



*El Códice Martínez Compañón
como portador de epistemologías patrióticas andinas*



Andean Patriotic Epistemologies in the Martínez Compañón Codex

Alejandro García Sudo

Candidato Doctoral en Musicología (PhD in Musicology)¹
Universidad de California, Los Ángeles–USA (UCLA)

agarcia8@alumni.uwo.ca

Para Bernardo García Martínez

Resumen

El obispo de Trujillo dejó un testimonio gráfico de su visita pastoral a las provincias serranas del norte del virreinato peruano en el llamado Códice Martínez Compañón (1782-1785). Las partituras contenidas en ese documento son una fuente primaria indispensable para aquellos interesados en las músicas vernáculas del mundo andino. De hecho, algunas tonadas y bailes del Códice son, para muchos, evidencia de una historia de mestizaje cultural y de supervivencia de músicas prehispánicas. Otros añaden que la hibridez estilística de esa música podría interpretarse como un espacio de resistencia o contracultura indígena.

En este trabajo se argumenta que las posturas anteriores pecan de miopía y se ofrece un tercer derrotero menos frecuentado. La tesis central es que la música del Códice pudo haberse originado como una expresión de orgullo local o patriota que fue avalada por las autoridades de los pueblos que acogieron al obispo. Dichas autoridades andinas movilizaron símbolos y rituales aristocráticos para reclamar legitimidad en una época de incertidumbre política. Se sugiere que Martínez Compañón y varios caciques colaboraron en tal proyecto compartido y que la música del Códice expresaba anhelos de perpetuar antiguas formas de gobierno colonial, no de destituir las.

¹ La versión original de este texto (en inglés) surgió de las discusiones de un grupo de trabajo titulado “Iberian-American Performances, 1770s-1820s” que la profesora Elisabeth Le Guin y un servidor coordinaron entre 2015 y 2017 bajo auspicios del Center for 17th- & 18th- Century Studies de la Universidad de California, Los Ángeles. Versiones preliminares de la versión en español se leyeron en el Primer Congreso de Etnomusicología de la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México (25 de noviembre de 2016) y en una Jornada Musicológica Internacional del Conservatorio Nacional de Música de Perú (2 de mayo de 2017). Agradezco la invitación y comentarios del maestro Omar Ponce Valdivia y los estudiantes de la especialidad de Musicología del citado Conservatorio.

Palabras clave

Música andina; Historiografía; Poscolonialismo; Ilustración

Abstract

The bishop of Trujillo's three-year-long pastoral visit to the northern realms of the Viceroyalty of Peru (1782-1785) was documented in the Martínez Compañón Codex, an intricately illustrated document. Musical notation contained therein remains a key reference for all those interested in Andean vernacular music. For many, the Codex's songs and dances exemplify a history of cultural miscegenation and attest to the endurance of Pre-Columbian music. Other scholars add that the music's stylistic hybridity could be read as a space of indigenous resistance or counterculture.

The following essay shows how both of these premises are short-sighted and presents a third, less-familiar interpretation. The main argument is that the Codex's music might have originated as expressions of nativist pride or patriotism that were sanctioned by the local authorities who sheltered the bishop during his visit. Andean leaders deployed a collection of aristocratic symbols and rituals to stake claims to legitimacy in times of political uncertainty. The essay suggests that several *caciques* collaborated with the bishop to that effect, and that the Codex's music registered a shared desire to perpetuate ancient forms of colonial government, not annul them.

Keywords

Andean Music; Historiography; Postcolonialism; Enlightenment

Recibido: 21/09/17

Aceptado: 20/11/17

INTRODUCCIÓN

Para dejar testimonio de su visita pastoral a la arquidiócesis de Trujillo y sus diócesis sufragáneas, el obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda (1737-1797) encomendó la elaboración de cientos de acuarelas en las que quedó retratado el paisaje y la vida cotidiana del norte del virreinato peruano. Las láminas del llamado "Códice Martínez Compañón" se reunieron en una serie de tomos titulados *Trujillo del Perú*, la mayoría de los cuales se resguarda en la Biblioteca Real de Madrid. Como es sabido, varias láminas del tomo II contienen algunos de los registros musicales más tempranos del mundo andino. No sería descabellado suponer que las veinte tonadas, tonadillas, cachuas y demás bailes del Códice fueron transcritas *in situ* entre 1782 y 1785, los años de la visita pastoral, o incluso antes.² Es por eso que, desde su redescubrimiento, muchos se han entusiasmado ante la posibilidad de que las partituras sean una transcripción más o menos fidedigna de cantos, bailes y ceremonias vernáculas que se llevaron a cabo en Trujillo, Cajamarca y sus inmediaciones en las últimas décadas del Siglo XVIII. Algunos de estos cantos y bailes se han considerado precursores de los que subsisten hoy día en Perú y sus países vecinos.

² El Códice puede consultarse en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; las partituras musicales están en las Estampas 176-193. Hace décadas, Robert Stevenson planteó que la música del Códice, si bien de origen "vulgar", fue transcrita por el obispo, por emisarios que éste mandó antes de su visita, o incluso por miembros de la familia Solís que estuvieron a cargo de los asuntos musicales de la catedral de Trujillo entre 1781 y 1823 (Stevenson, 1960, pp. 157-158). También podría haber influencia de música similar de origen europeo que se practicaba en la región desde mucho tiempo atrás.

Las láminas del Códice, minuciosamente clasificadas y detalladas, revelan las aspiraciones ilustradas de su época. Martínez Compañón las envió a sus superiores en Lima y Madrid como complemento de informes escritos, y quizá las hubiese incluido en una historia general de Trujillo que ya no pudo terminar de escribir. El obispo probablemente quería convencer a sus lectores de que sus feligreses eran de los más civilizados y laboriosos del reino, a modo de propaganda. Vistas de ese modo, las ilustraciones y transcripciones musicales del Códice no serían tanto un retrato fiel de sucesos verídicos, pues cabe pensar que el obispo y sus colaboradores plasmaron una versión idealizada de la región y sus pobladores—una acorde a ideales ilustrados de los Borbones. Como veremos, hay un estudio académico reciente que parte de este último supuesto para argumentar que en la música del Códice se atisban, con todo, señales de resistencia ante el proyecto civilizatorio del obispo.

