias de la diócesis; como las melodías proceden, casi todas de lugares que visitó él mismo, es claro que el notador de la colección fue el mismo Compañón.

“Lo único verdaderamente lamentable en esta magnífica y temprana colección es la incompetencia del notador. En general esta falla es capaz de inutilizar los más brillantes esfuerzos, y es suerte que en el caso presente se haya salvado tan buena parte.

“Nadie cree que la escritura musical es cosa simple. Los teóricos no han dado hasta hoy un método lógico y coherente para la notación y así se explica que, desde hace más de un siglo, los musicólogos hayan revelado parte de los innumerables errores que han padecido los músicos más afamados. Por mi parte, difundí en mi *Fraseología*<sup>32</sup> un buen número de fallas de los compositores y hasta de los musicólogos. La insuficiencia de la notación tradicional que se usa hasta hoy es penosa<sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup> (Nota de la autora). El Obispo Martínez Compañón viaja a Lima por designación de Carlos III (1767) viajó a Lima, para trabajar como Chantre de la Catedral. Esto nos indica su excelencia en la formación musical reconocida en el momento para el cargo que debía cumplir. Fue también rector del Seminario de Santo Toribio entre 1770 y 1779 lo cual lo hace un profundo conocedor de las exigencias formativas de los Seminarios conciliares del momento que tenían a la música como disciplina central en la vida litúrgica interna. Dentro de las reglas de la vida de piedad de la práctica diaria, la música cumplía un rol principal. La actividad de los seminaristas era verdaderamente peculiar y única en hispanoamérica, explicando además la abundancia de recursos y la dimensión de las agrupaciones musicales de la Catedral.

<sup>32</sup> Carlos Vega. *La música popular argentina. Fraseología*. Bs. As., 1941, 2 vol.

<sup>33</sup> (Nota de la autora). Históricamente, el problema de la representación de la música como objeto de discurso científico ha tenido -desde la óptica musicológica- diferentes soluciones. Tal como indica Gilbert Rouget, en la representación musical se encuentran muy bien delimitados tres campos que poseen problemáticas distintas. Por un lado, el de la música académica occidental de tradición escrita, que remite a la partitura; por otro, el que refiere a la transcripción de la música culta oriental, que no está más que parcialmente escrita y cuya lectura notacional exige un referente constante de la tradición oral. Por último, el de aquellas músicas de tradición puramente oral. En este último caso el problema de la representación musical consiste, entonces, en transformarla en otro tipo de representación que

“Si a esto se añade el hecho de que el obispo tuvo que afrontar la escritura de varias melodías estilísticamente extrañas a su formación artística europea, comprenderemos cómo no acertó a escoger los medios gráficos adecuados y cómo su escritura no siempre contiene la versión oral que le fue transmitida. Queda dicho que el conocimiento de las formas en general y el de las formas sudamericanas históricas y folklóricas en particular, constituye el principal instrumento crítico que nos permite reconocer los defectos de la escritura y, en muchos casos, descubrir la verdadera melodía y rehacer la notación.

“Veamos, ante todo, cuáles son los aciertos del Obispo, para celebrarlos, y cuáles los errores para deplorarlos.

Melodías correctamente escritas: N° 1, 2, 4, 5, 6, 13, 14, 15, 16, 17 y 18

Melodías mal escritas pero inteligibles y reparables: N° 8, 9, 10, 19 y 20

Melodías mal escritas, hipótesis: N° 7 y 11

Melodías mal escritas, perdidas: N° 3 y 12

“Las melodías reparables pueden tener pasajes oscuros y las perdidas algunos trazos inteligibles.

“Como se ve, la mitad mas uno de las melodías peruanas fueron escritas por el Obispo de manera que no ofrece dudas, cinco son inteligibles y sus formas se pueden recuperar, en fin, dos sugieren hipótesis –que hago de muy mala gana- y dos no permiten reconocer la versión que oyó el notador.

“La operación de inteligir la primitiva versión oral **a través de la escritura** que nos llega es fácil o difícil según la experiencia del musicólogo en cuanto a las formas en general y a las de nuestras especies en particular, como hemos dicho. Favorecen la empresa, además, diversos criterios que pueden concurrir en su totalidad si los concita cada problema.

“La restauración se funda esencialmente en las limitaciones de **forma** que las posibilidades del espíritu creador y los controles del grupo social imponen a la obra artística. Nuestra *Fraseología* prueba que las composiciones están sometidas a estrechas normas de creación –como se ve

---

pueda resultar más objetiva en función de un mejor acercamiento científico. Las dificultades en la transcripción del Códice que Vega detalla son comunes en la época en que Compañón enfrenta el desafío. Hoy se acuerda que para representar plenamente una música de tradición oral no basta con tener su figuración gráfica o su transcripción –por más detallada que ésta sea- sino que esta información debe ser completada por la descripción del sistema al cual obedece y por su imagen sensible a través de la audición.

en la poesía- y que las formas sociales usuales son muy pocas y sumamente durables. Por ejemplo la *vidala*, una especie argentina tiene sólo dos formas principales de frase, y estas frases se construyen con sólo dos o tres fórmulas distintas de pies. Si nos diesen una *vidala* escrita con notas que indicaran únicamente las alturas (y no las duraciones), cualquier musicólogo de nuestra escuela podría reponer esas duraciones ausentes y articular la forma con muy pocas probabilidades de diferencia con las originales. Si además nos ofrecieran después muchas, pero cagas, indicaciones sobre esas duraciones que faltaban, es claro que nuestra restauración alejaría posibles diferencias. Al hablar de diferencias me refiero a detalles mínimos, porque en todos los casos -cualquiera se la época y la índole de la música notada- nuestro método no puede incurrir en una diferencia de estructura que afecte la idea prístina de la canción suficientemente notada.

“En cuanto a las melodías dudosas que nos legó el Obispo, tenemos en la notación original casi todas las alturas exactas y, además, muchas duraciones inexactas por error de la adopción del compás. Las indicaciones de duración no son todas inexactas pues hay entre ellas no pocas justas y cabales, de manera que con el auxilio de éstas y el conocimiento de la *forma* tradicional y de las formas más usuales de los pies, no es difícil una reconstrucción cierta o casi absolutamente cierta. Cualquier diferencia mínima que padeciéramos pudo haberse dado como versión o variantes entre los propios cantores antiguos que usaron la canción. Y hay más todavía: los errores de notación se deben principalmente a la adopción de un compás indebido y así no es difícil ver cómo y dónde el notador ha tenido que alargar o acortar los valores por exigencias de la medida adoptada. En fin, nosotros conocemos la *forma* y las *fórmulas* de cada especie porque nos han llegado centenares o miles por tradición oral. Entre ellas podemos hallar –y hemos hallado- algunas frases iguales o semejantes a las que se nos presentan –volviendo al caso- escritas por el Obispo, siempre que se trate de especies nuestras. Por otra parte, el mismo prelado escribe correctamente otras muestras de la misma especie y así, al lado de su propio acierto, queda en evidencia su propio error. De todo lo cual se infiere que la reescritura de melodías tradicionales mal escritas no es otra cosa que el enderazamiento de ovejas descarriadas.

“No podemos pormenorizar ideas y técnicas que hemos desarrollado en centenares de páginas de otros libros. A su contenido remitimos al lector<sup>34</sup>. Pero aún convendría resumir lo dicho en un solo ejemplo sumariamente tratado.

“En el manuscrito del Obispo hay varias canciones de las que llamamos *tristes* o *estilos*. Se trata de una especie que los documentos mencionan hacia 1800 en Perú y que la tradición conserva hasta hoy en buena parte de América.

“Al cabo de las lecturas necesarias reconocemos en las páginas mal escritas por el obispo el carácter de estos *tristes* antiguos y sobrevivientes. Si no frases enteras, varios giros subsistentes nos orientan en seguida. El cuadro que sigue pone en relación la fórmula tipo tradicional de estas especies con notaciones -una mala y otra buena- del Obispo.

