



Zoila Vega Salvatierra (Arequipa, 1973)

Licenciada en Artes con mención en Música por la Universidad Nacional San Agustín – UNSA (1995), magíster en Artes con mención en Musicología por la Universidad de Chile (2001) y doctora en Ciencias Sociales por la UNSA (2006). Ha publicado textos musicológicos como *Texto y contexto de la obra de Roberto Carpio en la Arequipa del siglo xx* (PubliUnsa, 2001), *Vida musical cotidiana en la Arequipa del Oncenio de Leguía 1919-1930* (ANR, 2006) y *Música en la catedral de Arequipa* (PUCP, 2012) y otros artículos de investigación en revistas especializadas, enmarcados en su línea de investigación: música surperuana de los siglos XVIII al XX. Ha concluido el doctorado en Musicología en la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México con una tesis sobre el yaraví histórico en las fuentes escritas de los últimos doscientos años. Actualmente es profesora de investigación musical en la Escuela Profesional de Artes de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa.



Estilos musicales en el umbral de la Independencia. Consideraciones a propósito del villancico *El Juego del Hombre* de Diego Llanos (Arequipa, 1824)

Musical styles in the threshold of Independence. Considerations about the villancico El Juego del Hombre by Diego Llanos (Arequipa, 1824)

Zoila Vega Salvatierra

Departamento de Artes,
Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa
zvega@unsa.edu.pe

Resumen

El villancico religioso tuvo a finales del siglo XVIII un notorio declive en su uso e importancia, y se ha documentado su progresiva desaparición en las catedrales del mundo hispano a partir de 1750. No obstante, su presencia en la liturgia no cesó abruptamente ni desapareció en todos los lugares por igual. Es posible encontrar villancicos compuestos en fechas tan tardías como el primer tercio del siglo XIX, y observar en estos una serie de elementos provenientes de usos y estilos diversos, tanto textuales como musicales, que se conservaron y mantuvieron vigentes en las capillas musicales y en el gusto de las audiencias, lo que daba al repertorio una sensación de estabilidad ante los cambios políticos y sociales que tuvieron lugar durante el proceso independentista. El presente estudio aborda el caso de un villancico de Diego Llanos, *El Juego del Hombre*, compuesto en la Navidad de 1824 probablemente para la catedral de Arequipa (Perú) —en el mismo mes y año en que se dio la batalla de Ayacucho—, como un ejemplo de pervivencia del género y de las diferentes corrientes estilísticas que estuvieron en boga en las capillas peruanas durante las guerras de independencia.

Palabras clave

Villancico; siglo XIX; música en la Independencia; música peruana; música catedralicia; música peruana neoclásica

Abstract

The religious *villancico* had, at the end of the 18th century, a noticeable decline in use and importance and its progressive disappearance has been



Recibido:

03/07/19

Aceptado:

08/07/19

documented in the cathedrals of the Hispanic world since 1750. However, its presence in the liturgy did not cease abruptly, nor did it disappear in all places equally. It is possible to find villancicos composed as late as the first third of the 19th century and to observe in many examples a series of elements from diverse textual and musical uses and styles that were preserved and maintained in the activities of musical chapels and the taste of the audience. This gave the repertoire a sense of stability in the face of the political and social changes that took place during the Independence process. The present study addresses the case of a villancico by Diego Llanos, *El Juego del Hombre*, that was composed in Christmas 1824 probably for the cathedral of Arequipa, Peru, (in the same month and year that the battle of Ayacucho took place), as an example of the survival of the genre and the different stylistic currents that were in vogue in the Peruvian musical chapels during the War of Independence.

Keywords

Villancico; 19th century; Music in the Independence Era; Peruvian Music; Cathedral Music

INTRODUCCIÓN

La actividad de los maestros de capilla en las catedrales sudamericanas durante el siglo XIX no habla de un trabajo decadente, sino de un ejercicio efectivo de la profesión musical, como lo ha establecido José Manuel Izquierdo (2017, p. 35) al reconocer el papel central que estos músicos tuvieron en sus respectivas comunidades, ya que la música sacra producida por ellos tuvo un rol muy importante en la recepción, reproducción y transformación de la música europea en América Latina en los primeros tiempos de la independencia. Estos compositores no obedecieron únicamente a dictados pasajeros de la moda ni copiaron estilos foráneos en forma indiscriminada, sino que amalgamaron usos, costumbres y estilos musicales de diversa procedencia, los cuales se expresaban en un lenguaje que tanto creadores como intérpretes y oyentes consideraban común y lleno de significado. Estas composiciones, a su vez, se hallaban sancionadas por autoridades eclesiásticas interesadas en mantener el rito litúrgico para dar una sensación de continuidad en tiempos de profundos cambios políticos y sociales.

Se estudiará el villancico *El Juego del Hombre*, compuesto para la noche de Navidad de 1824 por Diego Llanos, maestro de capilla de la catedral de Arequipa¹. Este caso que se trata en el presente trabajo es una muestra de cómo diversos elementos musicales y textuales se combinan en obras

1 La autora desea agradecer la ayuda proporcionada por el señor Ricardo Rojas Salinas, musicólogo residente de la Biblioteca Nacional del Perú, quien entre los años 2017 y 2018 nos facilitó el acceso a los materiales mencionados en este trabajo, así como a la señorita Laura Martínez Silva, directora de Patrimonio Documental Bibliográfico de la misma institución, por abrirnos las puertas de la Biblioteca para la investigación realizada en esos años.

que, cronológicamente, podrían considerarse tardías, pero que poseen pleno significado en la época en que se producen, ya que su entorno elige conservarlos y consumirlos en un periodo crítico de la historia sudamericana como lo fue la época de la independencia.

1. EL VILLANCICO RELIGIOSO EN EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XIX

En el Perú, todavía no se tienen investigaciones detalladas sobre el uso del villancico en las catedrales de provincia en las primeras décadas del siglo XIX. Juan Carlos Estenssoro (1989, pp. 82, 97 y 118) ha observado que, a finales de la centuria anterior, la adaptación eclesial a las ideas ilustradas de orden y racionalidad determinó la prohibición de cantar y bailar villancicos en la catedral limeña, aunque esta práctica pudo refugiarse en iglesias externas y como canto popular. Para la época inmediatamente posterior a las guerras de independencia, al decaer la presión de la autoridad religiosa sobre la normatividad musical en la catedral, se regresó al empleo de formas musicales de tinte profano, precisamente porque estas formas, de las que el villancico es miembro indiscutible, seguían siendo muy populares entre la feligresía y el público en general. Estenssoro fundamenta la prohibición del villancico en el hecho de que este género se halla ausente en las obras musicales que se conservan en el Archivo de la Catedral de Lima, en el lapso que va desde la muerte de Orejón y Aparicio (1765) hasta 1820, aproximadamente. Pero la carencia de fuentes musicales podría estar relacionada no con la prohibición de entonar villancicos al interior de las catedrales, sino con la pérdida de dichas fuentes, pues la observación de que estos géneros se refugiaron en parroquias y catedrales de la periferia (y por extensión a catedrales e iglesias de provincia) parece acertada. *El Juego del Hombre de Llanos*, que se examina en este artículo sustenta esta última afirmación.

Alejandro Vera (2013, pp. 152-154), al estudiar las copias de partituras que circularon entre Lima y Santiago en las primeras décadas del siglo XIX, ha observado, con base en el trabajo de copistas y miembros de la capilla de Lima como Jorge Lobatón y de maestros como Melchor Tapia, que el género no desapareció ni remotamente de las catedrales de ambas ciudades, pues se continuaron copiando e interpretando tanto en Lima como en Santiago, y no solo de autores locales, sino foráneos como Antonio de Ripa, maestro de capilla en Sevilla por aquellas épocas.

En el caso de la catedral de Arequipa, el villancico no se menciona profusamente en las fuentes consultadas. En 1650 se pagaron seis pesos a Miguel de Almora por unas chanzonetas². Diez años después, el obispo fray Juan de Almoguera prohibió que se cantasen villancicos por Pascua (Cateriano, 1998, p. 266). Aunque se sabe que existió la costumbre de cantarlos y que se comisionaba su composición en forma continua para la

2 Archivo Arzobispal de Arequipa (Arequipa). Sección: Catedral y cabildo eclesiástico, serie: cuentas de fábrica, fol. 16.