A continuación argumentaré que ninguno de los planteamientos anteriores, por sí solo, examina a conciencia las circunstancias que dieron luz a los registros musicales del Códice. Dividiré el estudio en tres partes. Para comenzar, pondré en tela de juicio varias premisas a partir de las cuales se ha interpretado el Códice y su música. En la primera parte (I) cuestionaré la idea de que Martínez Compañón y compañía registraron cantos y bailes indígenas de forma fidedigna, como si hubiesen contemplado criterios etnográficos o fines de memorialización similares a los de generaciones posteriores. En la segunda parte (II) someteré a examen la tesis de que el Códice puede leerse como un artefacto al servicio de colonizadores que querían imponer su ideología pero también, simultáneamente, como un registro velado de prácticas y mentalidades de quienes resistieron tal imposición. Trataré, en cada caso, de identificar las corrientes intelectuales en las que se insertan esas premisas.

En la tercera parte (III) esbozaré una alternativa. Traeré a cuento consideraciones historiográficas que no han sido bien atendidas en nuestro campo de estudio musicológico y que considero útiles para reinterpretar el Códice y su música. Sugeriré que algunas de las tonadas y bailes de dicha colección podrían escucharse como expresiones de patriotismo nativista por parte de autoridades y pueblos andinos que movilizaron símbolos y rituales monárquicos buscando acentuar su legitimidad e identidad corporativa. Hay que contemplar la posibilidad de que caciques y pobladores del norte del virreinato colaboraron abiertamente con Martínez Compañón en la producción del Códice, y que parte de la música en cuestión, tal y como se presenta en el papel, pudo simbolizar deseos de perpetuar acuerdos tributarios y territoriales propios de un sistema de gobierno colonial. A mi modo de ver, en muchas láminas del Códice se percibe el anhelo de dar valor y continuidad a tradiciones y lazos políticos locales que quizá peligraban ante los impulsos reformistas.

I. PARTE

Como en otros países de América, los propulsores del proyecto nacional peruano se valieron de ceremonias y espectáculos cuyo propósito era enaltecer un pasado prehispánico legendario y, de tal forma, brindar orgullo y una identidad común a regiones y estratos sociales diversos. Ejemplo temprano de estos esfuerzos en el ámbito teatral limeño fue la ópera *Ollanta* de José María Valle Riestra (1858-1925), cuyo tema son las gestas heroicas de los incas. Buena parte de la música de esta ópera se ajusta a prácticas orquestales del romanticismo tardío, pero esto no necesariamente minimizó el impacto que semejante escenificación tuvo sobre el público de 1900, año de su estreno.³ Sea como sea, en la partitura de *Ollanta* sí hay música que el público hubiera percibido como de origen autóctono o nacional. Un ejemplo es el canto de la figura

³ Como sugiere la musicóloga Leonora Saavedra refiriéndose a un caso mexicano comparable—la ópera *Atzimba* de Ricardo Castro, también de 1900—la falta de significadores musicales indígenas explícitos no necesariamente impedía al público de su época asociar la música de la ópera con el pasado prehispánico que se representaba en escena (Saavedra, 2014, p. 84).

1, que se presentó en 1900 como un yaraví ancestral, es decir, un canto elegíaco de tiempos previos a la conquista del Perú.



Figura 1: Extracto de la música de *Ollanta* en reducción para piano
Las voces superiores susurran la frase “ay, ay, todo el mundo para mí acabó”
Fuente: Valle Riestra, 1921, p. 8.

Melodías parecidas a esta continuaron evocando sensibilidades incaicas en décadas subsiguientes. En 1925, Marguerite y Raoul d’Harcourt publicaron decenas de las tonadas callejeras que recopilaron en Perú, Bolivia y Ecuador y clamaron detectar en ellas la esencia de la música inca (d’Harcourt y d’Harcourt, 1990, pp. 135-136)⁴. Los d’Harcourt admiraban la supuesta pureza prehispánica de cantos monódicos que se basan en escalas pentatónicas—algunos de ellos similares a los de la voz superior en la figura 1—y propagaron la idea de que esa música ancestral, que llamaron primitiva, seguía viva entre la población indígena a pesar del paso de los siglos.

Musicólogos peruanos habían difundido opiniones parecidas con anterioridad. Un ejemplo es Leandro Alviña (1880-1919), autor del famoso canto “Ollantay”, quien se valió de crónicas coloniales para rastrear la historia de varios géneros populares andinos. En 1908, Alviña escribió que el yaraví se había arraigado en el corazón del pueblo peruano desde tiempos inmemoriales y que dicho canto en modo menor evocaba nostalgia por paisajes serranos y la “naturaleza

⁴ El libro fue publicado por primera vez en París en 1925 por Librairie Orientaliste Paul Geuthner.

dulce y taciturna del indio” (Alviña, citado por d’Harcourt y d’Harcourt, 1990, pp. 169-170). Estas y otras teorías de corte esencialista se popularizaron a medida que el discurso indigenista atrajo el apoyo de aparatos estatales e intelectuales influyentes (Coronado, 2009).

Considérese ahora la tonada “El Tupparamo de Caxamarca” para violín, voz y bajo, tomada de la parte inferior de la estampa 191 del Códice Martínez Compañón (figura 2). Puede constatarse que en la década de 1780 ya se conjuntaban muchos atributos del supuesto yaraví ancestral. Al igual que en el canto superior de la figura 1, en el canto de la figura 2 se percibe la posible influencia de una melodía vernácula de origen pentatónico, si bien con características propias de la música europea, como el re sostenido que actúa como grado sensible.⁵ En ambas Figuras, el canto gravita en torno al acorde de mi menor y se ejecuta de preferencia de forma sobria y lamentosa, en *tempo adagio*, enfatizando pausas al final de varias frases. No todo es similar, desde luego. En la tonada del Códice, la melodía acomoda versos octosilábicos prototípicos de la lírica del Siglo de Oro español, dejando adivinar, en ocasiones, sutiles desfases rítmicos con el pulso regular del bajo acompañante. Con todo, a fin de cuentas, las semejanzas dejan abierta la posibilidad de que ambos ejemplos se hayan inspirado en el mismo tipo de canto popular, y también de que la música del Códice, redescubierta en la década de 1880, haya influido en la de compositores más jóvenes.

Adag° tonada el tuppamaro de Caxamarca

The musical score is arranged in four systems. Each system contains staves for Violin (Vn.), Voice (V.), and Bass (B.). The first system shows the instrumental introduction. The second system begins the vocal entry with the lyrics: "De los ba-ños don-dees-tu-be. Lue-go, vi-ne a tu lla-ma-da." The third system continues the vocal line: "Sin-tien-do yo tu be-ni-da con-fu-so de tu lle-ga-da." The fourth system concludes the piece with instrumental accompaniment.

