



José Manuel Izquierdo König

(Valdivia, 1985)



Doctor en Música por la Universidad de Cambridge, donde estudió becado por una Gates Cambridge Scholarship, actualmente es profesor de musicología del Instituto de Música y director de investigación y postgrado de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha realizado su trabajo principalmente sobre música latinoamericana del siglo XIX, incluyendo perspectivas sobre compositores, ópera, músicas locales y también fuentes y aspectos patrimoniales. Ha dedicado amplios esfuerzos al estudio y recuperación de la música de José Bernardo Alzedo y Pedro Ximénez Abril Tirado, habiendo publicado extensamente sobre ambos compositores, así como sobre otros diversos tópicos. Por su trabajo como investigador ha sido galardonado con diversos premios, incluyendo el Otto Mayer Serra, el Premio Ruspoli de Musicología Euro-Latinoamericana y el premio Tosc@ de estudios transnacionales de ópera. Por sus esfuerzos en la recuperación cultural y patrimonial, ha sido declarado visita ilustre de la ciudad de Arequipa, y recibió la medalla de su ciudad natal, Valdivia.

Música, circulación y poesía en las canciones de Pedro Ximénez Abrill Tirado

Music, Circulation, and Poetry in the Songs of Pedro Ximénez Abrill Tirado



José Manuel Izquierdo König
Pontificia Universidad Católica de Chile
juizquie@uc.cl



Resumen

Desde el redescubrimiento de la obra del compositor peruano-boliviano Pedro Ximénez Abrill Tirado, se ha generado un creciente interés por su obra. Esto, principalmente, por su abundante producción en música instrumental, orquestal y de cámara. Sin embargo, hasta ahora sus canciones para canto y piano, las cuales son más de 200, han pasado mayormente desapercibidas; en particular, porque se conservan en colecciones altamente fragmentadas y con abundantes duplicaciones. En este artículo, ofrecemos una clasificación de dichas canciones a partir de diversas fuentes, y también una perspectiva teórica para comprenderlas. Principalmente, proponemos un enfoque de la canción como un vehículo para la circulación y la expresión de textos poéticos de la época, sobre todo de autores españoles y americanos. Así, las canciones de Pedro Ximénez Abrill no solo son un repertorio valioso en sí mismo, sino también un vehículo para explorar con mayor atención los modos de circulación, recepción y apreciación de poesía y canción en América del Sur en la primera mitad del siglo XIX.

Palabras clave

Pedro Ximénez Abrill; canto y piano; siglo XIX; música y poesía; circulación musical

Abstract

Since the rediscovery of the works of the Peruvian-Bolivian composer Pedro Ximénez Abrill Tirado, a growing interest in his work has developed. This is primarily due to his abundant output of instrumental, orchestral, and chamber music. Nevertheless, to this date his songs for voice and piano, totalling more than 200, have gone largely unnoticed; in particular, because they have been conserved in highly fragmented collections and with numerous duplications. In this article, we offer a classification of these songs from diverse sources and also a theoretical perspective for understanding them. We primarily propose a focus on the song as vehicle for circulation and expression of poetic texts from the period, above all from Spanish and American authors. Thus, the songs of Pedro Ximénez Abrill are not only a valuable repertory in their own right, but also a vehicle for exploring with greater attention the modes of circulation, reception, and appreciation of poetry and song in South America in the first half of the nineteenth century.

Keywords

Pedro Ximénez Abrill; voice and piano; nineteenth century; music and poetry; music circulation

Recibido: 02/12/19 Aceptado: 13/12/19

Introducción

La circulación de poesía en América Latina, así como de múltiples otros bienes culturales, en tiempos cercanos a las independencias de comienzos del siglo XIX es aún una tarea pendiente. Si bien algunos autores (Andrés Bello, José María Heredia) y tendencias (el auge de un cierto romanticismo, la pervivencia de un clasicismo conservador) han sido del interés de algunos autores, el espectro mayor de la circulación de poesía ha sido afectado por lo que Andrew Bush llamó una invisibilización de “un comercio alternativo e interno” en las naciones americanas, que contrapesaría el influjo *derivativo* hacia la poesía peninsular (Bush, 2002, p. 15). Es evidente, sin embargo, que la poesía ocupó un lugar simbólico y significativo en este periodo, como se puede ver en las abundantes trazas que dejó en la prensa, en álbumes y en cuadernos personales. La poesía fue no solo un espacio del arte como abstracción del individuo moderno y su poiesis, sino un fenómeno colectivo, circulante y transversal a la población letrada.