**Tradición oral**



**Nº 9: mal**



**Nº 16: bien**



---

<sup>34</sup> (Nota de la autora). Carlos Vega. *La música popular argentina. Fraseología*. Buenos Aires, 1941, 2 vol. Carlos Vega. *Lectura y notación de la música*, Buenos Aires, 1965. Cfr. Diana Fernández Calvo. “Cancionero infantil inédito de Carlos Vega: Método de lecto-escritura musical (Vol.1). Reconstrucción a partir del boceto del autor y de fuentes biblio-hemerográficas”. En: *Revista Nº 20 del IIMCV, UCA*. Buenos Aires, EDUCA, 2006, p. 129.

“La fórmula de la forma-tipo del *triste* o del *estilo* criollos que aparece en primer término es una de las más comunes, simplemente porque se usa con octosílabos y debe tener ocho notas, pero como forma, por sobre la diferencia de los valores internos, es idéntica a la que reproducimos aquí con el número 16 y a otras como las de los números 13, 17 y 18. Todas reclaman el compás de 2/4, que nuestro método cifra 4/8 (detalle que no hace al fondo). Si esta forma es escrita por alguien en 3/8 pierde el valor de una corchea por compás, una corchea que faltará en alguna parte y deformará la versión que se quiso escribir.

“La vuelta de oveja descarriada no consiste, pues, en un terremoto, sino en devolver al a frase el modesto valor de una corchea que perdió al meterse en un compás más estrecho.

Observe el lector:

Nº 9: mal



Versión  
restaurada



“Es claro que habría que convertir en corchea a la semicorchea inicial a expensas del silencio y así quedaría idéntica a la fórmula tradicional, pero como esto no depende del compás y el Obispo insiste mucho en esa fórmula con silencio es juicioso dejarla como estaba. Podría ser una particularidad de Trujillo en aquella época, bien que me parezca una preferencia del notador. El valor de una corchea perdida en cada compás de 3/8 nos permite doblar el valor de las dos corcheas finales del Obispo y convertirlas en dos negras para el 4/8. Esto y nada más es lo que hemos hecho. En rigor, la diferencia de valores es insignificante, pero el cambio de significación es muy importante: el inadecuado compás de 3/8 trastrueca todos los acentos, de manera que una lectura “literal” de la versión original

produce un resultado sonoro que no tiene nada que ver con la especie que se quiso escribir.

“Nos falta decir algo sobre el fundamental y decisivo concurso de las tradiciones orales. Vamos a presentar sólo el caso del triste o estilo N° 13, que fue bien escrito. Pondremos en un cuadro la frase inicial del *triste* que oyó el Obispo tal como lo anotó, después una versión que grabamos en las pampas de Buenos Aires en 1946 y, en tercer lugar, una variante que recogió Narciso Garay<sup>35</sup> que es pentatónica también, como la del Obispo.

peruana

bonaerense

panameña

Lento

“Es innecesario decir que el musicólogo especializado tiene en el fichero y en la mente docenas de versiones análogas, testimonios orales de las aventuras que corren las ideas musicales. En el caso presente, el Obispo escribió bien la canción que oyó en Trujillo; pero si la hubiera escrito mal, y la hubiera presentado con una pequeña diferencia de valores en mal

---

<sup>35</sup> Narciso Garay. *Tradiciones y cantares de Panamá. Ensayo folklórico.* s/l, 1930, pp. 163-164.

compás, es claro que, en nombre de todas la versiones tradicionales de la misma familia se habría podido hacer una restauración de alturas, porque las combinaciones de las alturas son numerosísimas; lo contrario de las fórmulas de las duraciones, que son muy pocas. Con esto volvemos a nuestras palabras iniciales. La operación de reescribir una melodía histórica se funda en la imitación de las posibilidades de forma”.

A continuación, Carlos Vega analiza y reconstruye las veinte melodías de Trujillo. En este artículo hemos decidido volcar los facsimilares y el análisis completo de las siguientes partituras:

(CV 1) Cachua a dúo y a cuatro con violines y bajo al Nacimiento de Christo Nuestro Señor: fol. 176

(CV 8) Tonada la Donosa a voz y bajo, para bailar cantando: fol. 182

(CV 9) Tonada el Conejo a voz y bajo, para bailar cantando: fol. 183

(CV 10) Andantino. Tonada para cantar llamada. La Celosa del pueblo de Lambayeque: fol. 184

(CV 15) Allegro. Tonada el Huicho de Chachapoyas: fol. 189

(CV 17) Majestuoso. Cachua La despedida de Huamachuco: fol. 191 (a)

El resto de las canciones escritas por el Obispo en su Códice serán expuestas brindando un incipit facsimilar y el análisis teórico que Carlos Vega realizara en su estudio. Remitimos al lector -que le interese especialmente el tema- al artículo de Vega que hemos citado más arriba. Asimismo detallamos la totalidad de los facsimilares correspondientes a coreografías de las danzas ya que muchas de ellas corresponden a las danzas pautadas en este Códice por el Obispo. Remitimos al lector -que le interese ampliar el detalle- a los estudios de “Coreografía colonial” citados en el punto 1 del presente artículo.

\* \* \*

**3- Facsimilares de las danzas y de la música. Transcripciones y análisis.**

**3.1 El listado de láminas que reproducen las coreografías de las Danzas en el Códice es el siguiente:**

3.1.1–Danza de Bailanegritos:  
fol. 140



3.1.2–Danza de Negros:  
fol. 141



3.1.3– Negros tocando marimba y bailando: fol. 142



3.3.4– Danza de los Parlampanes: fol. 143



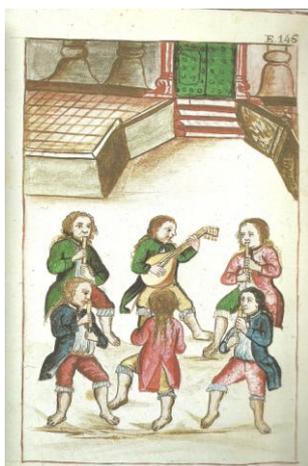
3.1.5– Danza de los doce pares de Francia: fol. 144



3.1.6– Danza de los Diabólicos: fol. 145



3.1.7- Danza de Carnestolendas:  
fol. 146



3.1.8-Danza del Chimo:  
fol. 147



3.1.9-Danza de otra especie:  
fol. 148



3.1.10-Danza de pallas:  
fol. 149



3.1.11-Danza de hombres vestidos de mujer: fol. 150



3.1.12-Danza del Chimo: fol. 151



3.1.13-Danza otra de Pallas: fol. 152



3.1.14-Danza de Huacos: fol. 153



3.1.15-Danza de Purap:  
fol. 154



3.1.16-Danza del Cavallito:  
fol. 155



3.1.17-Danza otra de Espadas:  
fol. 157



3.1.18-Danza del Poncho:  
fol. 158



3.1.19-Danza del Chusco:  
fol. 159



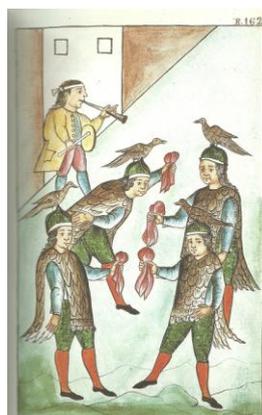
3.1.20-Danza de la Ungarina:  
fol. 160



3.1.21-Danza del Doctorado:  
fol. 161



3.1.22-Danza de los Pájaros:  
fol. 162



3.1.23-Danza de Huacamaios:  
fol. 163



3.1.24-Danza de Monos:  
fol. 164



3.1.25- Danza de Conejos:  
fol. 165



3.1.26-Danza de carneros:  
fol. 166



3.1.27-Danza de Cóndores:  
fol. 167



3.1.28-Danza de Osos:  
fol. 168



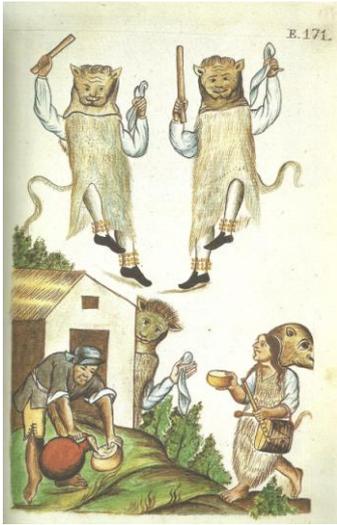
3.1.29-Danza de Gallinazos:  
fol. 169



3.1.30-Danza de Venados:  
fol. 170



3.1.31-Danza de Leones:  
fol. 171



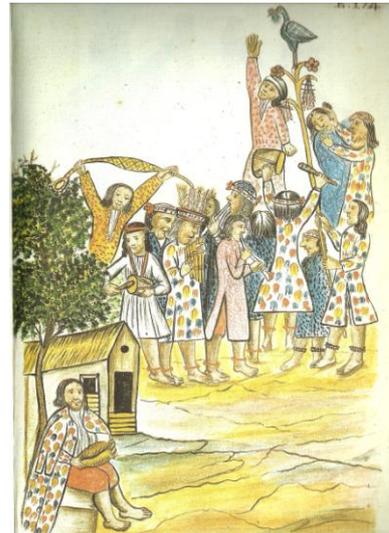
3.1.32-Danza de la Degollación:  
fol. 172