*De los baños donde estube
luego vine a tu llamada
sintiendo yo tu benida
confuso de tu llegada*

Figura 2: “Tonada el Tupparamo de Caxamarca.” *Trujillo del Perú*, Volumen II, Estampa 191. Transcripción: Omar Ponce Valdivia

⁵ La idea de que éste y otros ejemplos del Códice provinieron o se inspiraron en música pentatónica, si bien discutible, se ha contemplado en la literatura académica desde finales del Siglo XIX (Pinilla, 1980, pp. 397-398; Claro Valdés, 1980, pp. 28-29).

Explicar el origen del yaraví y su aparente permanencia en el tiempo es difícil. Muchos han especulado que composiciones como el Tupamaro de Cajamarca resultaron de un acomodo entre estilos europeos y andinos, o bien—para acudir a una metáfora racial hartamente socorrida en América Latina a partir del Siglo XIX—que son fruto de una “hibridación” o “mestizaje” musical. Determinar qué elementos musicales son auténticamente prehispánicos es algo que quizá nunca se podrá lograr con certeza. No obstante, este tipo de pregunta ha prevalecido en la agenda de investigación de músicos y musicólogos que se formaron en un ambiente permeado por historias de supervivencia de músicas indígenas milenarias. Algunos han dado por hecho que vestigios musicales como los del Códice registran el momento exacto del encuentro de músicas andinas y europeas. Otros han buscado precisar qué atributos netamente prehispánicos sobrevivieron a tal hibridación.

Por citar un par de ejemplos, recuérdese un estudio de 1959 donde el musicólogo peruano Josafat Roel Pineda (1921-1987) concluyó que el yaraví contemporáneo, también llamado “triste” en varios países sudamericanos, desciende directamente del *harawi* prehispánico, si bien filtrado por siglos de “colonización” (Roel, 1959, pp. 133-134, 177). Tómese en cuenta también el estudio otrora inédito de Carlos Vega (1898-1966), también de mediados de Siglo XX, donde el musicólogo argentino meditó a profundidad sobre el origen estilístico de las tonadas y bailes del Códice.⁶ Tras estudiar las láminas originales en Madrid, Vega concluyó que virtualmente todas las partituras del Códice son “fórmulas híbridas” pero que al menos tres tonadas son “tristes de influencia aborigen”, a saber: “La brugita para cantar de Guamachuco” (Estampa 190), “El diamante para bailar cantando de Chachapoyas” (Estampa 187) y, en efecto, “El Tupamaro de Caxamarca”, la pieza de la figura 2.⁷

Vega puso en tela de juicio la habilidad de quienes anotaron la música del Códice a finales del siglo XVIII y clamó haber corregido muchas de las transcripciones basándose en supuestas normas absolutas de fraseología (que no eran tal cosa porque se sustentaban en la familiaridad de ese autor con algunas convenciones de la música popular andina de su época). El esfuerzo de Vega por definir el origen de cada pieza y por “enderezar las ovejas descarriadas” fue quizás acertado desde un punto de vista técnico, pero no oculta su afinidad con las preconcepciones que hemos venido identificando: que hay música más auténticamente indígena que otra, que esta tiene una forma correcta o ideal que ha persistido por siglos y, en fin, que Martínez Compañón registró transcripciones exactas de esa música y quería representar sus atributos indígenas o mestizos esenciales. Sin embargo, como se sugirió en este apartado, esos son anhelos y expectativas que surgieron en décadas posteriores, en otro contexto histórico.

II. PARTE

No soy el primero en señalar que el análisis estructural de esta música, por sí solo, tiene utilidad limitada. El etnomusicólogo Raúl Romero escribió en 1995 que los habitantes del valle de Mantaro, al este de Lima, se relacionan con el yaraví y otras músicas andinas de formas que no siempre concuerdan con las de musicólogos expertos y sus archivos. Lejos de hallar definiciones y continuidades históricas certeras, Romero se topó con estilos muy diversos y con acaloradas discusiones en torno al significado de la tradición y la innovación en las músicas andinas. Concluyó que no tiene caso buscar ejemplos de pureza o hibridez, pues es en el constante debate del pasado de una comunidad y su música que surgen las certidumbres e

⁶ El estudio de Vega fue editado, publicado y anotado por Diana Fernández Calvo (2013).

⁷ Las últimas dos tonadas están obviamente emparentadas entre sí musicalmente. La tonada 191b no debe confundirse con la otra “Tonada El Tupamaro, Caxamarca” del Códice, la de la estampa 188, que quizá está mal etiquetada y que Vega asociaba a un baile de salón dieciochesco.

inquietudes identitarias más significativas (Romero, 2001, pp. 2-3, 144-145). Romero nos invita a explorar la relación de cada localidad con su memoria, sus ceremonias y repertorios.

A esta discusión habría que añadir una premisa adicional que se discute con frecuencia en el campo de la etnomusicología histórica: que la relación de una comunidad con su música cambia a medida que se presentan circunstancias que modifican las ideas y expectativas de una comunidad acerca de su presente y su pasado (McCollum y Hebert, 2014). Para señalar lo obvio: la música y sus significados se transforman junto con los usos y gustos fluctuantes de su público. Es por eso que la música no puede analizarse como una estructura sonora que existe aislada de la sociedad, inmutable al paso del tiempo, como si los intérpretes y escuchas carecieran de un entendimiento histórico propio y dinámico de sus repertorios.

Del mismo modo, el análisis de una tonada como la de la figura 2 no debería limitarse a la comparación formal de todos los yaravíos o “tristes de influencia aborígen” conocidos, como si éstos constituyesen un género ideal desapegado de las circunstancias de cada canto, o como si las cualidades con las que se ha definido esa música—aborígen, híbrida, mestiza—se percibieran de igual modo en todo tiempo y lugar. Quienes piensan así sucumben a un análisis “presentista”, que se suscita cuando conceptos y teorías pertenecientes a un dominio temporal específico se transfieren forzosamente a otros dominios temporales, alterando la integridad ontológica de los sujetos históricos y la validez del análisis mismo (Bryant, 2000, p. 511).