Con el reciente Premio Nobel de Literatura otorgado a Bob Dylan, se hizo evidente que el espacio de la canción como circulación, creación y confección de textos poéticos no ha penetrado del todo en el estudio de la literatura. La condición misma de las canciones como poemas es un tema largamente debatido, pese a importantes ensayos que confrontan esos debates desde una mirada interdisciplinaria: son particularmente relevantes como modelos los trabajos de Philip Furia (1992 y 2006), el de Adam Bradley (2017) y el de Carol Kimball (2013). Sin embargo, el centro de tales trabajos ha sido, con mayor frecuencia, la canción popular del siglo XX. Lamentablemente, la canción parece estar doblemente afectada por los embates de nuestros prejuicios: por el lado de los músicos, es considerada como una forma musical menor, no comparable canónicamente a las grandes obras instrumentales o escénicas; y, por el lado de la literatura, es considerada como una forma poética menor, no comparable a la poesía publicada en papel.

Este debate se centra en la canción de la música popular, ya que esta contempla un espectro poético en el campo literario: por lo general, letra y música son originales, aunque muchas veces sean de autores diferentes en colaboración. Radicalmente distinto es el caso de aquellas canciones de una tradición en la que el poema fue musicalizado, como el *lied* alemán, quizá el caso más célebre¹. En esta perspectiva, el *lied* es un repertorio específico, que apunta a un modelo de canción distinto, en el que el texto literario es *alumbrado* y *comentado*, expandido, pero también dirigido desde su musicalización.

1 Ver, por ejemplo, el trabajo de Jürgen Thym y Harry E. Seelig, 2010.

Aquel modo de trabajo fue muy habitual durante el siglo XIX y no solo correspondió a la tradición alemana del *lied*, celebrada en los ejercicios de Schubert o Schumann. De igual forma, las canciones española y latinoamericana parecen haber tenido un auge desde las décadas de 1830 y 1840 con una mayor circulación de *cancioneros* —libros donde solo se publican las letras de canciones, asumiendo que el lector conoce previamente la melodía— y una pequeña pero llamativa creación musical en torno a poemas contingentes y contemporáneos. El lugar de aquellas canciones, más allá de un ejercicio creativo, es especialmente relevante como relectura, amplificación y circulación de las letras de la época; creemos que este aspecto no ha sido aún investigado; probablemente, por la escasez de fuentes editadas o de conocida circulación. A diferencia del *lied* alemán, en el presente artículo hablamos de un repertorio muerto, de archivo, y no de una tradición continua.

En ese sentido, reflexionaremos sobre la circulación, interpretación y resignificación poética en el periodo comprendido por las más de doscientas canciones que escribió Pedro Ximénez Abrill Tirado (1784-1856), compositor nacido en Arequipa y radicado, desde 1833, en Sucre, Bolivia. En su mayoría, estas canciones —conservadas en diversas colecciones, principalmente en Perú y Bolivia— parecen estar compuestas sobre poemas previamente escritos y seleccionados por el autor, en la tónica de la *canción de arte* occidental de la época. De este total, dado que el compositor rara vez hace referencia al autor o título original del poema, menos de la mitad han sido reconocidos a partir del incipit de los versos. Aun así, esto nos da casi cien canciones asociadas a autores o publicaciones del periodo, y, por tanto, un volumen significativo para el análisis en esta materia. El universo de temáticas, autores e influencias es amplio: desde textos del siglo XVIII, un interés particular por ediciones de Juan Francisco Adana hacia 1800, diversos autores americanos, hasta traducciones de Víctor Hugo y Walter Scott.

Nuestra hipótesis es que, por medio de estas canciones, es posible entrever no solo los elementos de la circulación de estas obras poéticas en la región andina, sino también la lectura que de ellas hacía un ciudadano letrado no vinculado, en forma específica, al mundo de la literatura. Estas canciones, y los poemas a través de ellas, nos aproximan a la experiencia de este tipo de objetos simbólicos y culturales en el siglo XIX temprano latinoamericano, especialmente en ámbitos como el salón letrado y la tertulia, donde la música siempre mantuvo un lugar preponderante. Finalmente, vincularemos este universo de canciones con otros similares en la región, para dar mayores luces sobre el fenómeno de la canción como espacio de circulación poética en América Latina en el siglo XIX.