Pascua de Resurrección, el Corpus Christi y, sobre todo, para la Navidad, ni las actas ni la correspondencia consultada dan ninguna pista sobre el tratamiento que tuvieron o si se llegó a prohibir su uso en algún punto de finales del siglo XVIII o comienzos del XIX como sucedió en otras catedrales hispanas y americanas. El villancico de Diego Llanos afianza la idea de una presencia permanente de este género, al menos en las provincias, no solo por la fecha que figura en la carátula del manuscrito, sino por las características textuales y musicales que lo definen y que se estudian a continuación.

2. UN VILLANCICO PARA LA NAVIDAD DE 1824

En la Biblioteca Nacional del Perú se conserva un villancico de navidad perteneciente a Diego Llanos, titulado *El Juego del Hombre*. Según los datos consignados en la carátula, se compuso en la Navidad de 1824, a escasos diecisiete días de ocurrida la batalla de Ayacucho que consagró el proceso de la independencia de todo el Perú, aunque algunos territorios aún no habían proclamado su adhesión a la independencia. Arequipa lo hizo el 6 de febrero de 1825 (Chambers, 2003, p. 46). Se trata entonces del último villancico colonial de Arequipa y, durante un tiempo, fue la única composición conocida de Diego Llanos. Otra obra suya, una misa a tres voces, incompleta y sin fecha confirmada, ha aparecido en el Archivo Nacional de Bolivia, sede Sucre, asociada a la colección de Pedro Ximénez³.

3. EL COMPOSITOR: EL MAESTRO DE CAPILLA DIEGO DE LA CRUZ PRADO Y LLANOS

Diego de la Cruz Prado y Llanos, mejor conocido como Diego Llanos, fue un músico arequipeño asociado durante toda su trayectoria artística a la capilla catedralicia de Arequipa a finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX. Nació el 13 de noviembre de 1766⁴, era hijo de Ignacio de la Cruz y Llanos y de Margarita Prado y pertenecía a una familia que durante tres generaciones prestó servicios musicales en la catedral arequipeña. Por aquellos años, era maestro de capilla Cayetano Rodríguez⁵, quien muy probablemente introdujo en este elenco un estilo más próximo al neoclasicismo y se alejó del barroco italiano que había imperado en las iglesias coloniales en la primera mitad del siglo XVIII. En 1790, Diego entró a trabajar a la capilla como arpista en reemplazo de su hermano

3 La conexión con Pedro Ximénez también parece darse en el ejemplar de la Biblioteca Nacional del Perú, ya que allí se conservan obras y documentos que pertenecieron al maestro arequipeño emigrado a Sucre. Los dos eran amigos, tenían vínculos profesionales y personales, y existen documentos firmados por ambos. Se trataron durante el tiempo que Ximénez vivió en Arequipa, especialmente en la década de 1810 y murieron con un año de diferencia.

4 Archivo Arzobispal de Arequipa (Arequipa). Sección: Libros Parroquiales, serie: Arequipa, subserie: Sagrario, Libro de bautismos N° 30, fol. 258v.

5 Puede consultarse sobre este músico en Vega, 2017, pp. 33-46.

mayor Francisco⁶. Por esa época, contrajo matrimonio con Juana Ossuna de Hurtado con quien tuvo siete hijos: Juana, Isabel, Juan, José, María, Margarita y Josefa⁷. Aunque no lo nombraron inmediatamente maestro de capilla, en 1814 le encargaron los deberes de controlar la asistencia de los músicos y comandar las funciones musicales de la catedral. Finalmente, fue reconocido en el cargo y no lo abandonó hasta su muerte, ocurrida el 12 de diciembre de 1855⁸, por lo que, hasta donde sabemos, es el maestro de capilla que más tiempo ha permanecido al frente de esta institución. Siempre mostró mucha responsabilidad, puntualidad y vigilancia en sus deberes, aunque le tocó atravesar épocas muy difíciles.

Durante su magisterio se produjeron grandes cambios en la ciudad y el país, como la revuelta de Mateo Pumacahua y los hermanos Angulo (1814-1815), la proclamación de la independencia (1821), la instalación del régimen republicano (1825), las guerras civiles que siguieron a la gesta independiente (1825-1830), la Confederación peruano-boliviana (1833), los enfrentamientos entre Castilla y Vivanco (1844) y la Revolución Liberal de 1854 que enfrentó a Castilla con Echenique, entre otros. Quizá lo más duro para él fue afrontar el incendio que consumió la catedral de Arequipa en 1844 y que tuvo como consecuencia la transformación del antiguo templo barroco en el edificio neoclásico que conocemos hoy. El siniestro cambió la disposición y acústica del coro catedralicio, ya que antiguamente este se ubicaba en el centro de la iglesia, a la usanza sevillana, y después se instaló en el extremo del templo opuesto al altar. Si bien Llanos vivió lo suficiente para ver instalado el órgano Loret que hoy se encuentra en el templo desde 1854, es muy posible que no pudiera acoplarse del todo a su mecanismo y además debió lidiar con una serie de problemas en los años finales de su vida. A causa del incendio, el cabildo eclesiástico recortó los sueldos de sus músicos⁹, por lo que estos empezaron a buscar trabajo en otro sitio y desatendieron sus deberes en la catedral. Esto ocasionó el relajamiento de la disciplina y continuos llamados de atención por parte del cabildo. Diego Llanos se convirtió en mediador de un conflicto laboral muy delicado y debió lidiar, por un lado, con autoridades clericales poco pacientes y, por otro, con un grupo de músicos cada vez más descontento, cuyos miembros expandieron sus labores e intereses a otros espacios urbanos como el salón y el teatro.

6 Archivo Regional de Arequipa (Arequipa). Protocolo Notarial N° 456 [Notario Hermenegildo Zegarra] fol. 38. Poder para testar de Ignacio de la Cruz y Llanos 8 de enero de 1798 y fol. 168, 12 de marzo de 1798, Testamento de Ignacio de la Cruz expedido por Margarita Prado.

7 Archivo Regional de Arequipa (Arequipa). Protocolo Notarial N° 487 [Notario: Armando Bustamante] fol. 392-392v, Testamento de Diego Llanos.

8 Archivo Arzobispal de Arequipa (Arequipa). Sección: Libros Parroquiales, serie: Arequipa, subserie: Sagrario, Libro De Defunciones, vol. 21, fol. 98.

9 Archivo Arzobispal de Arequipa (Arequipa). Sección: Catedral y Cabildo Eclesiástico, serie: Actas Capitulares, vol. 6, fol. 67v.



La vida y obra de Diego Llanos, está, pues, a caballo entre dos épocas que son políticamente contrastantes pero que ritualmente son muy similares. La transición de la colonia a la república no significó una alteración de las ceremonias religiosas en una diócesis que fue la única en conservar a su obispo reinante en territorio peruano. Dicho obispo fue José Sebastián de Goyeneche y Barreda (1784-1872), prelado bajo cuyas órdenes trabajó Llanos la mayor parte de su vida¹⁰. Fue entronizado en 1817 y dejó la diócesis de Arequipa para asumir el arzobispado de Lima en 1857, cuando Llanos ya había fallecido. El obispo Goyeneche tuvo el mérito de conservar, en medio de los confusos tiempos de las guerras de independencia, una institucionalidad eclesiástica que se convirtió en un poderoso centro rector no solo para la ciudad sino también para la región. Bajo su mandato, los rituales coloniales no perdieron vigencia y siguieron celebrándose de acuerdo con la *Regla Consueta* y otras reglamentaciones, a pesar de las agitaciones políticas, hasta muy entrado el siglo XIX¹¹. Goyeneche fue un obispo preocupado por el cumplimiento de los deberes de sus músicos, el pago de sus salarios y el acatamiento de los estatutos, pero su gobierno no estuvo exento de conflictos. En las actas puede observarse una relación tirante entre el obispo, el cabildo y la capilla musical. El obispo confiaba en Llanos, pero también tuvo sus diferencias con él, especialmente cuando debió recortar los sueldos debido a constantes crisis pecuniarias, lo que obligó al maestro de capilla a tramitar un certificado de pobreza para que el cabildo le restituyese su salario¹². Pese a tales dificultades, la capilla conoció una relativa estabilidad en este periodo



4. EL EXTRAVÍO DEL REPERTORIO CATEDRALICIO AREQUIPEÑO: EL PLEITO LLANOS-ROJAS

A la muerte de Llanos, asumieron en conjunto la maestría de capilla su hijo, el presbítero Juan de Dios Llanos, y el violinista Lorenzo Rojas¹³. En 1857 se produjo el desempate, cuando el cabildo nombró a Rojas maestro de capilla y al presbítero Llanos, organista¹⁴. Esto provocó entre ambos músicos un gran resentimiento, especialmente en Juan de Dios

10 Al ser el único mitrado en funciones en territorio peruano en casi una década (1826-1835), aspirantes a sacerdotes de todo el territorio circundante acudían a ordenarse en la ciudad de Arequipa. Muchos expedientes conservados en el Archivo Arzobispal dan cuenta de la procedencia de varios de ellos que venían desde Cusco, Puno e incluso la Paz, Sucre y Potosí.