Replantear la investigación histórica como un campo relativista en el que conviven distintas subjetividades, epistemologías y temporalidades es una idea que se ha explorado exhaustivamente en los estudios poscoloniales. Los musicólogos que se suman a esa corriente señalan que la historia de la música colonial hispanoamericana se ha escrito de forma eurocéntrica y que es necesario releer archivos y partituras críticamente para traer a la superficie las voces y visiones indígenas que quedaron sumergidas en interpretaciones anteriores (Coelho, 2005). David Irving, por ejemplo, se distancia de la idea de mestizaje, que privilegia el punto de vista de ciertos grupos, y conceptualiza el encuentro de europeos, americanos y asiáticos como un “contrapunto social” en el que la interacción de muchas voces y músicas—hegemónicas y subalternas—ha dado lugar a un abanico de transculturaciones (Irving, 2010, pp.1-12). Como Romero, Irving nos invita a escribir historias que reconozcan esa multiplicidad de puntos de vista.

El Códice Martínez Compañón ya se ha examinado con esta lupa. En un estudio de 2014, Simón Palominos Mandiola partió de premisas poscoloniales para argumentar que varios grupos indígenas se resistieron a la disciplina del colonizador mediante la apropiación y resignificación de hábitos y tecnologías europeas (2014, pp. 35-57). El autor sugiere que parte de esa resistencia se llevó a cabo con músicas y bailes, es decir, en espacios performativos donde ejecutantes y escuchas indígenas tuvieron libertad (limitada) para perpetuar ideas y sentimientos propios de su cultura.

Para Palominos Mandiola, algunas tonadas híbridas del Códice vendrían a confirmar la existencia histórica de esos espacios culturales subalternos en América porque, si bien estas músicas nos llegan distorsionadas por el puño y letra del colonizador, resuenan una y otra vez como expresiones imperfectamente acopladas a la estética europea. La transculturación o mestizaje estilístico de la tonada del Tupamaro de Cajamarca sería evidencia de subversión y la pervivencia de “epistemologías de diferencia binaria” entre conquistadores y nativos. Finaliza Palominos Mandiola proponiendo que tal alteridad sonora emblemiza la historia y subjetividad latinoamericana (pp. 38-52).

Al menos en este ejemplo, la lectura poscolonial no nos ha ayudado a avanzar mucho conceptualmente. Nuevamente se presenta la idea de que hay atributos del Códice y sus intérpretes que son esencialmente indígenas o mestizos y que se han mantenido reconocibles como tales por siglos. También subyace la noción de que hay una clase indígena meta-histórica

cuya resistencia anti-colonial ha sido la misma desde la conquista hasta el día de hoy. Estas premisas son a veces tan rígidas y presentistas como las de estudios previos. Con la crítica anterior no se busca descalificar a un autor en particular ni negar los efectos adversos del colonialismo. Simplemente se señala que nuestra comunidad académica es propensa a teorizar la experiencia colonial un tanto dogmáticamente y no siempre con un examen detallado de los sujetos históricos.

El impulso por traer a cuento narrativas de opresión y resistencia indígena es tan potente que ha dejado su huella incluso en historiadores que exploran las fuentes primarias con sumo cuidado. Tal es el caso de Tiziana Palmiero, una autoridad en el Códice Martínez Compañón. Entre otras cosas, Palmiero ha venido dando sustento cada vez más sólido a una hipótesis que circula desde hace décadas: la idea de que varios ejemplos musicales e iconográficos del Códice Martínez Compañón están emparentados con la tradición lírico-escénica del lamento del príncipe Atahualpa, quien fuera aprisionado y ejecutado por los españoles en los baños reales de Cajamarca en 1532.

Palmiero y otros señalan que la tonada del Tupamaro de Cajamarca pudo provenir de una representación teatral de la “decapitación del Inca” y otras escenas ligadas a ese episodio legendario. Si tal escenificación tuvo lugar entre 1782 y 1785, quizá denotó simpatías por la rebelión de Túpac Amaru II, suprimida cerca de Cusco en 1781 (Quezada, 1985, p. 97; Palmiero, 2011, pp. 32-33; Palmiero, 2014, pp. 314, 365, 455, 464, 480-482). Para respaldar esta hipótesis, Palmiero dedica algunas páginas de su tesis doctoral a documentar instancias de rebelión indígena en el norte del virreinato y la participación de Martínez Compañón en los esfuerzos por suprimirlas (Palmiero, 2014, p. 161-168, 181). Así pues, Palmiero también tiene la expectativa de hallar ecos de resistencia simbólica en la música que quedó registrada en el Códice—evidencia de que individuos insatisfechos con el sistema colonial imaginaban utopías de restauración incaica por medio de la música y otras artes escénicas.⁸

La inquietud que producen estas aseveraciones es la completa falta de atención a situaciones en que las voces marginadas pudieron haber aspirado a colaborar con el régimen colonial. ¿Por qué una representación de la ejecución del Inca tuvo que ser un acto subversivo y no una práctica ritual de la comunidad? ¿Hubiera Martínez Compañón dado tal publicidad a semejante representación músico-teatral si esta hubiese sido un franco acto de rebeldía? En todo caso, ¿por qué toda relectura poscolonial debe basarse en antagonismos? ¿Es el Códice realmente ejemplo de un texto absolutamente opresivo que no daba lugar a otras voces u opiniones? Hay que explorar más el horizonte histórico en que se desarrollaron estos personajes antes de decretar *a priori* en qué consistió el diálogo entre supuestas voces hegemónicas y subalternas.

III. PARTE

Los consejeros de Carlos III echaron a andar un proyecto reformista a lo largo y ancho del imperio hispanoamericano en la década de 1760. Anhelando instituir un sistema de recaudación más eficiente, estos reformadores borbónicos redibujaron el mapa político americano e instituyeron una nueva burocracia cuyo racionalismo centralizador y desapego de las realidades locales empezó a minar cargos, tributos y acuerdos administrativos de larga data (Lynch, 1987, p. 8-11).

⁸ Las rebeliones andinas del Siglo XVIII son tema de muchos estudios. Serulnikov (2005, pp. 257-260) explica que el levantamiento de Túpac Amaru II forzó un reacomodo de poder entre autoridades coloniales y pueblos indígenas y engendró expectativas utópicas de restauración del poderío inca basadas en creencias mesiánicas y visiones cíclicas de la historia que no compaginaban con las narrativas ilustradas de orden y progreso. En general, el intento borbónico de controlar espacios públicos, disciplinar sujetos y homogeneizar tiempos y prácticas culturales se vio cuartado por la resistencia de poblaciones indígenas, dificultando la relación entre Estado y sociedad civil (Walker, 2005, pp. 77-80).