3.1.33-Danza otra de la misma  
Degollación: fol. 173



3.1.34-Danza de Indios de  
montaña: fol. 174



3.1.35-Danza de los mismos Indios: fol. 175



Carlos Vega comenta:

“Las ilustraciones carecen de leyendas, el número de folio remite al índice y el índice cumple parcamente. [...] es claro que no bastaba con esto. Por eso dice el Obispo que los que vieron la obra le expresaron sus deseos de que ‘acabe de extender las razones que faltan para la inteligencia y explicación de algunas de las estampas’ ”.<sup>36</sup>

Citamos en el punto 1 de este artículo la publicación que José Ignacio Lecuanda, sobrino del obispo, realiza para el *Mercurio Peruano* utilizando las notas del obispo sobre las láminas del códice. Carlos Vega amplía el dato:

“Otro familiar del obispo, don Fausto Sodupe, dice que Compañón le encomendó la redacción definitiva de la obra, pero que carecía de medios materiales para hacerlo. En conclusión, salimos en busca de un posible corpus y ahora resulta que hay dos. Los apuntes que no pudo redactar el pariente han desaparecido. Los otros apuntes, probablemente los primeros borradores que conservó Lecuanda en su poder cuando pasó a Lima,

---

<sup>36</sup> Notas manuscritas de Carlos Vega, Fondo documental del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la UCA.

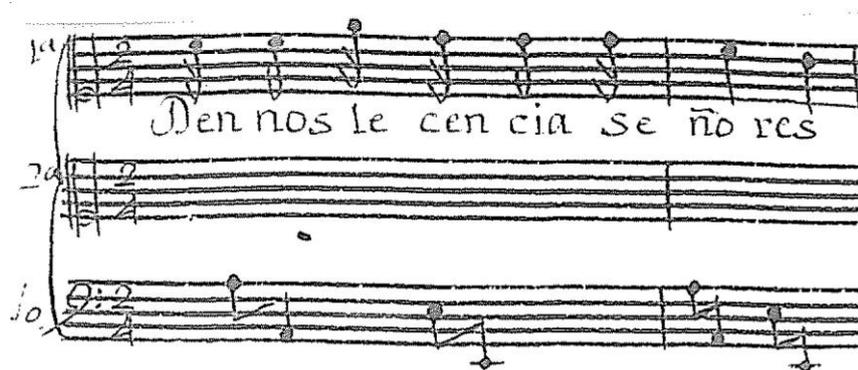
merecieron competente elaboración, buena copia de antecedentes y redacción fluida. Lo raro es que el Obispo y el otro pariente hayan ignorado voluntariamente la “historia” que publicó Lecuanda en el *Mercurio Peruano*.[...] En fin, la historia natural y moral de Trujillo tuvo su texto. Parte quedó en borradores y parte fue oficiosamente publicada entre 1792 y 1794. En rigor, basta con los capítulos conocidos y con las ilustraciones conservadas para reconocer el notable volumen de esta esforzada empresa intelectual.”

### 3.2 El listado de las partituras obrantes en el Códice es el siguiente<sup>37</sup>:

**(CV 1) Cachua a dúo y a cuatro con violines y bajo al Nacimiento de Christo Nuestro Señor: fol. 176** (análisis completo en la siguiente sección)

**(CV 2) Cachua a voz y bajo al Nacimiento de Christo Nuestro Señor: fol. 177**

**Incipit del facsimilar**



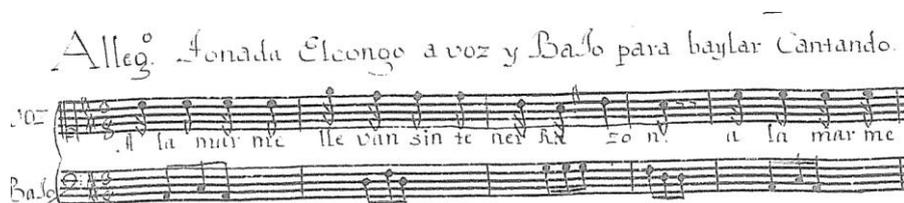
Carlos Vega en su análisis indica:

<sup>37</sup> Hemos consignado entre paréntesis la numeración que Carlos Vega le da a cada una de las piezas con la sigla: CV y el número a continuación. Indicamos también el incipit del facsimilar en el caso de aquellas partituras que no analizaremos en este artículo.

“Esta melodía ha sido anotada con exactitud. Dos pies binarios en el tramo de movimiento y otros dos en el de reposo, van justamente en el compás 2/4 (que nosotros ciframos 4/4). Una voz suelta la copla y otra -tal vez un coro- se añade a la primera en el estribillo; todo, sobre un bajo de fórmula casi invariable. El Obispo la llama cachua tal vez instruido por los cantores. Sea lo que fuere, el texto parece anunciar las coplas del Nacimiento y promete canto y baile “al uso de nuestra tierra”, Según esto son los indios o criollos los visitantes. Sin embargo, aún cuando la melodía utiliza las fórmulas más típicas del pie binario andino y hasta enlaza un giro pentatónico en la tercera frase o cláusula, no se nos ofrece nada típico de la tierra. El planteamiento se hace sobre el modo mayor europeo -que el obispo procura enriquecer con flexione al menor relativo- y el clarísimo discurso fraseológico, con su imperturbable simetría, carece casi por completo de sustancia artística”<sup>38</sup>.

**(CV 3) Allegro. Tonada llamada el Congo a voz y bajo para bailar cantando: fol. 178**

**Incipit del facsimilar**



Carlos Vega en su análisis indica:

“Son tan inadecuados los recursos de notación que ha escogido el Obispo para fijar esta canción y tan ilógica la manera de emplearlos, que no nos quedan esperanzas de llegar a entrever una versión juiciosa de esta melodía. Nos limitaremos a reproducir en clave de sol la notación original con separación de frases o cláusulas según los versos. A juzgar por los giros que se perciben se trata de una canción española de las que murieron

---

<sup>38</sup> Carlos Vega. “Colección de música popular peruana”, *Revista N° 3 IIMCV*, p. 24.

sin descendencia. No hay color americano, excepto el negro de “el congo” que aparece en el estribillo. No creo que estas canciones hayan sido populares”<sup>39</sup>.

**(CV 4) Majestuoso. Baile del Chimo a violín y bajo: fol. 179 (a)**

**Incipit del facsimilar**



Carlos Vega en su análisis indica:

“Un correcto baile. Ahora el Obispo dobla los valores y adopta el compás de compasillo. La melodía del texto le presenta entonces el mismo dilema que expusimos al examinar la melodía 1<sup>40</sup> y lo resuelve como la vez anterior, dejando afuera al comienzo una ancha anacrusis. Pero esta vez no se justifica el procedimiento, porque la primera nota, ella sola, es la verdadera anacrusa, Debió haber puesto la línea divisoria inmediatamente después de esa nota, era preferible, desde el punto de vista tradicional. De todos modos no hay ninguna dificultad para la lectura. Respetamos los valores del manuscrito, pero les aplicamos la cifra 4/8 que esta forma recibe en nuestro sistema. Las fórmulas rítmicas de esta melodía son por igual usuales en Europa y en el Perú incaico, pero la tonalidad es europea pura. Estas son las cosas que los religiosos de las órdenes catequistas enseñaban a los aborígenes”<sup>41</sup>.