Considerando estos elementos, el artículo se divide en cuatro secciones: la primera es una pequeña introducción al problema del *cancionero* y la poesía musicalizada en la América española a comienzos del siglo XIX; la segunda da un marco general a las canciones de Ximénez y brinda algunas de sus características; la tercera establece ciertas reflexiones sobre tópicos de amor y melancolía en dichas canciones, así como sus vínculos con la poesía española; y la última sección apunta al espacio de lo popular, lo americano y lo nacional. El artículo cierra con un listado o inventario de las canciones que hemos podido

revisar en manuscrito, a partir del íncipit de los textos; se establecen la ubicación y las copias de las mismas. En ningún caso debe considerarse dicho listado como un catálogo definitivo de estas canciones, un universo complejo que requerirá aún muchísimo estudio.

1. El cancionero en América Latina en tiempos de independencia

Como señala Julio Ramos, “tras la victoria sobre el antiguo régimen se intensificaba el caos [...] *Escribir*, a partir de los 1820, respondía a la necesidad de superar la *catástrofe*, el vacío del discurso, la anulación de estructuras, que las guerras habían causado”. (Ramos, 2003, p. 35). Lo que señala Ramos, a grandes rasgos, parece aún válido y relevante, pero se encapsula demasiado la condición de *escritura*. Lo mismo se podría decir de otras formas de creación y adaptación, así como de la lectura o el mismo acto de funcionar como un ciudadano letrado: hay una sobrevivencia moderna basada en superar el miedo al vacío textual, al vacío del discurso relevante. En América Latina, a comienzos del siglo XIX, se escribe, se lee y se entrecruzan lecturas y escrituras en forma constante.

La circulación en forma anotada de poesía para cantarse, ya sea con o sin notación musical, tiene una larga tradición compartida entre Europa y América, instalada en formatos como la literatura de cordel, pero también en la creación muy personal de selecciones de canciones. El estudio de estos últimos formatos, sin embargo, no ha generado demasiado interés en los investigadores musicales, excepto para casos muy específicos o realmente singulares. Por ejemplo, fue evidente el atractivo que tuvo para la musicología latinoamericana de mediados del siglo XX un documento llamado Códice de Fray Gregorio de Zuola, de origen peruano, pero conservado en Buenos Aires. Este volumen, compuesto hacia 1700, contiene 18 canciones transcritas desde la tradición oral iberoamericana, 16 con temática secular y 2 con temática religiosa, que fueron anotadas solo como melodía y letra, sin bajo, una estrategia propia de un volumen de canciones.

Escribiendo sobre el fenómeno del *songster*, un pequeño impreso anglófono decimonónico con varias canciones, Derek Scott señaló que, aunque “representa un volumen tan importante del quehacer musical del siglo XIX, por alguna razón ha escapado de los anales de la historia de la música” (Scott, 2017, p. 1). Lo mismo puede decirse, sin lugar a dudas, con respecto a las canciones en habla hispana en este periodo. Coincidimos con Scott en que “los investigadores, hasta ahora, han demostrado poco interés en la literatura de música popular decimonónica” (Scott, 2017, p. 2). En algunos casos, esta distancia de la musicología con respecto a las colecciones de canciones es notoria, puesto que es habitual encontrar en los archivos, junto a las partituras que han sido abundantemente revisadas y cotejadas, cancioneros que parecen nunca haber sido consultados. Para el caso latinoamericano, es bien poco lo que puede encontrarse sobre canciones del siglo XIX. Considerando cancioneros, álbumes o impresos, compilaciones de poemas para ser cantados, hay una casi total ausencia de dichos estudios en la región. Más allá de los excelentes estudios de Bernardo Illari sobre Juan Pedro Esnaola (2001) o el reciente artículo de Tomás Cornejo y Ana Ledezma (2019) sobre las canciones chilenas hacia 1900, un repertorio mucho más tardío, poco se ha escrito.