11 Para un estudio más profundo de ritos, ceremonias y la capilla musical catedralicia puede consultarse Vega (2011).

12 Archivo Arzobispal de Arequipa (Arequipa). Sección catedral y cabildo eclesiástico, serie: actas y decretos, cuentas de fábrica 1632-1892, N° 45, fol [547].

13 Archivo Arzobispal de Arequipa (Arequipa). Sección: Catedral y Cabildo Eclesiástico, serie: Libros de Cuentas de Fábrica de la catedral de Arequipa [1853-1899], fol. 887.

14 Archivo Arzobispal de Arequipa (Arequipa). Sección: Catedral y Cabildo Eclesiástico, serie: Actas Capitulares, vol. 7, fol. 132.

Llanos, y al poco tiempo se desató entre ellos una lucha sorda porque Rojas había detectado la desaparición del archivo musical catedralicio y culpó a los Llanos, padre e hijo, de ese expolio. Se había perdido la música escrita de los maestros de capilla de los siglos XVII y XVIII —especialmente la de Cayetano Rodríguez, quien fuera maestro de capilla entre 1765 y 1808 y la del mismo Diego Llanos— las cuales, según Rojas, este último “se había llevado a su casa”. En su respuesta, Juan de Dios Llanos dijo que él se había llevado solo la música de su padre y que esta había sido vendida a un forastero que hacía tiempo se había marchado de la ciudad. Aún insistió Lorenzo Rojas para que fueran devueltos los papeles de música, haciendo referencia explícita a la obra de Rodríguez, pero nada consiguió¹⁵. De esta manera, la totalidad de la obra de Llanos, junto con la de Rodríguez, se perdió para la posteridad.

La reclamación de Rojas con respecto a la obra de Llanos no resultaba desacertada. Los pliegos musicales eran considerados propiedad del cabildo debido a que la catedral financiaba la compra de papel pautado y pagaba cantidades adicionales para que los maestros de capilla compusieran música específicamente dirigida a ciertas fechas, como los maitines de Navidad, Pascua de Resurrección y las celebraciones del Corpus Christi. Sorprende que, en su respuesta, el presbítero Llanos diga textualmente que su padre había retirado la música de su autoría y la había legado a sus hijos, quienes a su vez dispusieron de ella vendiéndola a terceros, porque ello era una clara infracción a lo establecido por el cabildo en lo que se refería a la propiedad del archivo musical catedralicio. Dichos manuscritos no podían ser considerados propiedad privada del maestro de capilla y mucho menos ser legados a terceros. Infortunadamente, ni en el testamento de Llanos padre ni en el de Llanos hijo se han hallado referencias a estos papeles. Como sea que haya ocurrido, la música de Diego Llanos estaba ya perdida a mediados del siglo XIX, lo que vuelve particularmente valioso el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional del Perú.

5. EL TEXTO: UN VILLANCICO BARROCO

El texto del villancico que nos ocupa, cuyo título es *Villancico en metáfora de el juego del hombre*, fue escrito por Manuel de León Marchante (Pastrana, 1631-Alcalá de Henares, 1680) para la celebración de la Navidad en la catedral de Toledo en 1657 y publicado en 1733 en el segundo tomo de una edición póstuma que se hizo de sus obras en Madrid por el impresor Gabriel del Barrio y costeadado por admiradores de su obra (Étienvre, 1990, p. 65). Marchante fue uno de los poetas y dramaturgos más populares de su época, especializado en la producción de textos para villancicos y entremeses, cuyo modelo llegó a influir en la escritura de Sor Juana Inés de la Cruz. No se sabe con certeza si Llanos

15 Archivo Arzobispal de Arequipa (Arequipa). Sección: Curia Diocesana, serie: Pedimentos 1830-1858 (20/08/1830 – 11/06/1858), fol. 35.



tuvo acceso al volumen recopilatorio de sus obras o si estas poesías eran de uso común en el servicio catedralicio arequipeño, debido a la ausencia de otras fuentes musicales, pero el hecho que se emplearan casi doscientos años después de su creación es clara muestra de la preferencia que mostraban los compositores locales por los modelos de la poesía española del siglo XVII.

Este texto en particular se empleó en los maitines de Navidad porque usa metafóricamente el lenguaje del juego de naipes conocido como el *juego del hombre* para representar el nacimiento de Cristo y su lucha contra el demonio en un juego por la salvación humana. Se trata, pues, de lo que Étienvre llama un "juego de naipes a lo divino" (1990, p. 65). Esto se entiende como una asignación de sentidos diferente, por no decir opuesta, a una actividad originalmente pensada para otros propósitos, lo que es típico del barroco y su gusto por la alegoría¹⁶.

Según el *Diccionario de autoridades* de 1734, el juego del hombre se define así:

[En la voz juego]: Género de juego de náipes entre varias personas, con elección de palo, que sea triumpho, y el que le elige se llama hombre. Hai varias especies de él, jugándose unas veces entre más personas que otras, y con más o menos cartas, con descarte o sin él, y se le dán varios nombres: como la Zanga, la cascarela, el cinquillo y otros. La más principal y antigua es la que llaman del Renegado: y se juega entre tres, dando a cada uno nueve cartas, y el que tiene juego entra eligiendo triumpho, y para sacar la polla necessita de hacer cinco bazas, si no es que de los contrarios haga el uno tres y el otro dos: que entonces le bastan quatro para ganar.

La extraordinaria difusión y popularidad en todos los estamentos sociales de los juegos de cartas en el siglo XVII y posteriores, especialmente del llamado juego del hombre (antecesor del moderno tresillo), llevó a muchos escritores del Siglo de Oro a emplear metáforas de juegos de cartas en sus escritos sobre temas cotidianos, políticos y religiosos. Se sabe, por ejemplo, que tanto Lope de Vega como Tirso de Molina emplearon referencias a dicho entretenimiento en algunas obras morales y que Luis Mejía de la Cerda usó este nombre como título de un auto sacramental. En cuanto a villancicos, sobrevive en el archivo de la Iglesia de San Pedro y San Pablo de Canet de Mar en Cataluña una composición

¹⁶ Este recurso poético se conoce como *conceptismo* y fue introducido en la poesía española por Alonso de Ledesma a comienzos del siglo XVII en su obra *Conceptos espirituales*, aparecida en tres partes entre 1600 y 1612. De acuerdo con Baltasar Gracián, citado por Álvaro Torrente (2016, p. 446), el conceptismo es un acto del entendimiento que expresa la correspondencia que se halla entre los objetos. Fue un recurso por el cual se empleaban formas poéticas que estaban basadas en la asociación ingeniosa y rebuscada de conceptos: mientras más osada dicha asociación, mayor éxito tenía la empresa poética. Según el mismo Torrente (2016, p. 446), en muchos villancicos se puede identificar un binomio en los discursos, ocupando el discurso sacro el primer nivel y el discurso profano el segundo nivel, aunque también puede darse a la inversa. El villancico de Llanos obedece al segundo esquema: el discurso profano se encuentra en el primer nivel y el sacro en el segundo.

de Salvador Lavarni (1675-1758) con el título *Jugar el juego del hombre quiere Dios*¹⁷.