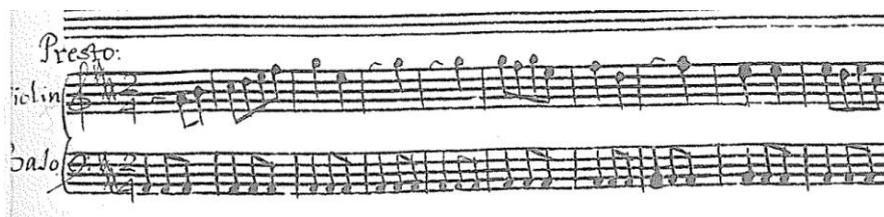
<sup>39</sup> Carlos Vega “Colección de música popular peruana”, *Revista N° 3 IIMCV*, p. 25.

<sup>40</sup> Cfr. El análisis completo de la melodía CV 1 en este artículo.

<sup>41</sup> Carlos Vega “Colección de música popular peruana”, *Revista N° 3 IIMCV*, p. 25.

**(CV 5) Presto. Baile de danzantes con pífano y tamboril. Se bailará entre cuatro a ocho o más con espada en mano o pañuelo, en forma de contradanza: fol. 179 (b)**

**Incipit del facsimilar**



Carlos Vega en su análisis indica:

“En principio esta melodía tiene la misma forma que la anterior, no obstante el Obispo le atribuye aquí el compás de 2/4. Ahora da con la solución exacta. La lectura no ofrece inconvenientes y nosotros nos limitamos a poner en la pauta la cifra de nuestro sistema: hay cuatro corcheas (o sus contracciones) por compás, luego, 4/8. Es una melodía de tipo europeo antiguo como formulario rítmico y como tonalidad. Sin duda el esquema del tamboril puede ser europeo, pero no tengo dudas de que es precolombino, a juzgar por sus actuales circunstancias de supervivencia. Y en cuanto a la rítmica de la melodía, no es, por cierto extraña a la incaica. Es una página sin encanto, pero tiene su color”<sup>42</sup>.

**(CV 6) Andante. Tonada del Chimo. A dos voces bajo y tamboril, para bailar cantando: fol. 180**

**Incipit del facsimilar**

---

<sup>42</sup> Carlos Vega. “Colección de música popular peruana”, *Revista N° 3 IIMCV*, p. 25.



Carlos Vega en su análisis indica:

“La melodía que nos ocupa viene correctamente escrita y no hay problema de lectura, se trata de la tonalidad de si menor y el compás de compasillo coloca muy bien cada frase o cláusula en dos compases. Es un canto rudimentario. Aún cuando se nos presenta en quince cláusulas, sólo hay dos reales: una invariable, se reproduce seis veces, la otra, que aparece en los compases tercero y cuarto, retorna ocho veces en dos maneras de variantes. [...] La melodía pasa de una llamada “voz 1<sup>a</sup>” a otra que aparece colocada en un segundo pentagrama y se denomina “voz 2<sup>a</sup>”. [...] Aunque parezca extraño, esta tonada del gran imperio preincaico tiene letra mochica en que se nombra a Jesucristo y es, como estilo, una canción piadosa de las que cultivó Europa occidental antes del descubrimiento de América”<sup>43</sup>.

**(CV 7) Allegro. Tonada la Lata, a voz y bajo para bailar cantando: fol. 181**

#### Incipit del facsimilar



Carlos Vega en su análisis indica:

<sup>43</sup> Carlos Vega. “Colección de música popular peruana”, *Revista N° 3 IIMCV*, p. 26.

“Esta es una canción que el pontífice llama *tonada*. Sin duda alguna, la colección es heterogénea. Hay melodías que pueden figurar al lado de las folklóricas actuales, otras, como esta, habrán pertenecido al repertorio de músicos profesionales o de aficionados distinguidos del centro poblado. Trujillo sin duda en el caso presente-. Hay que destacar que estas canciones de cinco o seis partes son extrañas a las preferencias generales de los ambientes medios y llanos. Las melodías folklóricas comunes indias y criollas tienen una o dos partes, rara vez más. Se trata de una canción en que predominan los elementos hispánicos y parece cuartelera. El texto es local. La “paiteña” a que alude es naturalmente de Paitam puerto del mar Pacífico al norte de Trujillo. Los “oficiales de marina” no están mal en su texto “paiteño”, la “mulata” recordada es muy americana y la “zamba” muy peruana”<sup>44</sup>.

**(CV 8) Tonada la Donosa a voz y bajo, para bailar cantando: fol. 182 (análisis completo en la siguiente sección)**

**(CV 9) Tonada el Conejo a voz y bajo, para bailar cantando: fol. 183 (análisis completo en la siguiente sección)**

**(CV 10) Andantino. Tonada para cantar llamada. La Celosa del pueblo de Lambayeque: fol. 184 (análisis completo en la siguiente sección)**

**(CV 11) Andantino, Tonadilla. Llámase “El Palomo”, del pueblo de Lambayeque, para cantar y bailar: fol. 185<sup>45</sup>**

#### Incipit del facsimilar

The image shows a musical score for a piece titled "Tonadilla, llamase, el Palomo, del Pueblo de Lambayeque para cantar, y bailar". The score is written on three staves. The first staff is for the voice, marked "And.<sup>no</sup>" and "Luceat Vox". The second staff is for the piano, marked "Piafo". The lyrics are: "In gancia de los Jar di nes Samba Rey na de to das las flo - re s." The page number "185" is visible in the top right corner.

<sup>44</sup> Carlos Vega. “Colección de música popular peruana”, *Revista N° 3 IIMCV*, p. 26.

<sup>45</sup> En los apuntes de Carlos Vega no hay un análisis de esta partitura.

**(CV 12) Tonada las Lanchas para bailar: fol. 186**

**Incipit del facsimilar**



Carlos Vega en su análisis indica:

“Esta página del Obispo no es ni puede ser especie alguna de canción o danza sudamericana. Cómo se nos presenta con el nombre de un viejo baile peruano es cosa que ignoramos. Así, con la estructura que se entrevé, con sus modulaciones, su extensión y su desusada articulación rítmica, no es materia para ensayar una versión crítica de *lancha* o de algo conocido. Dejando a un lado tal o cual punto de analogía con música no folklórica, preferimos no abrir juicio sobre esta página y para comodidad del lector reproducimos los compases iniciales”<sup>46</sup>.

**(CV 13) Andantino. Tonada el Diamante para bailar cantando, de Chachapoyas: fol. 187**

**Incipit del facsimilar**



<sup>46</sup> Carlos Vega. “Colección de música popular peruana”, *Revista N° 3 IIMCV*, pp. 33-36

Carlos Vega en su análisis indica:

“He aquí correctamente escrito un hermoso triste peruano. Se nos presenta con el nombre de tonada y no está mal nombrado. Estilo, décima, triste y tonada son rótulos usuales de estas especies, bien que se puedan señalar muchas veces caracteres que suelen acompañar a cada nombre. En el triste es común la expresión dramática intensa, el texto sobre la base de quejas de amor y la aparición de versos de pie quebrado o voces breves que rompen la simetría. La canción del obispo es la más antigua muestra americana de la especie, e ilumina ampliamente el panorama histórico de la lírica folklórica. La página que comentamos es una de las cuatro que, por intermedio de un músico, escogió e hizo publicar don Marcos Jiménez de la Espada en *Actas del IV Congreso Internacional de Americanistas*.<sup>47</sup> De allí la tomaron Raoul y Marguerite d’Hacourt y la reprodujeron en su libro *La musique des Incas*. Originalmente este género es mestizo y heptacordal, pero en centros aborígenes su escala suele reducirse a las cinco notas del incario. La del Obispo es pentatónica. Excepto la sensible final. Así corre por todo el continente produciendo variantes. Ya mostramos la que recogió Narciso Garay<sup>48</sup> y la que grabé yo en las pampas de Buenos Aires”<sup>49</sup>.

#### (CV 14) Allegro/Grave. Tonada el Tupamaro de Cajamarca: fol 188

##### Incipit del facsimilar

Alegro Tonada el Tupamaro Cajamarca Siave F. 188

Quando la pe na en el cen tro quando la pe na en el cen tro Se en cuen tra con el sen ti do se en cuen tra con el sen ti

Carlos Vega en su análisis indica:

<sup>47</sup> Véase la sección 1 de este artículo.