Aun así, son muchos los volúmenes a la espera de cierta atención o de herramientas que nos permitan enfocarnos en ellos y en la circulación de canciones y musicalización de poemas de este periodo. Pensemos, por ejemplo, en el caso de un bellissimo cancionero hispanoamericano de la década de 1850, conservado en la Colección Eugenio Pereira Salas del Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile. El mismo Pereira Salas no hace referencia alguna a este cancionero, como tampoco lo hacen otros investigadores que consultaron la colección interesados en la música del siglo XIX, pese a que incluye más de un centenar de poemas *para cantar* de la época, de la región latinoamericana, en manuscrito y con interesantes formas de clasificación de sus contenidos. En general, las colecciones de la primera mitad del siglo XIX son mayormente manuscritas, rara vez son impresas. Una excepción importante es el reconocido *Cancionero argentino. Colección de poesías adoptadas para el canto*, editado entre marzo de 1837 y junio de 1838 por José Antonio Wilde en Buenos Aires. El grueso de estas canciones —compuestas, entre otros, por Juan Pedro Esnaola y Juan Bautista Alberdi— son poesías contemporáneas musicalizadas, habitualmente de autores locales. Diego Molina y Marcela Croce plantearon que el *Cancionero argentino* justamente era una extensión del fenómeno de la antología poética realizado en Buenos Aires desde la publicación de *La Lira Argentina* en 1824 (2016, p. 245).

Es innegable que el *Cancionero argentino* funciona como antología poética y como fuente para poemas que de otro modo no se hubiesen conservado, pero ¿es un cancionero solo un volumen antológico de poesía? ¿Cómo establecemos la relación de su materialidad, circulación y uso entre música y letra? Como bien señaló Lauro Ayestarán en su volumen sobre música en el Uruguay, en la región los cancioneros del periodo tienden justamente a la reedición de canciones y, por lo mismo, a un tipo de circulación atingente a la canción como objeto total, y no solo al poema como constructo independiente. Su argumento proviene de un álbum conservado en la iglesia de San Francisco, en Montevideo, que incluye copias manuscritas de 79 partituras en un álbum de canciones. La apreciación de Ayestarán sobre el volumen es sintomática: según él, la música de salón americana, “sin mayor potencialidad creadora, recibe pasivamente en su seno lo que la moda europea le impone. Recién cuando por la vía del salón, algunas de estas músicas cae[n] en el dominio del pueblo, este las fecunda y alterando sus caracteres, las folkloriza” (1953, p. 529).

Observemos este volumen con otros ojos. Efectivamente, en él buena parte de las canciones son copia de colecciones realizadas en otros lugares de España o América, entre 1820 y 1843. Entre ellas, pueden mencionarse varias del *Cancionero argentino*, otras de una *Colección de cantos amorosos* editada en Montevideo en 1841, e incluso de una colección temprana de canciones del célebre Sebastián Yradier editadas en España un año antes. A esto se suman arias de óperas, como Rossini, e himnos patrióticos y canciones que causaban ya furor en el periodo, como “La cachucha” o “La corina” (Ayestarán, 1953, pp. 514-529). Pero Ayestarán desconoce la posibilidad de creaciones locales, con todo lo que ello implica. El volumen incluye decenas de canciones no rastreadas o de autor desconocido, entre ellas una “A Florinda” basada en el mismo poema de una canción compuesta por Pedro Ximénez Abrill, cuyo íncipit es “No trates mi cariño Florinda con desdén”.

Para el caso del volumen reseñado por Ayestarán, lamentablemente, no sabemos si el copista es también autor de la canción —sobre Ximénez, lo discutiremos con mayor detalle más abajo—, pero como fuera, ambas versiones dan cuenta de una práctica importante. El hecho de que existan al menos dos musicalizaciones distantes, y distintas, de un mismo poema es un ejemplo claro de cómo la música y la canción en particular podían contribuir a la circulación y divulgación de la poesía en este periodo, en este caso, en forma paralela en las regiones andino-peruana y en el Río de la Plata. Son dos fuentes para un poema, pero también dos atestigüaciones de un proceso creativo en el que la circulación de un texto, sea o no musicalizado, implicó dos respuestas artísticas distintas. Este mismo ejercicio de circulación se repite, por ejemplo, con el poema “El desamor” de Esteban Echeverría, cuyo incipit es “Acongojada mi alma día y noche delira”. Este poema también fue musicalizado en Buenos Aires en 1835, por Juan Pedro Esnaola, y se conserva en el álbum ABNB1426 de canciones de Ximénez. Ello establece un caso importante de circulación poética en dos compositores que, si bien son relativamente contemporáneos y difieren muchas veces estética y profesionalmente, son, sin embargo, referentes en este periodo en sus respectivos círculos sociales y nacionales.