Martínez Compañón, originario de Navarra, se entrenó en Salamanca y Madrid en ese contexto reformista. Quizá como recompensa por colaborar en la purga de los jesuitas, recibió una cotizada prebenda de chantre en la catedral de Lima, dignidad que ocupó de 1767 a 1778 (Rodríguez van der Spoel, 2013, p. 19-22). Martínez Compañón se ocupó de algunos asuntos musicales limeños en esos años, pero se le recuerda más por administrar capellanías y cofradías, organizar seminarios conciliares y mantenerse activo en la Universidad de San Marcos, donde se familiarizó con el pensamiento francés ilustrado. Se unió a la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, organización caritativa en la que se discutieron proyectos utópicos. Sus miembros buscaban maneras de fomentar la industria, la educación y la espiritualidad de la población indígena, que era mayoritaria en el Perú (Berquist, 2014, p. 38).

En 1779 Martínez Compañón fue nombrado obispo de Trujillo, ciudad ubicada en la costa norte del virreinato. Era un centro comercial medianamente importante y hogar de una población considerable: unos 118,000 indios, 80,000 mestizos, 22,000 españoles y 16,000 africanos, según los criterios de un censo contemporáneo (Berquist, 2014, p. 42). Por siglos, Trujillo había sido el puerto de entrada a la sierra norte del Perú, es decir, a asentamientos pertenecientes a los reinos cuismancu y chimú que fueron avasallados por el imperio inca alrededor de 1470 y luego por los españoles en el Siglo XVI. Nótese que la presencia europea en esas serranías no era novedad alguna. De hecho, Chachapoyas es uno de los asentamientos españoles más antiguos de los Andes; los conquistadores se establecieron ahí en la década de 1530 para negociar acuerdos de sucesión con los sucesores de los chimú, que habían mantenido cierta autonomía bajo el gobierno de los incas. Queda todavía mucho por explorar de la historia colonial previa a la llegada de Martínez Compañón a la región.

Al iniciar su recorrido a caballo por las provincias serranas en 1782, el obispo de Trujillo tenía la consigna de preservar la paz e incrementar la productividad económica de la provincia. Si lo logró o no es debatible. Censos disponibles sugieren que la visita fue casi milagrosa: parece ser que, en tres años, Martínez Compañón reactivó las minas de plata de Hualgayoc, fundó decenas de pueblos, iglesias y escuelas y remozó igual cantidad de caminos y canales. Ciertamente, lo más probable es que parte de su quehacer cotidiano, no tan glamoroso, haya sido visitar cada uno de los pueblos de la sierra, dialogar con gobernantes y comerciantes y supervisar, arbitrar o renegociar estatutos de propiedad, tributo y sucesión.⁹ Tal había sido la labor de otros visitadores eclesiásticos que actuaban como representantes *de facto* de la Iglesia y de la Corona en zonas remotas del continente. No sería extraño descubrir que el obispo, al igual que otros emisarios de su época, exageró la magnitud de sus labores para promocionarse.

Se sabe poco de los pormenores de la visita. Martínez Compañón no tuvo tiempo de escribir la historia de los eventos porque fue nombrado arzobispo de Santa Fe en Nueva Granada al concluir la visita. Fuera de algunas cartas que envió a sus superiores, quedan pocas reflexiones de los años circundantes. De éstas, las más conocidas son las *Descripciones Geográficas* de José Ignacio Lecuanda, contador de aduana en Lima y sobrino del obispo. Lecuanda las publicó en entregas en el *Mercurio Peruano* en 1793 y 1794 para hacer patente, entre otras cosas, que su tío había sido benevolente con la población indígena a su cargo, pues el sistema de repartimiento forzado se había suprimido a inicios de su mandato y “todo quanto produce [la] industria, labranza y crianza [de los pueblos] está esento de los Reales Derechos, [de modo que] el tributo u omenage que en todas partes pagan los Vasallos a sus Reyes más es en ellos insignia del reconocimiento que pensión gravosa” (citado en Rivera Martínez, 1998, p. 131-132). Según este testimonio, Martínez Compañón no sólo habría reactivado la economía de las provincias sino que habría ganado adeptos a diestra y siniestra y contribuido a mejorar la vida de la mayor parte de la población.

⁹ También se abocó a diseñar planes de estudio y disciplinar alumnos de escuelas primarias (Ramírez, 2008, pp. 73-99). La música seguramente jugó un papel importante en este ámbito.

¿Tiene caso que un musicólogo se empape de los rumores y detalles de esta visita pastoral? Ciertamente. Como lo presenta Geoffrey Baker en el área cusqueña (2008, pp. 9-11), estudiar la historia de los pormenores políticos y eclesiásticos de las zonas no metropolitanas es indispensable para entender la cosmología y las prácticas musicales de cientos de comunidades urbanas y rurales en Perú. Baker nos recuerda que, en la colonia, los pueblos del Cusco estaban gobernados por sus propios alcaldes y justicias, que tenían un grado de autonomía considerable, que seleccionaban y entrenaban a sus propios músicos y, sobre todo, que tenían capacidad y motivos para colaborar o retar a emisarios metropolitanos. Por ejemplo, hubo alcaldes, justicias y cabildos locales que reaccionaron enérgicamente en contra de reformas borbónicas que alteraron los cargos y privilegios que les correspondían por derecho y linaje. Túpac Amaru II se sublevó para protestar disposiciones que diezmaron el ingreso de sus pueblos y familias cusqueñas.

Con esto en mente, regresemos a los eventos de la visita de Martínez Compañón al norte del virreinato y a las circunstancias que dieron luz a las láminas del Códice. Es probable que el obispo haya mandado hacer estas últimas con algo de egoísmo, para glorificar sus esfuerzos como visitador, reformador y guía espiritual. En varios de sus testimonios escritos, sus prioridades y puntos de vista definitivamente se imponen sobre los de otros.¹⁰ Esto no implica, sin embargo, que las voces marginadas hayan sido siempre las de individuos que militaban contra el régimen o que cooperaban con el obispo a regañadientes. Por el contrario, algunas de las voces que no dejaron registro escrito y que quizá haría falta recuperar o decodificar podrían ser las de sujetos y corporaciones andinas que se aprovecharon de la visita pastoral y maniobraron tras bambalinas para defender o renegociar sus privilegios en un momento en el que un alto dignatario se acercó a sus puertas a hacer reformas y ofrecimientos—situación que no se presentaba muchas veces en la vida, cabe señalar.