El juego del hombre es un juego bastante complejo que se realiza entre tres o cuatro jugadores, cuya duración puede extenderse por dos horas. La voz que clama el que hace la apuesta de “yo me hago hombre” es empleada en los textos barrocos auroseculares como metáfora de la forma como Dios se hace hombre en Cristo, apostando todo por la salvación del alma.

En el poema de Marchante, se narra un juego de naipes entre Dios y su Hijo (muy a menudo nombrados como un solo jugador) y los enemigos del Alma como el Demonio, Herodes y el Pecado. Se hace referencia a otros personajes divinos, como la Gracia y la Virgen María, y se describen movimientos, reclamaciones, trucos y lances del partido hasta que Jesucristo se muestra claramente vencedor.

Formalmente hablando, el poema es un romance con un estribillo como introducción. En aquel entonces el estribillo no se repetía y estaba escrito con una métrica diferente al del resto del poema. En este caso, se tratan de dos cuartetas de versos de doce sílabas partidos en dos hemistiquios, como corresponde a versos de arte mayor y una cuarteta en octosílabo. El cuerpo del poema, por el contrario, está compuesto por doce coplas en cuartetas de verso octosílabo con rima asonante.

A continuación, se transcribe el poema con algunas apostillas para su mejor comprensión.

CUADRO 1. **Apostillas al texto original del Villancico en metáfora de el juego del hombre de Manuel de León Marchante**

Notas: El texto original ha sido tomado de Étienvre, 1990, pp. 65-67. Las referencias marcadas con (*) provienen de *Juegos de naipes* de Rosa-Sánchez, 2015, y las referencias con (**) provienen del *Diccionario de autoridades* de la RAE. Los comentarios que figuran sin asterisco pertenecen a la autora.

¹⁷ Puede consultarse el íncipit de este villancico en *Inventari dels Fons Musicals de Catalunya*. <https://ifmuc.uab.cat/record/1667?ln=es>



Texto original	Apostillas
Estribillo	
Vaya el Juego del Hombre, que no se ha visto,	Se hace referencia a un juego del hombre que es tan extraordinario por quienes lo juegan, que nunca se ha visto cosa igual.
y en un portal parece juego de niños	Es una doble referencia. En el siglo XVII, el juego tiene un carácter clandestino y para jugarlo se buscaban lugares solitarios y oscuros, a escondidas de las autoridades y rondas. Por ello, se buscaban arquerías y portales semioscuros. También parece una alusión al portal betlemita donde Jesús nació.
2. ¿Quién se hace Hombre? 1. El Verbo Eterno. 2. ¿De qué suerte?	"hacerse hombre" significa, en el juego, apostar solo contra los otros. (*) Este diálogo entre dos personajes, identificados con los números 1 y 2 en el texto original es tomado literalmente en el villancico de Llanos, ya que en la sección del recitativo que contiene este texto, las voces de tiples se alternan mientras que en las demás secciones van en paralelo.
1. Es la <i>Varaja</i> la Muerte	El error ortográfico de la palabra <i>Varaja</i> figura en la edición original de las poesías y en el manuscrito del villancico, lo que podría indicar que Llanos sí usó la edición del siglo XVIII de las obras de Marchante. La Muerte se convierte en el naípe, pues no se sabe a quién le tocará. En el texto original, el verso dice "Es la baraja de la muerte". Llanos obvia la sílaba <i>de</i> , lo que le da completo sentido al verso y es coherente con el número de sílabas que debe contener el verso.
y entra en el <i>Juego</i> el Infierno; púsole de Esclavo el nombre, al Hombre el Rey del Ocaso;	Se enuncian los primeros personajes del juego: el Hombre y el diablo (en su sugestivo título de "Rey del Ocaso"), cumpliendo las reglas del juego del hombre que, generalmente, se juega entre tres jugadores, oficiando el cuarto de repartidor de cartas y vigilante de las apuestas.
y como él dixo: <i>yo passo</i> ,	En el juego del hombre se llama <i>passar</i> el tanto que se pone por no haber entrado (**)
dixo Dios: pues <i>yo me hago Hombre</i> .	Nuevamente aparece la expresión "hacerse hombre". El jugador apuesta contra los demás, alegoría de que Dios se encarna en Cristo, tomando la iniciativa del juego.

Coplas	
Copla 1	
Viendo el Príncipe del Cielo	Esto es "viendo Jesucristo".
lo que <i>pierde</i> el Pecador,	<i>Perder</i> en algunos casos significa 'apostar' (*). El pecador apuesta (y pierde) su alma.
al Juego del Hombre quiso restaurar su perdición.	<i>Perdición</i> significa 'apuesta' (*). Podría ser una referencia alegórica a la salvación. Jesús restituye al pecador lo que ha perdido por culpa del pecado. Su alma es la prenda de la apuesta.
Copla 2	
<i>Hombre</i> se hizo por los Hombres mas ¿qué mucho, si le dio con muchos Triunfos de un Palo,	<i>Triunfar</i> es jugar del palo que se ha elegido por triunfo para que los demás sirvan a él, si no fueren los triunfos reservados (**). En baraja española los palos son oros, bastos, copas y espadas. Al iniciar el juego, debe elegirse un palo triunfador.
tres reyes y un <i>Matador</i> ?	<i>Matador</i> es cualquiera de las tres cartas principales: espada, malilla [oro] y basto, por ser las superiores (**). Se refiere a los naipes de rey de cada palo. El triunfo está asegurado si el jugador posee tres reyes y al menos una de las cartas principales (matador). La referencia a los Reyes Magos, además, es bastante obvia.
Copla 3	
El Demonio, con Herodes	Aparece otro personaje, el rey Herodes.
<i>ganar</i> quiso; pero Dios viendo que era el <i>Rey de Espadas</i> ,	La referencia de espadas se emplea en relación con Herodes y la masacre de los inocentes, cuya fiesta se celebra cercana a la Navidad.
<i>se fue dél, y le valdó.</i>	De baldar: en el juego de naipes es lo mismo que fallar (*). Bloqueó su juego.
Copla 4	
<i>La Malilla</i> tener piensa,	La malilla: la segunda carta del estuche, superior a todas menos a la espadilla, que del palo de oros y copas es el siete y del de bastos y espadas, el dos (**). Lo que hace es describir la mano de cartas que tiene Dios
porque de Bastos salió;	Apareció la malilla de bastos, es decir, el dos de bastos.
mas si son <i>Palos del Hombre</i> en la Cruz <i>triunfó del Dos</i> .	La metáfora de los palos se refiere al <i>lignum crucis</i> , o leño de la cruz, donde triunfa Cristo sobre cualquier truco o estafa y es más poderosa que el dos de bastos que muestra el demonio. No hay carta, por muy poderosa que sea, que le gane a esta jugada metafórica.



Copla 5	
De la Esponja hizo las Copas	Referencias a la esponja usada en la crucifixión y a la copa eucarística.
dándole amargo Licor,	La sangre de Cristo vista como licor amargo para el demonio. Un mal trago en medio del juego.
mas <i>ganó con triunfo</i> Christo, porque entonces <i>renunció</i> .	En los juegos de naipes, renunciar es no servir al palo que se juega teniendo carta de él. (**). Describe otra maniobra del Jugador Divino.
Copla 6	
Hizo <i>una Baza</i> la Gracia,	<i>Baza</i> es el número de cartas que recoge el que gana la mano (*).
que un <i>caballo</i> atravesó;	Se le llama <i>caballo</i> a los naipes que portan una figura montada a caballo en cada palo y es la novena carta en el orden de diez que tiene cada palo de los cuatro que componen la baraja (*). Se trata de una reacción del bando contrario contra la baza anterior.
con que de los Sacramentos le sacó el <i>Siete</i> al Amor.	<i>Siete</i> es la malilla en palos largos y el siete hace referencia al número de sacramentos, virtudes y pecados. El Amor Divino gana este lance.
Copla 7	
Quiso <i>conocerle</i> el Juego	Mirarle el juego, trampear espiando la mano ajena.
el Demonio, y le tentó; mas como era el <i>Hombre</i> mudo le lanzó en la Tentación.	Alegoría de la tentación de Jesucristo durante su estancia en el desierto antes de empezar su ministerio. Jesucristo revierte la maniobra a su autor.
Copla 8	
Nació Dios Humilde y Pobre, como Diestro <i>Jugador</i> , que para arrasar después, quiso <i>triunfar</i> de Menor.	En el tresillo, juego descendiente del juego del hombre, si el juego es a bastos o a espadas, el estuche mayor es el conjunto de cartas que incluyen espada, malilla, basto y rey. Si el juego es a oros o copas, se añade a estos cuatro triunfos el punto. El estuche menor se diferencia del mayor en que falta la espada (*). La figura de Jesucristo como tahúr experto también aparece en otras obras de la época. El Cristo Triunfante, como militar o como jugador, está asociado a su resurrección y, por tanto, a su triunfo sobre la muerte.
Copla 9	
Los Enemigos del Alma tres <i>Bazas</i> hicieron oy mas con sus <i>Llagas</i> el <i>Hombre</i> <i>por cinco</i> se la llevó.	En el juego de naipes, cada baza son las tres cartas que se reparten por vez. Hace falta ganar cinco bazas para triunfar, por eso gana Cristo con sus cinco heridas (dos en las manos, dos en los pies y la del costado).