<sup>48</sup> Véase la sección 2 del presente artículo.

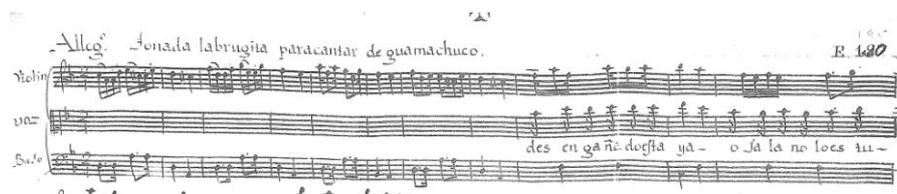
<sup>49</sup> Carlos Vega. “Colección de música popular peruana”, *Revista N° 3 IIMCV*, p. 36

“La notación de esta melodía es clara. Era preferible el compás menor, el de 2/8 porque cuando se utiliza indebidamente el de doble medida sobra al final un tiempo como hemos dicho y se ve en el original de esta canción. Pero hubiera sido mejor todavía haberla escrito como ternaria en 3/8. Cuando el tresillo se nos presenta en todos los pies como aquí su episodio rítmico pierde especificidad; simplemente se trata de pies ternarios. Cualquiera podría suponer que la canción grave que los nativos de Cajamarca dedican a la memoria del caudillo irredento es una desesperada elegía andina, pero, desgraciadamente, la realidad nos enfrenta con esta rudimentaria especie de vals muy del gusto europeo a mediados del siglo XVIII. Hay canciones francesas que corren en los *recueils* parisienses del siglo XVIII cuyo desplazamiento rítmico es casi absolutamente idéntico al de la melodía peruana, y su estilo, en general, es el mismo. EL texto español es algo parecido a la solución de un problema metafísico. Imagino que los indios o los criollos habrán tenido poco que ver con todo esto; quiero decir que, sin duda, es una canción de personas de la ciudad, bien impregnadas del hacer europeo”<sup>50</sup>.

**(CV 15) Allegro. Tonada el Huicho de Chachapoyas: fol. 189 (análisis completo en la siguiente sección)**

**(CV 16) Allegro. Tonada la Brugita para cantar de Huamachuco: fol. 190**

#### **Incipit del facsimilar**



Carlos Vega en su análisis indica:

---

<sup>50</sup> Carlos Vega. “Colección de música popular peruana”, *Revista N° 3 IIMCV*, pp. 37-38

“Aquí tenemos otra canción bien escrita y la reproducimos como viene. Además el prelado ha oído bien las armonías populares (re menor/ Fa Mayor) .En todos los casos el instrumento crítico tiene mucho en qué emplearse Cuando se trata de melodías indígenas puras solo tenemos que precavernos contra el colector, pero si –como en este caso- la canción pertenece al antiguo ciclo criollo y nos llega entonada por indios (casi seguro por mestizos) y recogida por españoles, el filtro crítico debe doblarse. La fórmula del primer pie es una de las preferidas del indio, probablemente reemplaza ahí un esquema con el fa anacrúsico y un puntillo en el la. La fórmula del segundo pie debió integrarse en su ambiente primitivo, con una corchea y dos semicorcheas. Eso es todo lo que se presente. Tenemos especiales motivos para alegrarnos de que hay conservado este magnífico documento antiguo de una especie criolla que ha perdurado hasta hoy. Pertenece a la familia de los *tristes*, los *estilos* o las *tonadas* andinas y pampeanas y ratifica musicalmente nuestras ya viejas afirmaciones sobre la base de documentos orales. Más adelante volveremos sobre este interesante punto”<sup>51</sup>.

**(CV 17) Majestuoso. Cachua La despedida de Huamachuco: fol. 191 (a) (análisis completo en la siguiente sección)**

**(CV 18) Adagio. Tonada El tupamaro de Cajamarca: fol. 191 (b)**

#### Incipit del facsimilar



Carlos Vega en su análisis indica:

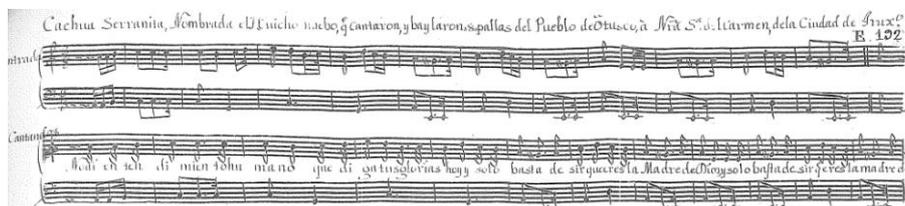
---

<sup>51</sup> Carlos Vega. “Colección de música popular peruana”, *Revista N° 3 IIMCV*, p. 38.

“Otra vez aquí acierta el Obispo. Su buena versión elimina posibles dudas. Y es suerte, porque de nuevo tenemos una canción criolla, un agradable triste peruano, el más antiguo –al lado de los de esta colección-. Si observamos bien, se trata de una melodía pentatónica casi pura y eso acredita su filiación americana y la notable parte que corresponde al aborigen en el proceso de su creación. En su modo el B (menor)<sup>52</sup> pero hay que hacer abstracción de las dos apoyaturas (compases segundo y sexto) y de la sensible. Este semitono revela el acompañamiento criollo. Tales detalles son los puntos en que el orden tonal indígena siente la concepción híbrida perceptible en toda canción, sin olvidar el texto español. Las armonías del obispo (mi menor/Sol Mayor) son también las del pueblo, pero no en esas fórmulas del bajo episcopal. De todos modos, esta melodía es un gran documento”<sup>53</sup>.

**(CV 19) Cachua serranita el Huicho nuevo, que cantaron y bailaron ocho pallas del pueblo de Otuzco, a Nuestra Señora del Carmen, de la ciudad de Trujillo: fol. 192**

#### **Incipit del facsimilar**



Carlos Vega en su análisis indica:

“Una canción notoriamente binaria en todo sentido ha sido escrita por el Obispo en el compás de 3/8. [...] Pero es fácil la restauración porque se trata de una antigua especie europea y americana cuyas melodías viven hasta hoy con diversos nombres en muchas partes del Continente., sobre todo en la costa del Atlántico. Todas responden a una fórmula de

<sup>52</sup> Acerca de los modos pentatónicos véase: Carlos Vega, *Panorama de la música popular argentina*, Buenos Aires, 1944, p. 123-133.

<sup>53</sup> Carlos Vega. “Colección de música popular peruana”, *Revista N° 3 IIMCV*, p. 39.

acompañamiento como la de la habanera o sus derivadas. La habanera misma pertenece a esta gran familia. En nuestro libro citado hemos estudiado esta especie<sup>54</sup>. La restauración se limita a desahogar los finales de frases y a reajustar el segundo pie de cada una. [...] Lo extraño es que esta canción –una verdadera milonga- haya recibido un texto piadoso, como en el siglo XIII, ya había abandonado ese oficio y se dedicaba a ser danza y/o canción profana<sup>55</sup>.

### (CV 20) Cachuita de la montaña llamada El buen querer: 193

#### Incipit del facsimilar



Carlos Vega en su análisis indica:

“[...] esta melodía pertenece a una especie semejante al triste peruano. [...] la estructura de esta canción es irregular y engañosa su constelación inicial. Las ideas son realmente ambiguas por momentos. [...] el texto mismo es ambiguo. Según parece el verso regular de ocho sílabas requiere la cláusula musical de ocho notas, característica de estas especies pero el pie quebrado (“naciste”, “de balde”, etc.) pide un breve diseño musical que, en este caso, se nos presenta como una segunda terminación de la cláusula regular. Este hecho no es extraño. En mi libro *Fraseología* hay un capítulo titulado “Doble final” en el que se estudian estos casos. [...] De todos modos, aún cuando hay muchos tristes de versos iguales es buena característica de ellos esta fórmula del “ovillejo”. Ambos, el Obispo y Alexander Caldeleugh, viajero inglés, recuerdan el ovillejo de Ventura de

---

<sup>54</sup> Carlos Vega, *Panorama de la música popular argentina*, Buenos Aires, 1944.