Aproximémonos a la música y las ilustraciones del Códice desde esta perspectiva. Una representación teatral de la captura y decapitación de Atahualpa en Cajamarca pudo ser un acto diplomático organizado por autoridades y pobladores locales que optaron por hacer un despliegue magno de leyendas y repertorios tradicionales para subrayar el hecho de que ellos eran los herederos legítimos de los asientos y tributos que caciques y conquistadores ancestrales acordaron compartir desde 1532. Quizá el propósito de tal despliegue ceremonial, extraordinario, era convencer al obispo y a otros emisarios recién llegados de que había tradiciones y lazos políticos locales que no valía la pena desdibujar con el frenesí de las reformas.

Otros pueblos pudieron haber estado clamando cosas similares al escenificar tonadas y bailes que quedaron asociados en el Códice a las localidades de Chachapoyas, Huamachuco y Otuzco (donde sí había energías rebeldes en esos años, cabe señalar). Esta lectura daría especial significado a una cachua navideña que dice: *“Dennos lecenia Señores, supuesto ques Nochebuena, para cantar y baylar al uso de nuestra tierra. Quillalla Quillalla Quillalla.”* La escenificación de ese canto ritual en 1784 o 1785, con sus distintivas interjecciones en lengua indígena, pudo haber sido patrocinada por grupos políticos y eclesiásticos locales que intentaron convencer al obispo de que ellos eran los expertos en los “usos de su tierra” y, por ende, los expertos con quienes debía entablar negociaciones e iniciar proyectos reformistas.

Bien pudiera ser, como se ha sugerido a raíz de la obra de Juan Carlos Estenssoro Fuchs (2005) y otros historiadores, que el despliegue de privilegios, íconos y ritos nobiliarios en el

¹⁰ Es de suponer que Martínez Compañón se presentaba con actitud paternalista y algo autoritaria en los pueblos. En mayo de 1786 le aseguró al rey de España que mantenía por iguales a los indígenas siempre y cuando éstos se persuadiesen de que “el Señor los ha tratado con mucha misericordia y amor de haberlos redimido de la dura servidumbre que padecían bajo el imperio despótico de los Incas [...] y siempre que así mismo lleguen a convencerse de que en las negociaciones y tratos particulares con los españoles y demás castas son verdaderamente beneficiados” (citado en Vargas Ugarte, 1966, p. 207).

Perú era un acto hueco—un alarde inofensivo de soberanía residual, en el fondo inexistente, que no restaba nada de poder real a los colonizadores. Tal situación no invalidaría el hecho de que los títulos y tributos andinos eran un elemento constitutivo de la gobernabilidad de muchos pueblos y de su relación con la metrópolis; de que había individuos que encontraban significado y prestigio en las ceremonias e íconos asociados; y de que distintas localidades se valieron de ese sistema de símbolos y privilegios para obtener ganancias a veces a expensas de sus vecinos. Quizá hubo quienes hicieron lo posible por llamar la atención o cambiar la actitud de Martínez Compañón hacia sus comunidades con ayuda de esos símbolos aristocráticos—con música, por ejemplo.

Por su parte, a pesar de actuar paternalista e interesadamente, el obispo pudo haber estado proporcionando un servicio a muchos de los pueblos serranos al interceder por ellos ante el gobierno virreinal con un documento atractivo que hacía gala de sus buenas costumbres y su trabajo productivo. Muchos en la comarca deben haberse alegrado de ser representados como súbditos pacíficos y laboriosos, o sea, en polos opuestos al de Túpac Amaru II, de cuyos conflictos en tierras lejanas seguramente llegaron noticias. El Códice podría verse como un intento de promocionar las virtudes del norte del virreinato a los ojos de reformadores en Lima y Madrid que no estaban al tanto de los pormenores de Trujillo, Cajamarca, Huamachuco, Chachapoyas y localidades todavía más pequeñas. Quizás Martínez Compañón usó las ilustraciones del Códice para convencer a ciertas autoridades metropolitanas y de ultramar de que valía la pena invertir recursos en una región pacífica o de que se debían perpetuar los arreglos políticos previamente establecidos para asegurar el desarrollo y el gobierno estable. Cabe especular que varios en los pueblos pudieron haber estado de acuerdo con ese proyecto publicitario.

Así pues, no todos los aspectos de la visita fueron desiguales o coercitivos. Hubo alcaldes andinos que obtuvieron del obispo fondos adicionales para escuelas, caminos y acequias y que aseguraron así su estatus político. A cambio, el obispo los pudo contar como aliados y probablemente aseguró sus tributos. Sabemos que Martínez Compañón forjó una relación cercana con el cacique Don Patricio Astopilco y Caravanco, cacique de las siete guarangas de Cajamarca, quien pidió ayuda a la Corona para fundar escuelas y donó parte de sus tierras para tal efecto. El obispo impulsó dicho proyecto y confirmó a 40,380 habitantes en tal jurisdicción (Berquist, 2014, p. 64). Quizá Don Patricio instó a su gente a proporcionar festejos y música en retribución, y quizá incluso comisionó la manufactura de varias de las ilustraciones y transcripciones musicales del Códice como acto conmemorativo, de bienvenida o despedida para el obispo.¹¹ ¿Habría sido ese el contexto en el que se cantó la tonada del Tupamaro de Cajamarca?

Si se acepta lo expuesto hasta este punto, entonces se debe contemplar la posibilidad de que el Códice Martínez Compañón haya registrado las “epistemologías patrióticas” de músicos, gobernantes y demás pobladores de los pueblos del norte del virreinato peruano. “Epistemología patriótica” es un término que se toma prestado de la obra de Jorge Cañizares-Esguerra (2001), historiador ecuatoriano. Cañizares-Esguerra lo usó en un contexto ligeramente distinto para referirse al discurso y pensamiento aristocrático de clérigos e intelectuales criollos que comenzaron a hacer gala de su conocimiento de historias nativas y de sus colecciones de artefactos prehispánicos a mediados del Siglo XVIII. Hacían eso para legitimarse como autoridades veraces y expertas en una época en la que escritores y viajeros procedentes de Europa denostaban las fuentes históricas y la producción académica del Nuevo Mundo por la supuesta falta de objetividad de los testimonios de indígenas y conquistadores de generaciones pasadas. Según Cañizares-Esguerra, numerosos intelectuales criollos comenzaron a reivindicar tradiciones orales, crónicas y artefactos hispanoamericanos para poner en alto el nombre de sus localidades y regiones natales. Ejemplos de este tipo de pensador en otras latitudes del

¹¹ Parece que Astopilco habitaba la antigua casa del príncipe Atahualpa (Palmiero, 2014, p. 159).