Copla 10	
De todos sacó el Pecado <i>triunfo con un Matador;</i> mas no a María, porque con <i>Reservado</i> la halló.	El reservado es un lugar en la mesa donde se colocan las apuestas. La razón por la que el Pecado, que a todos vence, no puede con la virgen María es porque ella es libre de toda culpa.
Copla 11	
<i>Repuso</i> Luzbel las Almas que tenía en su prisión, porque no quiso <i>servir</i>	En el juego de naipes, servir es igual a jugar la carta del palo que se pide especialmente cuando es inferior (*). Al negarse a jugar, el demonio debe devolver las almas que son objeto de la apuesta.
<i>a el triunfar, como Hombre, Dios</i>	Se anuncia al ganador del juego.
Copla 12	
<i>Ganó</i> en fin para los Hombres el Cielo con su Dolor,	Cristo se encumbra como el vencedor del juego del hombre, ya que gana con su propio sufrimiento.
y la Gloria de <i>varato</i> <i>le dio en la Cruz a un Ladrón.</i>	"Además del sentido literal, es conceder, o dar además alguna cosa de gracia y sin precisión, ò porque no sea del caso, ò porque puede hacer poco daño. Usase de esta locución frecuentemente en las disputas, argumentos, ò cuestiones, assi literarias y de las Escuelas, como de otra qualquiera matéria ò punto que se trata y controvierte, en que para no detenerse y passar à lo principal de la cuestión quando se propone ù dice alguna cosa que no hace mucho al caso, se dice Doila de baráto, esto es por ahóra la concédo ò permito ù doi graciosamente" (**). En el último momento, Cristo le concede la Gloria al buen ladrón que se encuentra a su lado en la cruz.

Fuente: Elaboración propia

No se sabe en qué momento este juego se introdujo en el Perú, pero sus descendientes como el tresillo o rocambor han sido muy populares hasta tiempos recientes. En cuanto al autor, su elección se explica desde un punto de vista teológico. Otros poetas del neoclasicismo y del prerromanticismo español como Manuel José Quintana (1772-1857) y Juan Bautista Arriaza (1770-1837) ya eran conocidos y leídos en Arequipa por la época en que fue compuesto *El Juego del Hombre*, pero se prefirió un texto que, a pesar de su versificación de corte popular y su sentido alegórico —que para la época podía oírse como anacrónico—, resultara pertinente para la función litúrgica para la que estaba destinado por su contenido que, con ayuda de metáforas, ilustra la labor redentora de Cristo en su eterna lucha contra sus enemigos por la salvación de las almas.



6. EL JUEGO DEL HOMBRE: BREVE ANÁLISIS MUSICAL

El Juego del Hombre está compuesto para dos tiples, dos violines y un bajo, y, aunque no está disponible la nómina exacta de los músicos de la capilla en 1824¹⁸, se sabe que, por esos años, la catedral tenía los músicos necesarios para poder interpretar esta obra. Llama la atención la sobriedad de la instrumentación, ya que para las grandes solemnidades (y la noche de Navidad era una de ellas) solían contratarse instrumentos complementarios como la flauta, el clarinete, la viola y el corno (Vega, 2011, p. 133).

Musicalmente hablando, el villancico se divide en tres secciones: introducción con estribillo, recitativo y coplas.

- a. Primera sección (c. 1-22): Está escrita en ritmo de minué y presenta los primeros cuatro versos del estribillo del poema. En los villancicos de la tradición hispana, esta sección recibía el nombre de *cabeza*. Al tratarse de versos de arte mayor de doce sílabas distribuidos en dos hemistiquios irregulares de ocho y seis, o de siete y cinco versos, el fraseo melódico es también irregular. La sección instrumental presenta una breve introducción, una sección intermedia entre los versos y una pequeña coda. Las voces se desarrollan en terceras paralelas para entonar los versos del 1 al 4 del estribillo y presentar el tema del villancico. La tonalidad inicia en sol mayor, pero al final de la sección modula a dominante (re mayor) y prepara la siguiente sección.
- b. Segunda sección (c. 23-32): Está escrita como un recitativo seco al estilo italiano para concluir los versos del estribillo. Las dos voces se disgregan y asumen un diálogo entonado que es únicamente acompañado por el bajo. Se continúa en la región de la dominante para preparar la siguiente sección que inicia en tónica.
- c. Tercera sección (c. 33-69): El ritmo cambia a danza de 6/8, semejante a la siciliana italiana, con una breve introducción instrumental que vuelve a incorporar a los violines. Las voces entonan los textos de las doce coplas dispuestas de dos en dos. Estas coplas eran llamadas antiguamente *mudanzas*. Debido a que los versos de las coplas son más regulares y que se presentan en cuartetas de octosílabos con rima asonante, el fraseo musical es más regular y procede por cuatro

18 Aunque se han hallado nóminas de pago y relaciones muy completas sobre el personal de la capilla, hay un vacío entre 1810 y 1843, por lo que, por el momento, no es posible precisar mayores datos al respecto. Las actas capitulares arequipeñas no mencionan asuntos referentes a la capilla de música más que eventualmente y la documentación contable, la correspondencia del cabildo y el obispo, y otros documentos aparecen bastante desordenados en esta época, quizás debido a las crisis políticas que provocaron el proceso independentista y las ulteriores guerras civiles así como los problemas económicos crónicos nacidos de la inestabilidad y los desastres que afectaron la fábrica catedralicia como los terremotos de 1784 y el incendio de 1844. Para conocer más sobre la vida musical de este periodo poco documentado se debe recurrir a fuentes poco convencionales, como los expedientes matrimoniales de músicos, según puede verse en Vega (2019).

compases cada uno. Cada repetición entona cuatro coplas, lo que requiere tres repeticiones para interpretar todo el texto. Cada dos coplas, se presenta una *vuelta* o verso de enlace, que es la repetición de los cuatro primeros versos del estribillo y una coda instrumental. Al incorporar este verso de enlace, Llanos sigue la tradición hispana del villancico del siglo xvii que compositores del xviii, como Cerutti y Orejón y Aparicio, habían tendido a ignorar.

En la armonía aparece una irregularidad notoria: la tónica (sol mayor) pronto modula hacia la región de la dominante (re mayor) y luego emplea regiones de esta nueva tónica, como la dominante (la mayor) y la relativa menor con tercera de picardía (si mayor). Después de un breve regreso a sol mayor, el villancico concluye en re mayor. Esta oscilación entre sol y re y el no retorno a la tónica original podría deberse a un deseo de mantener el registro de las voces en una altura cómoda para ellas o dotar a la melodía de mayor brillantez, aunque también podría deberse a una correspondencia con el texto, en la cual, al referirse al juego, se da a entender que ganan los partidarios del demonio, pero, en último momento, los vence Cristo. Así, el movimiento armónico crearía una metáfora del juego: cuando se cree que está en una tonalidad y, por lo tanto, hay un ganador seguro, la fortuna revierte el resultado y termina ganando otro jugador representado por otra tonalidad. En este caso, toda la primera sección escrita en sol mayor cumpliría una función de subdominante en relación con la tónica final (re mayor), aunque la armadura no se altera en toda la partitura.