<sup>55</sup> Carlos Vega. “Colección de música popular peruana”, *Revista N° 3 IIMCV*, pp. 39-40.

la Vega que inspiró a Juan Pedro Esnaola una melodía en que la frase inicial terminaba en “suerte”:

¿Quién mejorará mi suerte?  
La muerte

[...] por todo esto creo que la frase musical de la canción peruana debe coincidir con el octosílabo. Pero aún con tal alternancia de versos distintos la composición es simétrica. [...] En este *triste* las cuatro secciones son casi idénticas<sup>56</sup>.

### 3.2.1 Análisis y transcripción de las obras seleccionadas:

#### 3.2.1.1 (CV 1) Cachua a dúo y a cuatro con violines y bajo al Nacimiento de Christo Nuestro Señor: fol. 176

Facsimilar:



<sup>56</sup> Carlos Vega. "Colección de música popular peruana", *Revista N° 3 IIMCV*, pp. 41-42.

Carlos Vega en su análisis indica:

“La canción del texto se nos presenta en pies binarios de corcheas y el Obispo acierta, en principio, al atribuirle un compás binario, el de 2/4.<sup>57</sup> Esta es la solución que los compositores dan con más frecuencia al problema y no es mala dentro de la teoría tradicional porque permite una buena lectura. En cuanto a la cachua del Obispo hay un pequeño error en los valores, abajo, sobre la palabra “padre” de la primera voz: se han escrito dos semicorcheas en lugar de dos corcheas”<sup>58</sup>. El pasaje es correcto en las otras tres voces. Esta llamada Cachua es un villancico de Navidad perteneciente por su forma, texto y carácter a una antigua familia europea muy difundida y aceptada en América.

#### **TRANSCRIPCIÓN DEL FACSIMILAR<sup>59</sup>:**

---

<sup>57</sup> Carlos Vega, en su análisis, le atribuye un compas de 2/8 porque según su aproximación a la notación sistemática: “Se obtiene así una escritura que previene posibles errores ya que las melodías que entran cabalmente en un pie binario para el movimiento y otro para el reposo (por ejemplo dos corcheas, una negra o sus equivalentes). Si el colector quiere escribirlas en 2/4 se ve colocado ante un pequeño dilema: o deja el primer pie afuera, al comienzo como anacrusa, o lo coloca dentro del compás en el primer tiempo. Si forma anacrusa le queda un tiempo en blanco y, por lo tanto, la última frase resulta asimétrica o tiene que poner un silencio de negra si coloca el primer pie dentro del compás inicial, entonces el fuerte golpe de la nota final (la del punto masculino) cae en el llamado tiempo débil. Ante la cachua del texto el Obispo adoptó el primer procedimiento: dejó el primer pie como anacrusa y puso un silencio de negra al final para cubrir el tiempo que le sobró.” (Colección de música popular peruana, Revista N° 3 IIMCV, p. 24).

<sup>58</sup> Carlos Vega. “Colección de música popular peruana”, *Revista N° 3 IIMCV*, p. 24.

<sup>59</sup> Agradecemos al Lic. Julián Mosca, Miembro investigador del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la UCA, el pasaje a Finale de las transcripciones del presente artículo.

**Cachua a Duo y a quatro con Vs. y Bajo  
Al Nacimiento de Christo Nuestro Señor**

Transcripción Diana Fernández Calvo

Códice Martínez Compañón

Violin 1  
Violin 2  
Voz 1a  
Voz 2a  
Alto  
Tenor  
Bajo

1) N.T. En el original clave de Do en primera.  
2) N.T. En el original clave de Do en tercera.  
3) N.T. N.T. En el original clave de Do en cuarta.

Cachua a Duo y a quatro con vs. y Bajo 2-4

Vn. 1  
Vn. 2  
V. 1a  
V. 2a  
A.  
Te.  
B.

4) N.T. La posición de esta barra de repetición ha sido corregida con respecto al original, adelantándola un tiempo.

Cachua a Duo y a quatro con vs. y Bajo 3-4

Va 1

Va 2

V 1a  
por lo ma - cho que que - tu mas a mo - tes let tra - do

V 2a  
por lo ma - cho que que - tu mas a mo - tes let tra - do

A

Tc

B

Cachua a Duo y a quatro con vs. y Bajo 4-4

Va 1

Va 2

V 1a  
ay - ji - sos que In - do mi - do lo es - ta ay - ji - sos mi Es - de mi Dios a - cha - lo

V 2a  
ay - ji - sos que In - do mi - do lo es - ta ay - ji - sos mi Es - de mi Dios a - cha - lo

A

Tc

B

5) N.T.: Pasaje reconstruido.

3.2.1.2 (CV 8) Tonada la Donosa a voz y bajo, para bailar cantando:  
fol. 182

Facsimilar:



Carlos Vega en su análisis indica:

“Esta *tonada* del pontífice pertenece, en efecto a la especie antecesora de las *tonadas* chilenas, de los *tristes* sudamericanos y de los *estilos* o *décimas* argentinos. Su primera parte es una *kimba* casi típica de las especies nombradas. Como se recordará, la *kimba* es el conjunto de frases repetidas que se presentan entre el tema inicial y su repetición al final. En esta misma colección hay otras tres melodías de la misma especie: las números 7, 9 y 19. La segunda parte y la tercera son variantes “artísticas” de la primera y en esto la composición se aleja de los modelos populares. El *allegro* de las *tonadas* chilenas parecería emparentado con esta segunda parte, pero es posible que el texto obedezca a propósitos personales del Obispo. Por momentos se llega a pensar que en algunos casos el colector glosaba el tema popular en alardes de rudimentaria técnica. Lo que fuere, aquí se siente con toda claridad una subespecie de nuestros *tristes*, *tonadas* o *estilos* folklóricos”<sup>60</sup>

<sup>60</sup> Carlos Vega. “Colección de música popular peruana”, *Revista N° 3 IIMCV*, p. 30.

### TRANSCRIPCIÓN DEL FACSIMILAR:

Tonada la Donosa a voz y Bajo para bailar cantando 2-3

V.  
no se - u - ses el mon - dar - me que le pre - sen - tá - do ser - vir

B.

V.  
a Dios cha - ri - ta a Dios ser - mo - ra

B.

V.  
a Dios cha - ri - ta a Dios ser - mo - ra

B.

V.  
a Dios in - di - tu a Dios do - an - ra

B.

V.  
a Dios in - di - tu a Dios do - an - ra

B.

Tonada la Donosa a voz y Bajo para bailar cantando 3-3

V.  
a - ran - de a - ran - de chi - ni - ta a - ran - de a - ran - de Sa - bo - ra

B.

V.  
a - ran - de que en el cam - po flo - ra a - ran - de la Rey - ra mo - ra

B.

V.  
a - ran - de que en el cam - po flo - ra a - ran - de la Rey - ra mo - ra

B.

\*\*): N.T. - Compás reconstruido por la transcritora.

### 3.2.1.3 (CV 9) Tonada el Conejo a voz y bajo, para bailar cantando: fol. 183

Facsimilar:



Carlos Vega en su análisis indica:

“Aquí tenemos que enfrentar de nuevo las fórmulas binarias típicas de nuestro estilo, tonada o décima escritas por el Obispo mediante pies ternarios.<sup>61</sup>[...] Esta melodía es una *tonada* o estilo. En la Argentina se recogen hasta hoy<sup>62</sup> por centenares. Consisten en un tema que se mueve en dos, tres o cuatro cláusulas y en una *kimba*, que generalmente se presenta en dos cláusulas muy repetidas. La melodía del Obispo nos muestra el remoto antepasado del estilo en sus dos elementos: el tema, en las cuatro

<sup>61</sup> Vega señala la notación como errónea diciendo: “¡Tan sencillo que nos parece y el sagaz prelado insistiendo en el error de ahogar las anchas y expresivas frases de esta especie en el inadecuado molde de 3/8. Es muy poco lo que se modifica en mi versión crítica: casi se reduce a doblar el valor de las terminaciones. Creo además que la segunda cláusula es anacrúsica y que el prieto diseño mi-re-do-re cabe entonces todo en el mismo compás.” (“Colección de música popular peruana”, *Revista N° 3 IIMCV*, pp. 30-31). Brinda a continuación las dos versiones comparadas.