Figura 3: “Danza del chimo.” Trujillo del Perú, Volumen II, Estampa 151



Figura 4: “Alcalde Yndio de Sierra.” Trujillo del Perú, Volumen II, Estampa 50

continente americano fueron Juan José de Eguiara y Eguren, catedrático de la Real y Pontificia Universidad de México que anotó y criticó fuentes primarias de la conquista de México del Siglo XVI, y las autoridades novohispanas que restauraron la llamada Piedra de Sol (“calendario azteca”) en la década de 1790.

Guiarse por epistemologías patrióticas no equivalía a haber desarrollado sentimientos protonacionalistas. Las autoridades criollas e imperiales no buscaban necesariamente cultivar una identidad común entre pueblos, ciudades o regiones diversas del continente americano—ya se vio que ese impulso aparecerá más adelante, en el Siglo XIX. Según Cañizares-Esguerra, las epistemologías patrióticas de la segunda mitad del Siglo XVIII se fundamentaban más bien en la labor entusiasta de grupos letrados bien acomodados que estaban orgullosos de sus ciudades, provincias y legados, interesados en reivindicar a sus antepasados ante los forasteros, y deseosos de dialogar con el movimiento ilustrado europeo bajo premisas avaladas con criterios americanos. Entre ellos se contaban aristócratas, anticuarios, clérigos y escritores.¹²

Martínez Compañón podría considerarse partícipe de esa corriente intelectual. Por un lado, es evidente que el obispo albergó esperanzas de presentarse ante el mundo como un pensador moderno que catalogaba plantas, animales, personas y objetos de forma científica. Sin embargo, él y sus colaboradores también parecen haber querido desplegar un conocimiento erudito de historias, costumbres y leyendas locales—un saber que no era tan accesible para el visitante casual porque demandaba compenetración con las formas de pensar, vivir y gobernar en el

¹² Para Higgins (2000), la aparición de epistemologías patrióticas en el mundo hispanoamericano estuvo relacionada con el surgir de “subjetividades criollas” en América. Esta subjetividad no era un tipo de mestizaje sino más bien un “posicionamiento ambiguo” entre cosmovisiones europeas y americanas.

Nuevo Mundo. Tal valoración de prácticas y saberes nativos deja abierta la posibilidad de que el contenido textual e iconográfico del Códice no sea realista del modo documental o etnográfico que entendemos hoy día. En el marco de una epistemología patriótica, las representaciones de ceremonias, leyendas y músicas autóctonas habrían sido fidedignas en la medida que dieran fe de los imaginarios de cada localidad, no de los hechos objetivos.

Es por eso que debemos tener cautela antes de asociar toda representación de la captura y ejecución del Inca con episodios históricos concretos. A pesar de su tono quejoso, el lamento del Tupamaro pudo haber estado simbolizando y celebrando leyendas ancestrales y los linajes hispanoamericanos asociados. Interpretarlo como un mensaje de resentimiento hacia las autoridades coloniales podría ser desacertado.¹³ Del mismo modo, sería imprudente equiparar el interés de Martínez Compañón en íconos, ceremonias y artefactos de origen prehispánico con una curiosidad indigenista similar a la de pensadores de fines del Siglo XIX o principios del XX. Es probable que el obispo haya estado menos interesado en revivir las grandezas de un pasado milenario ya desaparecido que en enaltecer las tradiciones, músicas, símbolos e imaginarios de un venerable sistema de gobierno colonial que, a pesar de su apariencia arcana, preservaba vitalidad y funcionalidad a los ojos de gobernantes y súbditos de la Corona.

¿Y qué decir de los súbditos y sus imaginarios en este sentido? Aunque Cañizares-Esguerra no lo contempla, propondría que a fines del siglo XVIII se desarrollaron epistemologías patrióticas andinas análogas a las criollas entre grupos mestizos e indígenas. Ese patriotismo probablemente se acentuó a medida que caciques, latifundistas, comerciantes, clérigos, e intelectuales de los pueblos—patricios serranos—temieron ser opacados o declarados obsoletos por burócratas y reformistas de la metrópolis, forasteros poco familiarizados con los usos de sus tierras. Al recibir noticia de la llegada del obispo—visitador de alto rango con el que podían dialogar de frente—esos líderes andinos pudieron haber invocado símbolos, leyendas y linajes aristocráticos estratégicamente. Algunos de sus fines hubieran sido ostentar y ennoblecer sus historias personales y grupales, defender sus privilegios corporativos, promover el desarrollo de sus pueblos y tierras en sus términos propios y dejar constancia de su abolengo y funcionalidad dentro de un sistema político, social y cultural que había operado exitosamente por más de dos siglos. Sostengo que tales eran las preocupaciones que guiaban los debates históricos e identitarios de aquellas comunidades andinas y que la música del Códice podría ser un testimonio fidedigno, si bien no letrado, de sus imaginarios tradicionales—o sea, de sus epistemologías.¹⁴

De ser así, el garbo y refinamiento de la música del Códice Martínez Compañón no sería ni una distorsión de autoridades coloniales que se apropiaron de músicas indígenas ni una expresión de rebeldía de sujetos subalternos que se resistieron al coloniaje. Entretengamos más bien la posibilidad de que esas músicas e ilustraciones fueron una colección de auto representaciones patrióticas que fueron desplegadas orgullosamente por todas las autoridades indígenas y coloniales involucradas. Ese tipo de auto-representación era afín a la cosmovisión de los pueblos andinos de 1785 y compatible con las instituciones fundacionales de la monarquía hispanoamericana, o sea, con las del sistema político que imperaba antes de las reformas borbónicas.

Espero que las palabras anteriores convenzan al lector de ya no ver estas tonadas y bailes dieciochescos de forma genérica, como producto de un mestizaje estilístico abstracto, o de forma contracultural, como un desencuentro sempiterno entre clases hegemónicas y subalternas,

¹³ A la misma conclusión llega la historiadora Emily Berquist (2014, p. 112) cuando dice que tales representaciones no eran señal de insubordinación de las poblaciones indígenas sino demostración de que éstas eran capaces de desplegar su herencia cultural sin dejar de permanecer leales a la Corona.