Leonardo Waisman (2014, p. 611) afirma que, al finalizar el siglo xviii, el villancico desaparecía de las catedrales americanas y que en los pocos ejemplos que se conservan de esa época se advierte el abandono de las metáforas y las alegorías, las cuales eran tan propias del barroco, por un lenguaje más abstracto y elevado; de este modo, se preferían los versos de arte mayor (los que exceden las ocho sílabas), los cuales son considerados como pertenecientes a la tradición erudita. *El Juego del Hombre* presenta una gran contradicción con estas características, pues su hallazgo presupone que el género seguía plenamente vigente en la catedral arequipeña en una fecha tan tardía como 1824; además, emplea un texto alegórico escrito en verso octosílabo, perteneciente a uno de los más conocidos autores de poesía barroca, y está escrito con un carácter alegre y movido.

Pero no son las únicas contradicciones que saltan a la vista. Algunos elementos evidencian cómo se seguían empleando recursos procedentes de la escuela napolitana que fueron introducidos en las catedrales españolas cien años antes. De este modo, es notorio el desenvolvimiento de voces y violines en terceras y sextas paralelas en las secciones primera y tercera; el recitativo seco en la segunda sección; el movimiento del bajo con saltos de cuarta y quinta; la escritura armónica casi íntegramente en fundamental con algún acorde ocasional en primera inversión; el empleo de motivos rítmicos ágiles y fáciles de recordar; y el uso de dos



violines y un chelo¹⁹. Debe recordarse que compositores como Pergolesi y Leonardo Leo favorecieron esta combinación en sus obras escénicas hasta la posterior aparición del alto en el cuarteto de cuerdas.²⁰

De la práctica neoclásica, emplea los ritmos de 3/4, escrito en tiempo de minué, y 6/8 en estilo pastoral italiano, semejante a la siciliana, y un decidido pase a la dominante, que se afianza plenamente a partir de las cadencias de V-I, empleando dominantes secundarias y relativas menores, pero, curiosamente, no regresa a la tonalidad original. Los violines, durante gran parte de la obra, duplican lo hecho por las voces, con ocasionales incorporaciones de notas de adorno y ornamentaciones propias del lenguaje clásico en los finales de cada verso o frase musical. Se observa, entonces, una combinación de elementos como resultado de la mezcla de distintas tradiciones: desde el barroco alegórico del texto de Marchante, pasando por la sencillez estilística y el recitativo seco napolitano, hasta llegar a ritmos y elementos neoclásicos que estaban en boga en la época de la independencia.

Otro aspecto que resulta difícil definir es la clasificación de este villancico. De acuerdo con Pilar Ramos López (2017, p. 297), por el uso de un recitativo y del empleo de la tercera sección en 6/8, podría clasificarse como una *pastorela*; sin embargo, los patrones rítmicos que presenta la tercera sección de *El Juego del Hombre* guardan estrecha similitud con otros que Martha Sánchez identificó como pertenecientes al villancico de tipo tonadilla en las obras de Juan Francés de Yribarren (Ramos, 2017, p. 288). Los patrones descritos por Sánchez son los siguientes:

— Patrón 1



— Patrón 2



19 La bibliografía sobre el *aggiornamento* e italianización del villancico en España profundiza este tema. El estudio de Alvaro Torrente et al. (2014) ofrece más información sobre la naturaleza de los cambios en la música catedralicia española en la primera mitad del siglo XVIII.

20 Este villancico, pues, refleja un claro anacronismo con relación a otros estilos musicales en boga en la península española a comienzos del siglo XIX, donde el cuarteto de cuerdas se utilizaba plenamente. La viola ya era un instrumento muy empleado tanto en música religiosa —consúltese el estudio de Javier Garbayo Montabes (2007) sobre la obra para viola del maestro Melchor López en la catedral de Compostela a finales del siglo XVIII— como en música palaciega —consúltese los estudios sobre las sonatas para viola del Palacio Real de Madrid, en la misma época, de Judith Ortega y Joseba Berrocal (2010)—. En Arequipa, su uso por aquella época no está documentado en las fuentes catedralicias, aunque sí pudo emplearse en música profana según lo atestiguan las obras instrumentales de cámara de Pedro Ximénez y un quinteto para cuerdas de Mariano Tapia, violinista de la capilla catedralicia hasta su muerte en 1823.

El parentesco con la tonadilla parece confirmarse si comparamos estos patrones con otros que aparecen en la sección penúltima de la tonadilla *El Militar Retirado en Triunfo* y la *Patriota Pastorcita* de Pedro Ximénez Abrill y Tirado, con la que guarda semejanzas de compás, tonalidad, instrumentación e incluso figuraciones de acompañamiento, así como disposición de voces y violines en sextas y terceras paralelas. José Manuel Izquierdo (2016, p. 13) ha propuesto que esta tonadilla, por sus características de instrumentación y su lenguaje, más sencillo que el de otras obras escénicas del mismo autor, pudo ser estrenada en Arequipa con motivo de una importante celebración cívica, como lo fue la visita del Libertador Simón Bolívar en 1825, y se emplearon recursos instrumentales locales. De ser así, ambas obras, el villancico y la tonadilla, estarían separadas por apenas un año en el tiempo, y quizás fueron interpretadas por el mismo elenco, conformado por músicos de la catedral, lo que podría explicar sus semejanzas en estilo, instrumentación y textura.

En los siguientes ejemplos pueden observarse las semejanzas entre ambas obras, sobre todo en las figuraciones del bajo:

The image shows a musical score for a villancico. It is marked 'Andante' and is in 3/8 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The score includes parts for two Tiple solista (soprano and alto), Violin I, Violin II, and Violonchelo. The vocal parts have lyrics: 'Vien do el Prin ci - pe del cie - lo lo que pier de el pe... ca - dor...'. The instrumental parts feature rhythmic patterns, particularly in the bass line, which consists of eighth and sixteenth notes.

Figura 1. Villancico *El Juego del Hombre* de Diego Llanos, tercera sección, c. 33-42. Fuente: Transcripción de la autora.

Allegretto

Pastorcita
Y en dulce Himene

Militar
Y en dulce Himene

Violin I

Violin II

Violonchelo

152
ne - o dos al - mas - u ni - das di - cho - sas - y a - man - tes fe -
ne - o dos al - mas - u ni - das di - cho - sas - y a - man - tes fe -

Figura 2. Tonadilla *El Militar Retirado en Triunfo* de Pedro Ximénez Abrill y Tirado, c. 147-156, penúltima sección. Fuente: Transcripción de José M. Izquierdo (2016).

Las diferencias se advierten sobre todo en el tratamiento de los violines, los cuales tienen una escritura más compleja en Ximénez, y en un mayor uso de melismas en las voces de la tonadilla; pero resulta evidente que ambas fueron escritas dentro de una misma corriente estilística, lo que avalaría la idea de la existencia de lenguajes musicales comunes al escenario y al templo en esta época. Esto no resulta extraño si se observan fuentes coetáneas e inmediatamente posteriores, no solo del templo arequipeño, sino de la cercana región de Sucre²¹. Diversos estilos musicales habrían

21 Las canciones sacras de Pedro Ximénez —que se conservan en el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, con sede en Sucre, y que fueron compuestas para la catedral de esta misma ciudad después de 1833— mantienen características similares: textos barrocos (o escritos a la usanza barroca), escritura musical a dos o tres voces empleando las terceras y sextas paralelas, uso de instrumentos en pares (violines o flautas) y la ocasional presencia de la viola. El estilo es algo más recargado que el de Llanos, pero evidencia una práctica común con este autor. Asimismo, un Yaraví

coincidió en formar un gusto provincial inclinado hacia las melodías de corte italiano, ritmos y estructuras galantes basados en danzas (minué, pastoral, contradanza o vals), con acompañamiento de dos violines y bajo, de acuerdo a los usos de la escuela napolitana de principios del siglo XVIII; tales combinaciones se encontraban tanto en el templo, como en el salón y el escenario.