<sup>62</sup> 1959.

primeras frases<sup>63</sup> y la *kimba* en las seis siguientes. Las dos últimas son un pasaje por completo extraño a las tradiciones del género. Parece que el pontífice añadía estos complementos<sup>64</sup>.

### TRANSCRIPCIÓN DEL FACSIMILAR:

**Tonada el conejo a voz y Bajo  
para bailar cantando**

Transcripción: Diana Fernández Calvo      Códice Martínez Compañón

\*) Alleg.<sup>o</sup>

\*) N.T.: En el original clave de Do en primera  
\*\*) N.T.: En el original corchea con puntillo

<sup>63</sup> Entendiendo por frase a la división en dos compases que realizaba Vega en su fraseología.

<sup>64</sup> Carlos Vega. "Colección de música popular peruana", *Revista N° 3 IIMCV*, p. 31.

*La música en el Códice del Obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón*

Tonada del conejo a voz y Bajo para bailar cantando 3-4

13  
 V. que se los lle - ven vo - lan - do ti - ra - na na  
 B.

14  
 V. na na na na ti - ri - ni na na na na na  
 B.

15  
 V. ti - ra - na na na na na na ti - ra - na na  
 B.

16  
 V. na na na na gna ti na ge - co - me - jo mi - o  
 B.

17  
 V. gna ti na je - c - cha - me cu tu ti - do gna ti na je - co -  
 B.

\*\*\*) N.T. En el original cochica con puntillo

Tonada del conejo a voz y Bajo para bailar cantando 3-4

18  
 V. me - jo cha me gna ti na je - ve - ni - ve - ve me - se  
 B.

19  
 V. gna ti na je - co - no - jo mi - o gna ti na je  
 B.

20  
 V. de mi co - ra - non gna ti na je ta me has de - do sin - ton  
 B.

21  
 V. gna ti na je de la ve - lla - na - oxi gna ti na je que to  
 B.

22  
 V. ta ca tom pu gna ti na je que mi a - me me lla - ma  
 B.

Tonada del cenajo a voz y Bajo para bailar cantando 4-4

V. 45 gnai ti na jc y he go res-pun - de gnai ti na jc que es - to  
46  
47  
48  
49 ca la - ma gnai ti na jc  
50 gnai ti na jc  
51

B. 45  
46  
47  
48  
49  
50  
51

\*\*\*) N.T. - En el original, Re en lugar de La

### 3.2.1.4 (CV 10) Andantino. Tonada para cantar llamada. La Celosa del pueblo de Lambayeque: fol. 184

Facsimilar:

1802

Bajo

Alla voi a

ver si puedo de cir lo que el . Al ma cien te de cir lo que el . Al ma cien te.

lo de mas to de lo al tiempo pa rael que fue re pru den te lo de mas to.

de lo al tiempo pa rael que fue re pru den te ti ra na na ti ra na na

ti ra na na ti ra na na ti ra na na ti ra na na ti ra na na ti ra na na

ti ra na na ti ra na na ti ra na na ti ra na na ti ra na na ti ra na na

Carlos Vega en su análisis indica:

“El obispo acude a su vez a su favorito compás de 3/8 para encarcelar esta canción, no importa mediante qué esfuerzos. [...] Por supuesto la constelación rítmica –corchea silencio y dos semicorcheas en un pie y dos corcheas en otro es binaria y, en absoluto rigor debe escribirse en 2/8”<sup>65</sup>. Brinda a continuación las dos versiones comparadas.

### TRANSCRIPCIÓN DEL FACSIMILAR:

Tonada para cantar llamada se la Selosa.  
Del pueblo de Lambayeque

Transcripción: Diana Fernández Calvo      Códice Martínez Compañón

The musical score is presented in two systems. Each system consists of a vocal line (Voz) and a bass line (Bajo). The first system is marked 'And.te' and the second system is marked 'Voz'. The lyrics 'A - la - sel - sa a - sel - sa' are written under the vocal staff in the second system.

---

<sup>65</sup> Carlos Vega. “Colección de música popular peruana”, *Revista N° 3 IIMCV*, p. 31.

Tonada para cantar llamada la Selesca 2-3

24  
V. Al-ter-ces - te                      de - cir - lo - que el                      Al-ter-ces - te  
B.  
25  
V.                      Lo - de - ces - to                      de - jo al - nun - po -  
B.  
26  
V.                      ra el que fue                      te - que - da - te                      Lo - de - ces - to  
B.  
27  
V.                      de - jo al - nun - po                      que - ra el que fue  
B.  
28  
V.                      te - que - da - te                      si - ra - ra                      si - ra - ra  
B.

Tonada para cantar llamada la Selesca 3-3

32  
V.                      si - ra - ra                      si - ra - ra                      si -  
B.  
33  
V.                      ra - ra                      ra - ra                      ra - ra  
B.  
34  
V.                      si - ra - ra                      ra - ra                      ra - ra  
B.  
35  
V.                      si - ra - ra                      ra - ra                      ra - ra  
B.  
36  
V.                      si - ra - ra                      ra - ra                      ra - ra  
B.

### 3.2.1.5 (CV 14) Tonada el Huicho de Chapapoyas (folio E 189)

Facsimilar:



Carlos Vega en su análisis indica:

“Sea lo que fuere la notación de esta llamada *tonada* es clara. Acaso no sea acéfala sino anacrúsica; tal vez los adornos quieran representar fórmulas como las de la melodía 17; quizás el descenso al si en el décimo compás (de los reproducidos) que podría implicar una mediación haya sido un error (si en vez de la). Todo eso es posible, pero carecemos de elementos suficientes para corregir al Obispo. Al fin de cuentas muy bien puede ser que la melodía sea exactamente lo que escribió el colector. La copiamos aquí de acuerdo con el original”<sup>66</sup>.

#### TRANSCRIPCIÓN DEL FACSIMILAR:

<sup>66</sup> Vega la transcribe en su sistema fraseológico y en 4/8. Nosotros la transcribimos siguiendo el original.

Tonada el huicho de chapapoyas

Transcripción: Diana Fernández Calvo

Código: Martínez Compañón

Alleg.<sup>o</sup>

\*) X T - En el original clave de Do en primera

Tonada el huicho de chapapoyas 2-7

Y ma pa crac hui pa so te co - ci - i  
y ma pa crac hui pa so te co - ci - i  
Can buc hui pa nai pac dec - te - te de ma

Tonada el huicho de chapapoyas 3-3 3

Two systems of musical notation. The first system shows a vocal line with lyrics: 'y ma pa caac har pa yo to co no - ci - i'. The second system shows a vocal line with lyrics: 'can bac hua ga nai jac due - le - te de mi.' The accompaniment consists of two staves, likely for guitar or lute, with a 3/3 time signature.

**3.2.1.6 (CV 17) Majestuoso. Cachua La despedida de Huamachuco: fol. 191 (a)**

**Facsimilar:**

A facsimile of a musical score for 'Cachua La despedida de Huamachuco'. It features five staves: Violin, VOC (Vocal), Flute, and two lower staves. The lyrics are: 'De bronse de vo de ser de dia man te gode re bi, ca mi me te mi la muerte o noay muerte para mi o yoday muerte pa ya mi'. The score is in a historical style with handwritten notation.

Carlos Vega en su análisis indica:

“[...] Una vez escogida la primera constelación rítmica el trámite se de la continuidad se reduce a meras repeticiones. El prelado la escribió correctamente No tiene un carácter determinado. La forma (dos pies de movimiento y dos de reposo) es una de las dos más usadas en Occidente. La fórmula de los pies activos es también común, bien que sea preferida entre las clases llanas del Perú. Pero las altitudes no traducen nada regional. Lástima. Un mundo, allí, de música interesante y el buen obispo entusiasmado con estas manifestaciones de pereza, En cambio me placen los versos. Y me habría gustado saber cómo siguen”<sup>67</sup>.

### TRANSCRIPCIÓN DEL FACSIMILAR:

**Cachua la despedida de guamachuco**

Transcripción: Diana Fernández Calvo      Códice Martínez Compañón

Mag.<sup>68</sup>

Violin I: *Mag.*

Violin II

Viola

Bass: De tres - se - des - ce - de - ses

\*N.T.: En el original clave de Do en primera.