¹⁴ Esto podría entenderse también en los términos planteados por Romero (2001). El encuentro entre pueblos andinos y reformistas borbónicos desencadenó una serie de “pasados debatidos”. La respuesta de esos pueblos fue hacer despliegue nativista de entendimientos, costumbres y músicas locales. Tal respuesta tradicionalista vendría ser una manifestación de sus epistemologías patrióticas.

sino como enunciaciones históricas que resultaron de complejas negociaciones políticas e identitarias entre integrantes de un antiguo régimen. Seguramente podremos entenderlas más a fondo si tenemos paciencia y acceso a los archivos diocesanos y parroquiales necesarios. Y confío que esta agenda de investigación será aplicable a repertorios similares en otras partes del continente.¹⁵

REFERENCIAS

Fuentes primarias

- Trujillo del Perú: vol. 2. (2015). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/trujillo-del-peru--volumen-ii/html/>
- Valle Riestra, J. (1921). *Ollanta, Reminiscencias por su autor José Valle Riestra*. Lima: Guillermo Brandes.

Fuentes secundarias

- Baker, G. (2008). *Imposing Harmony: Music and Society in Colonial Cuzco*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Berquist, E. K. (2014). *The Bishop's Utopia: Envisioning Improvement in Colonial Peru*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Bryant, J. M. (2000). On Sources and Narratives in Historical Social Science: A Realist Critique of Positivist and Postmodernist Epistemologies. *British Journal of Sociology*, 51 (3), 489–523.
- Cañizares-Esguerra, J. (2001). *How To Write the History of the New World: Histories, Epistemologies, and Identities in the Eighteenth-Century Atlantic World*. Stanford: Stanford University Press.
- Claro Valdés, S. (1980). Contribución musical del obispo Martínez Compañón en Trujillo, Perú, hacia fines del siglo XVIII. *Revista musical chilena*, 34 (149-150), 18-33.
- Coelho, V. A. (2005). Music in New Worlds. En Carter, T. y Butt, J. (eds.), *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music* (pp. 88-110). Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press.
- Coronado, J. (2009). *The Andes Imagined: Indigenismo, Society, and Modernity*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- D'Harcourt, M. y d'Harcourt, R. (1990). *La música de los incas y sus supervivencias*. Lima: Occidental Petroleum Corporation of Peru.
- Estenssoro Fuchs, J. C. (2005). Construyendo la memoria: la figura del inca y el reino del Perú, de la conquista a Túpac Amaru II. En Majluf, N. (ed.), *Los incas, reyes del Perú* (pp. 93-173). Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Fernández Calvo, D. (2013). La música en el código del Obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, año XXVII, número 27, 345-412.

¹⁵ Por ejemplo, valdría la pena escribir otro texto que explore la forma en que el Código y su música dialogaron con una vasta red de epistemologías patrióticas análogas en otros pueblos de América y más allá. O sea, habrá que situar esta discusión dentro de un gran movimiento ilustrado continental y trasatlántico cuyos vectores hispanoamericanos siguen sin explorarse por completo (Withers, 2007).

- Higgins, A. (2000). *Constructing the Criollo Archive: Subjects of Knowledge in the Bibliotheca mexicana and the Rusticatio mexicana*. West Lafayette: Purdue University Press.
- Irving, D. R. M. (2010). *Colonial Counterpoint: Music in Early Modern Manila*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press.
- Lynch, J. (1987). The Origins of Spanish American Independence. En Bethell, L. (ed.), *The Cambridge History of Latin America. Volume III: From Independence to c. 1870* (pp. 3-50). Nueva York: Cambridge University Press.
- McCollum, J. y Hebert, D. G. (2014). Foundations of Historical Ethnomusicology. En McCollum, J. y Hebert, D. G. (eds.), *Theory and Method in Historical Ethnomusicology* (pp. 1-34). Lanham: Lexington Books.
- Palmiero, T. (2011). Tupamaro de Caxamarca: Tonadas sobre la muerte del Inca Atahualpa contenidas en el códice Martínez Compañón (1782-85). *Revista musical chilena*, 65 (216), 8-33.
- Palmiero, T. (2014). *Las láminas musicales del Códice Martínez Compañón, Trujillo del Perú, 1782-85. Espacio de mediación entre las ideas ilustradas de un obispo y las teorías y prácticas musicales de los habitantes de su diócesis*. Tesis para optar al grado de Doctor en Estudios Latinoamericanos. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Escuela de Postgrado.
- Palominos Mandiola, S. (2014). Entre la oralidad y la escritura. La importancia de la música, danza y canto de los Andes coloniales como espacio de significación, poder y mestizajes en contextos de colonialidad. *Revista musical chilena*, 68 (222), 35-57.
- Pinilla, E. (1980). Informe sobre la música en el Perú. En *Historia del Perú*, Tomo IX: Procesos e instituciones (pp. 363-677). Lima: Editorial Juan Mejía Baca.
- Quezada, J. (1985). Decadencia y ocaso de la cultura musical en la colonia (1760-1823). En *La música en el Perú* (pp. 93-102). Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica.
- Ramírez, S. E. (2008). To Serve God and King: The Origins of Public Schools for Native Children in Eighteenth-Century Northern Peru. *Colonial Latin American Review*, 17 (1), 73-99.
- Rivera Martínez, E. (comp.). (1998). *Antología de Trujillo*. Lima: Fundación Manuel J. Bustamante de la Fuente.
- Roel Pineda, J. (1959). *El wayno del Cuzco*. Lima: Comité Interamericano de Folklore.
- Romero, R. R. (2001). *Debating the Past: Music, Memory, and Identity in the Andes*. Oxford: Oxford University Press.
- Saavedra, L. (2014). El nuevo pasado mexicano: estrategias de representación en Atzimba de Ricardo Castro. *Resonancias: Revista de investigación musical*, 19 (35), 79-100.
- Serulnikov, S. (2005). Andean Political Imagination in the Late Eighteenth Century. En Jacobsen, N. y Aljovín de Losada, C. (coords.), *Political Cultures in the Andes, 1750-1950* (pp. 259-277). Durham: Duke University Press.
- Stevenson, R. M. (1960). Early Peruvian Folk Music, *The Journal of American Folklore* 73, 112-132.
- Vargas Ugarte, R. (1966). *Tres figuras señeras del episcopado americano*, Lima: Charles Milla Batres.
- Walker, C. (2005). Civilize or Control? The Lingering Impact of the Bourbon Urban Reforms. En Jacobsen, N. y Aljovín de Losada, C. (coords.), *Political Cultures in the Andes, 1750-1950* (pp. 74-95). Durham: Duke University Press.

Withers, C. W. J. (2007). *Placing the Enlightenment: Thinking Geographically about the Age of Reason*. Chicago, The University of Chicago Press.