Mención aparte merece la presencia de danzas galantes en espacios religiosos. El minué, que tuvo una presencia mucho más larga en Sudamérica que en Europa, era considerado una danza de salón de mucho prestigio, y, de acuerdo a diversos testimonios, estaba muy en boga en los salones sudamericanos en fechas tan tardías como la década de 1830²². Su presencia en la obra que hemos estudiado demuestra que la prohibición de introducir ritmos y melodías profanos en la música eclesiástica no se cumplía a cabalidad y que los compositores catedralicios tomaban en cuenta los gustos de sus oyentes al momento de emplear materiales que ellos pudieran decodificar con mayor facilidad. Esto daba lugar a que, por un lado, el mensaje evangelizador del texto fuese transmitido de una manera más convincente y, por otro, se establecieran nexos de complicidad y cercanía con las audiencias a la vez que se dotaba al repertorio catedralicio de elegancia y cierto toque de modernidad, pese a su aparente anacronismo.

CONCLUSIONES

Los villancicos religiosos, que tanta importancia tuvieron en el ritual litúrgico en el mundo hispano y cuya progresiva desaparición se observa en distintas catedrales en la segunda mitad del siglo XVIII, permanecen en otros centros religiosos para ser utilizados en celebraciones específicas como la noche de Navidad, aun en tiempos de crisis política como lo fueron las guerras de independencia. Según el ejemplo estudiado aquí, el villancico de esta época contiene una serie de elementos de diversa procedencia: literatura y formas hispanas de la época barroca, influencia napolitana (recitativo seco, violines y voces por terceras y sextas), estructura homofónica, presencia de danzas galantes (como el minué neoclásico y la pastorela italiana o siciliana) y uso del género en las festividades más importantes del año. Estas formas podían guardar parentesco con formas escénicas como la tonadilla y estar escritas en estilos en boga en la música profana para poder comunicarse con la audiencia en un idioma que esta

de Nabadad (sic) —hallado en el mismo repositorio de papeles en que se encontró el villancico *El Juego del Hombre* y que carece de autor, fecha y lugar, pero que también puede estar asociado a la catedral arequipeña— posee numerosos puntos en común con la obra de Llanos, si bien podría pertenecer a un autor diferente. Se trata, pues, de una práctica harto frecuente en el primer tercio del siglo XIX, cuando la ópera italiana se instalaba ya en los teatros de ciudades capitales como Buenos Aires, Lima y Santiago de Chile a la vez que el villancico desaparecía —aparentemente— en sus catedrales.

22 Veáse, a este respecto, los estudios de Carlos Vega, (1956, p. 142).



podiera entender más fácilmente; por ello, el villancico, en este periodo de tiempo, aún estaba lejos de desaparecer.

La coexistencia de varios estilos y corrientes parece ser una muestra de una larga acumulación de influencias de diferentes orígenes que fueron desplazando algunas características y preservando otras, hasta conformar un lenguaje regional específico. Tal diversidad de elementos condensados en un género podría obedecer a un gusto persistente por formas consideradas anticuadas en otros centros religiosos, pero que conservaban pleno significado para el público que las escuchaba. Además, estos villancicos se entonaban en el marco de un régimen eclesial que intentó mantener la continuidad tanto litúrgica como formal entre el antiguo y el nuevo régimen, y quizá su uso fue fomentado o favorecido por las autoridades religiosas —como, por ejemplo, el obispo Goyeneche—, interesadas en mantener a toda costa una continuidad litúrgica que simbolizara la fortaleza de la Iglesia ante los inevitables cambios que traería la proclamación de la independencia. Esta continuidad queda reflejada en la preferencia del texto barroco de Marchante, un poeta reconocido en la escritura de villancicos para uso litúrgico, debido al trasfondo teológico de sus metáforas.

Mientras la ópera italiana constituía ya una gran influencia en capitales mejor conectadas con las corrientes cosmopolitas —como por ejemplo Lima—, ciudades de provincia como Arequipa conservaban en la tercera década del siglo XIX un gusto neoclásico con algunos resabios del barroco tardío, que era cultivado por compositores e intérpretes y aceptado por sus audiencias. Para comprender mejor la pervivencia y el cambio de géneros litúrgicos como el villancico, que englobaba en su larga tradición influencias provenientes tanto de la música de la calle, del salón y del escenario, se hace necesaria una búsqueda y estudio sistemáticos del patrimonio musical de iglesias de provincia. Ello ayudaría a comprender cómo las capillas alejadas de los centros de poder procesaron los cambios y cómo asimilaron las diversas corrientes culturales que llegaron a Sudamérica en la segunda mitad del siglo XVIII y primera mitad del siglo XIX, siempre en comunicación permanente con sus audiencias y bajo la sanción de sus autoridades religiosas.

REFERENCIAS

- Cateriano, M. (1998). *Obras*. Arequipa: Editorial UNSA.
- Chambers, S. (2003). *De súbditos a ciudadanos: honor, género y política en Arequipa 1780-1854*. Lima, Perú: PUCP, UP e IEP.
- Estenssoro, J. (1989). *Música y sociedad coloniales: Lima 1680-1830*. Lima, Perú: Colmillo Blanco.
- Étienvre, J. (1990). *Márgenes literarios del juego: una poética del naipe, siglos XVI-XVIII*. Londres, Gran Bretaña: Tamesis Books.
- Garbayo, J. (2007). La viola en el ámbito eclesiástico hispano: La orquesta de la capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela y el uso de dos violas en la música del maestro Melchor López (1783-1822). *Anuario Musical*, 62, 229-256.
- Izquierdo, J. (2016). *El Militar Retirado de Pedro Jiménez de Abrill* (Arequipa, 1784-Sucre, 1856): Una Tonadilla Inédita en el Perú Independiente. *Diagonal* (2), 1-8.
- Izquierdo, J. (2017). *Being a composer in the Andes during the Ages of Revolutions. Choices and Appropriations in the Music of José Bernardo Alzedo and Pedro Ximénez Abrill Tirado* (Tesis de doctorado). Universidad de Cambridge, Gran Bretaña.
- Ortega, J. y Berrocal J. (2010). *Sonatas a solo en la Real Capilla 1760-1819. Edición crítica*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, ICCMU.
- Ramos, P. (2017) Pastorelas and the pastoral tradition in 18th century Spanish villancicos. En T. Knighton, y A. Torrente (ed.), *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The villancico an related genres*, (pp. 283-306). Londres, Gran Bretaña: Routledge.
- Real Academia Española. (1726-1739). *Diccionario de autoridades*. Recuperado de <http://web.frl.es/DA.html>
- Rosa-Sánchez, J. (2015). *Juegos de naipes*. Recuperado de http://www.jerezsiempre.com/index.php/Juego_de_naipes
- Torrente, A.; Marín, M; Carreras J. y Leza, M. (2014). 1700-1730: nuevas músicas para un siglo nuevo. En M. Leza (ed.), *Historia de la Música en España e Hispanoamérica 4*. (pp. 125-222). Madrid, España: Fondo de Cultura Económica.
- Torrente, A. (2016). El villancico religioso. En A. Torrente. (ed.), *Historia de la Música en España e Hispanoamérica 3*. (pp. 433-530). Madrid, España: Fondo de Cultura Económica.
- Universidad Autónoma de Barcelona. (2016). *Inventari dels Fons Musicals de Catalunya*. Recuperado de <https://ifmuc.uab.cat/record/1667?ln=es>



- Vega, C. (1956). *El origen de las danzas folklóricas*. Buenos Aires: Ricordi.
- Vega, Z. (2011). *Música en la Catedral de Arequipa 1609-1881. Fuentes, reglamentaciones, ceremonias y capilla catedralicia*. Arequipa, Perú: Universidad Católica San Pablo.
- Vega, Z. (2017). Siluetas en la oscuridad: el maestro de capilla Cayetano Rodríguez (Arequipa, Perú, Siglo XVIII). Ejemplo del uso de las fuentes no musicales en la reconstrucción de la historia de la música colonial de Sudamérica. *Resonancias*, 21 (40), 33-46. Recuperado de <https://doi.org/10.7764/res.2017.40.3>
- Vega, Z. (2019). Amor y música: matrimonio, profesión y situación social de los músicos en la transición de la colonia a la república, Arequipa 1809-1856. *Espiral*, 4,65-71.
- Vera, A. (2013). Trazas y trazos de la circulación musical en el virreinato del Perú: Copistas de la Catedral de Lima en Santiago de Chile. *Anuario musical*, 68, 133-168.
- Waisman, L. (2014). Música en la América Española. En M. Leza. (ed), *Historia de la Música en España e Hispanoamérica* (pp. 553-650). Madrid, España: Fondo de Cultura Económica.