---

<sup>67</sup> Carlos Vega. “Colección de música popular peruana”, *Revista N° 3 IIMCV*, p. 39.

Cachua la despedida de guarachuco 2-2

Vn.

V.

B.

Vn.

V.

B.

\* \* \*

#### 4.1 Fuentes primarias

- Apuntes manuscritos de Carlos Vega obrantes en el Instituto de Investigación Musicológica de la UCA
- Versión Facsimilar del Manuscrito de la Biblioteca de Palacio de Madrid -al cuidado de Ediciones de Cultura Hispánica- del Códice del Obispo Martínez Compañón. Editado en vísperas del CDL aniversario de la fundación de la ciudad de Trujillo del Perú, 17 de enero de 1985.

#### 4.2 Referencias hemerográficas

- *Mercurio peruano*. De historia, literatura y noticias públicas. Lima, t. XI, p.2, 1794

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AHARONIAN, Coriún

1997

“Carlos Vega y la teoría de la música popular. Un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero”, en *Revista Musical Chilena*, v.51 n.188, Santiago.

- BALLESTEROS GAIBROIS, Manuel  
1935 “Un manuscrito colonial del siglo XVIII. Su interés etnográfico” *Journal de la société des américanistes* n.s.,t. XXVII, facs. 1 p.162, nota 1.
- CALDOLEUGH, Alexander  
1825 *Travels in South America during the years 1819-1821*. Londres.
- D’HARCOUT , Raoul y Margueritte BECLARD  
1925 *La musique des Incas et ses survivences*, París.
- DOMINGUEZ BORDONA, José  
1936 *Trujillo del Perú a fines del siglo XVIII . Dibujos y acuarelas que mandó hacer el Obispo D. Baltasar Jaime Martínez Compañón*. Madrid.
- DOMINGUEZ BORDONA, José  
1935 “Manuscritos de América”. En: *Catálogo de la Biblioteca de Palacio*, T IX, Madrid.
- DOMINGUEZ BORDONA, José  
1936 Documentos relativos al Obispo de Trujillo (Perú) Don Baltasar Jaime Martínez Compañón. En: *Tierra Firme*, Año II, números 3-4, Madrid.
- FERNÁNDEZ CALVO, Diana  
2006 “Cancionero infantil inédito de Carlos Vega: Método de lecto-escritura musical (Vol.1). Reconstrucción a partir del boceto del autor y de fuentes bibliohemerográficas”. En: *Revista N° 20 del Instituto de investigación Musicológica “Carlos Vega”* de la Pontificia Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, EDUCA.
- FERNÁNDEZ CALVO, Diana  
2007 “La representación gráfica de la música de tradición oral. Enfoques y problemas”. En: *Revista del Instituto de*

*Investigación Musicológica “Carlos Vega” UCA, N° 21, Buenos Aires, EDUCA, p. 174.*

- FREZIER, Jacques Amedée  
1716 *Relation du voyage de la Mer du Sud aux cotes du Chily et du Peru, fait pendant les annés 1712, 1713 & 1714.*
- GARAY, Narciso  
1930 *Tradiciones y cantares de Panamá. Ensayo folklórico.*  
s/l.
- GROOT, José Manuel  
1953 *Historia eclesiástica y civil del Nuev o Reino de Granada, Bogotá, 3ª. Edición, t. II.*
- JIMENEZ BORJA, Arturo  
1940 “Cuadernos de Cocodrilo. Coreografía colonial. Acuarelas mandadas a hacer por D. Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda/ Siglo XVIII”. En: *Suplemento de la Revista 3, N° 5, junio de 1940, Lima.*
- JIMENEZ BORJA, Arturo  
1947 *Máscaras de Baile.* Lima.
- JIMENEZ BORJA, Arturo  
1949 “Coreografía colonial”. En: *Revista Mar del Sur, Nos. 7 y 8, Lima.*
- JIMENEZ BORJA, Arturo  
1951 *Instrumentos musicales del Perú.* Lima.
- JIMENEZ BORJA, Arturo  
1955 “La danza en el antiguo Perú”. En: *Revista del Museo Nacional, tomo XXIV, Lima.*
- JIMENEZ BORJA, Arturo  
1955 “Taqui , Pequeña historia de la danza popular peruana”. En: *Revista Cultura Peruana, N° 90.*

- JIMÉNEZ DE LA ESPADA, Marcos  
1883 “Colección de yaravíes quiteños”. En. *Congreso internacional de americanistas*, Actas de la cuarta sesión, Madrid.
- J.Y.  
1883 Prólogo sin título a la colección de yaravíes quiteños, p. III-VIII. En. *Congreso internacional de americanistas*, Actas de la cuarta sesión, Madrid.
- LYNCH, Ventura R.  
1883 *La provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital de la República*, Buenos Aires.
- LÓPEZ SERRANO, Matilde  
1936 *Trujillo del Perú en el Siglo XVIII*, Madrid, Colección Selecta, Patrimonio Nacional.
- NAVARRO, José Gabriel  
1930 “Aportación al estudio de la cultura española en las Indias”. En: *Exposición. Catálogo general ilustrado*, Sociedad española de Amigos del Arte, Madrid.
- SAGARD THEODART, Fr. Gabriel  
1632 *Le grand voyage du Pays des Horons, situé en l’Amerique vers la Mer douce*, Paris.
- SOBREVIELA, Miguel  
1936 *Voyages au Pérou faite les années 1791 a 1794 par les PP Manuel Sobreviela et Narciso Barceló*, Londres, 1805. (Cit. en : Dominguez Bordona, José. *Trujillo del Perú a fines del siglo XVIII. Dibujos y acuarelas que mandó hacer el Obispo D. Baltasar Jaime Martínez Compañón*, Madrid.
- TORRE REVELLO, José  
1942 *Biblioteca de Palacio en Madrid*. Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Históricas, N° LXXXIII, Buenos Aires.

- VARGAS UGARTE, Rubén  
1946 *Folklore musical del siglo XVIII*, Lima.
- VEGA, Carlos  
1978 “Música Popular Peruana del Siglo XVIII. La Colección del Obispo Martínez Compañón”. En: *Revista N° 2 del Instituto de investigación Musicológica Carlos Vega UCA*, Buenos Aires, pág. 7 a 17.
- VEGA, Carlos  
1979 “Colección de música popular peruana”. En: *Revista N° 3 del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega UCA*, Buenos Aires, pág. 7 a 43.
- VEGA, Carlos.  
1941 *La música popular argentina. Fraseología*. Buenos Aires, 2 vol.
- VEGA, Carlos.  
1931 *La música de un Códice Colonial del siglo XVII*, Buenos Aires.
- VEGA, Carlos.  
1997 “Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos”. En: *Revista Musical Chilena* v.51 n.188 Santiago.
- VON SPIX, John Baptist y C.F. Phil VON MARTIUS  
1824 *Travel s in Brazil, in the years 1817-1820*, London, 2 vols.
- ULLOA, Luis  
1936 “Nota en que rectifica a Ballesteros Gabrois”, en la sección “*Mélanges et Nouvelles Américanistes*”. *Journal de la Societé des Américanistes*, n.s, t XXVIII, facs 1, p. 255.

\* \* \*

**Diana Fernández Calvo** ha sido galardonada con el *Premio Konex 2009 Música Clásica Argentina*. Es Doctora por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina (UCA) y Doctora en Historia (UCA). Es Magister en Gestión (Universidad CAECE); Especialista en Educación Virtual Universitaria (UNQUI); Licenciada y Profesora Superior Universitaria en Musicología y Crítica Musical y en Educación Musical (Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA) y Profesora Superior de Piano (Conservatorio Nacional de Música). Desde 2005 y hasta 2013 se desempeñó como Directora del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” (UCA). En 2013 fue designada Decana de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales (UCA). Dirige equipos de investigación a nivel nacional e internacional. Desde 2009 es Coordinadora del *Doctorado en Música* por la Facultad antes mencionada (UCA). Ha recibido numerosos premios nacionales e internacionales como compositora y musicóloga. Es Miembro de Número de la Academia Argentina de la Historia y de la Academia Nacional de Bellas Artes.

\* \* \*