FUENTES DOCUMENTALES

- Archivo Arzobispal de Arequipa (Arequipa), sección: Libros Parroquiales, serie: Arequipa, subserie: Sagrario, Libro de bautismos N° 30, fol 258v.
- Archivo Arzobispal de Arequipa (Arequipa), sección: Libros Parroquiales, serie: Arequipa, subserie: Sagrario, Libro De Defunciones, Vol. 21 f 98.
- Archivo Arzobispal de Arequipa (Arequipa), sección: Catedral y Cabildo Eclesiástico, serie: Actas Capitulares, Vol. 6, Fol. 67v.
- Archivo Arzobispal de Arequipa (Arequipa), sección: Catedral y Cabildo Eclesiástico, serie: Libros de Cuentas de Fábrica de la catedral de Arequipa [1853- 1899] Fol. 887.
- Archivo Arzobispal de Arequipa (Arequipa), sección: Catedral y Cabildo Eclesiástico, serie: Actas Capitulares, Vol. 7, Fol. 132.
- Archivo Arzobispal de Arequipa (Arequipa), sección: Curia Diocesana, serie: Pedimentos 1830-1858 (20/08/1830 – 11/06/1858), Fol. 35.
- Archivo Arzobispal de Arequipa (Arequipa), Sección: Catedral y cabildo eclesiástico, serie: cuentas de fábrica. Fol.16
- Archivo Regional de Arequipa (Arequipa) Protocolo Notarial N° 456 [Notario Hermenegildo Zegarra] Fol. 38.
- Archivo Regional de Arequipa (Arequipa) Protocolo Notarial N° 456 [Notario Hermenegildo Zegarra] Fol. 162.

Estilos musicales en el umbral de la Independencia. Consideraciones a propósito del villancico...

Archivo Regional de Arequipa (Arequipa) Protocolo Notarial N° 487
[Notario: Armando Bustamante] fol 392-392 v.



ANEXOS

Transcripción del villancico *El Juego del Hombre* de Diego Llanos

Las notas que figuran entre paréntesis fueron corregidas o se les añadieron alteraciones que faltaban en el original.

El Juego del Hombre

Diego Llanos.

Andante

Tiple 1

Tiple 2

Violin I

Violin II

Violonchelo

7

Va-ya el jue - go del hom - bre qu no se ha vis - to

Va-ya el jue - go del hom - bre qu no se ha vis - to

15

que no se ha vis - to y en un por - tal pa re... se jue - go de Ni - - ños.

que no se ha vis - to y en un por - tal pa re... se jue - go de Ni - - ños.



23

El ver-bo E ter-no es la va-ra-ja la Muer-te Y en tra en el jue-go el in-fier-no pu-so
 quien se ha-chomb-re de que suer-te

28

le de es-cla-vo el nom-bre Al hom-bre el Rey del o ca-so y co-mo di-jo yo pa-so di jo Dios pues yo me ha-gohom-bre

Andante

6. Re - pu - so Luz-bel las
 1. Vien do el Prin ci - pe del
 2. El De - mo nio con he
 3. De la es-pon ja - hi - zo las...
 4. Qui - so co - no - cer le el
 5. Los e - ne - mi - gos. del
 6. Re - pu - so Luz-bel las
 Vien do el Prin ci - pe del
 el De - mo nio con he
 De la es-pon ja - hi - zo las...
 Qui - so co - no - cer le el
 Los e - ne - mi - gos. del



40 al-mas que te-ni-a en su pri-sión, por que no qui-so ser vir a el triun-far co-mo hom-bre
 cie-lo lo que pier-de el pe-ca-dor al jue-go del hom-bre qui-so res-tau-rar su per-di-
 ro-des ga-nar qui-so pe-ro Di-os vien-do que e-ra el Rey de Es-pa-das se fue del y le bal-
 co-pas dan-do-le a mar-go-li cor-mas ga-nó con triun-fo Chris-to por-que en-ton-ces re-nun-
 ue-go el De-m-o-y le ten-to mas co-mo e-ra el hom-bre mu-do le lan-zo en la ten-ta-
 al-ma tres Ba-zas hi-ci-e-ron hoy mas con sus lla-gas el Hom-bre por cin-co se la lle-

al-mas que te-ni-a en su pri-sión, por que ni qui-so ser vir al triun-far co-mo hom-bre
 cie-lo lo que pier-de el pe-ca-dor al jue-go del hom-bre qui-so res-tau-rar su per-di-
 ro-des ga-nar qui-so pe-ro Di-os vien-do que e-ra el Rey de Es-pa-das se fue del y le bal-
 co-pas dan-do-le a mar-go-li cor-mas ga-nó con triun-fo Chris-to por-que en-ton-ces re-nun-
 ue-go el De-m-o-y le ten-to mas co-mo e-ra el hom-bre mu-do le lan-zo en la ten-ta-
 al-ma tres Ba-zas hi-ci-e-ron hoy mas con sus lla-gas el Hom-bre por cin-co se la lle-

46 Dios ga-nó en fin pa-ra los hom-bres el cie-lo con su do-lor y la
 cion hom-bre se hi-zo por los hom-bres mas que mu-cho si le dio con mu-
 dó la ma-li-lla te-ner-pien-sa por que de-bas tos sa-li-o mas si
 ció hi-zo u-na ba-za la gra-cia que un Ca-ba-llo a tra-ve-so con que
 ción Na-ció Di-os hu-mil de y po-bre co-mo dies-tro ju-ga-dor que pa-
 vo De to-dos sa-có el pe-ca-do triun-fo con un ma-ta-dor mas no

Dios ga-nó en fin pa-ra los hom-bres el cie-lo con su do-lor y la
 cion hom-bre se hi-zo por los hom-bres mas que mu-cho si le dio con mu-
 dó la ma-li-lla te-ner-pien-sa por que de-bas tos sa-li-o mas si
 ció hi-zo u-na ba-za la gra-cia que un Ca-ba-llo a tra-ve-so con que
 ción Na-ció Di-os hu-mil de y po-bre co-mo dies-tro ju-ga-dor que pa-
 vo De to-dos sa-có el pe-ca-do triun-fo con un ma-ta-dor mas no



53 Glo-ria_ de_ ba - ra - to le dio_ en la Cruz a un la - drón.

chos triun-fos de un pa - lo tres re_ yes_ y un_ ma - ta_ dor.
 son pa - los del hom-bre en la_ la Cruz trium. fo del_ dos.
 de los sa - cra-men-tos le sa_ co_ sie te el_ a - mor.
 ra - rras - trar. des - pu - és qui so_ trium fa_ de me - nor.
 a Ma - ri a_ por-que con Re - ser-va - do la ha - lló

Glo-ria_ de - ba - ra - to le dio en la Cruz a un la - drón.

chos triun-fos de un pa - lo tres re_ yes_ y un_ ma - ta_ dor.
 son pa - los del hom-bre en la_ la Cruz trium. fo del_ dos.
 de los sa - cra-men-tos le sa_ co_ sie te el_ a - mor.
 ra - rras - trar. des - pu - és qui so_ trium fa_ de me - nor.
 a Ma - ri a_ por-que con Re - ser-va - do la ha - lló

59

Va - ya el jue - go del hom-bre que no se ha vis - to que no se ha vis_ to y en un

Va - ya el jue - go del hom-bre que no se ha vis - to que no se ha vis_ to y en un

64 **D.C. tres veces**
[no al comienzo sino a la barra]

por - tal pa - re - ce jue - go de ni - ños jue - go de ni - ños

por - tal pa - re - ce jue - go de ni - ños jue - go de ni - ños