2. Las canciones de Pedro Ximénez Abrill

Las colecciones mencionadas, que muestran una importante circulación de poemas musicalizados o para musicalizar, difieren, sin embargo, del objeto tratado en este artículo, que es la serie de canciones compuestas por el compositor Pedro Ximénez Abrill Tirado, basada en poemas de muy distinto origen y formato. La música de Pedro Ximénez ha comenzado a ser recuperada y estudiada nuevamente desde la década pasada; habiendo estado perdida, fue encontrada en una casa en Bolivia el 2005 y luego adquirida por coleccionistas e instituciones en forma dispar. La colección en el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia (ABNB) es la más grande, con cerca de un 60 % de la obra de Ximénez; y desde su catalogación el 2009 se puede consultar la misma en sala.

Aun así, las canciones del compositor, al igual que su obra para guitarra, se encuentran enormemente repartidas, tanto por las adquisiciones de coleccionistas privados, como por el simple hecho de que Pedro Ximénez las copió más de una vez, las comercializó y las hizo circular también en otros lugares —como veremos, por ejemplo, varias canciones sueltas, sin autoría explícita, se encuentran entre los manuscritos decimonónicos de la Biblioteca Nacional del Perú—. La clasificación propuesta en este artículo (ver anexo), la cual asumimos que es temporal y será superada, consta de 245 canciones de Pedro Ximénez, varias de ellas están conservadas en más de una fuente y algunas pocas utilizaron el mismo texto, pero con distinta música. Dicho número, 245, nos parece bastante comprensible, dado que el mismo compositor, en su “Lista de obras” que realizó como inventario al final de su vida, toma como total 226 canciones clasificadas en “Tres colecciones de canciones, cavatinas y yaravíes”, las cuales parecen concordar, en buena parte, con aquellas conservadas fragmentariamente en el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia y en colecciones privadas en Sucre y La Paz, consultadas directa o indirectamente para este trabajo.

En el presente artículo, haremos referencia a las canciones de Ximénez utilizando el número de índice del inventario propuesto como anexo en este artículo, para facilitar y simplificar su acceso y consulta. El índice se construyó mediante un orden alfabético de incipit de los textos poéticos, que nos pareció el mecanismo más útil y simple para acceder a las canciones. Los números dentro de un álbum (por ejemplo, ABNB1430_04) corresponden al orden interno de las piezas conservadas en el objeto físico, y no a una numeración señalada por Ximénez, pues estas no se han conservado bien. Si bien este orden implica separar el orden lógico de los álbumes —dada la abundancia de copias múltiples y el general desorden de los mismos, muchas veces fragmentarios— es necesario mantener un orden lógico que no ponga como eje la materialidad conservada.

Estas son las fuentes más importantes de las canciones que conforman el inventario, y que hemos podido consultar directamente:

- ABNB 1298: *Seis cavatinas*, colección de canciones que, al parecer, forman un ciclo.
- ABNB 1316: 18 canciones sueltas correlativas en álbum incompleto.
- ABNB 1398: *El sueño de un amor tierno*, breve pieza para guitarra y voz en cuatro partes.
- ABNB 1426: Serie incompleta de 19 canciones, comienza con “El amor y el poeta”.
- ABNB 1430: 61 cavatinas varias, numeradas, no correlativas que fueron parte de un álbum (7 a 14, 15 a 40, 66 a 82).
- ABNB 1515: Canción suelta: “Eres blanca como la nieve”.
- ABNB SN: Referido solo como SN, es un álbum que solo se pudo consultar en digital en el ABNB. Corresponde a una serie de 142 melodías, sin acompañamiento y con detalles que sugieren haber sido utilizadas por el propio Ximénez con acompañamiento de guitarra; otra posibilidad es que fuera un inventario de las melodías y letras de sus propias canciones. Solo una, SN_135, declara ser compuesta por Juana Caseres de Ximénez, su esposa.
- BNP: En las colecciones de la Biblioteca Nacional del Perú se conservan, hasta donde hemos podido reconocer, seis canciones manuscritas de Pedro Ximénez, una de ellas, al menos, idéntica a una conservada en Bolivia (ABNB1430_27). A estas debe sumarse la copia de un yaraví impreso por Niemeyer en Lima, que formó parte de una colección de la cual no se han encontrado más ejemplares ni copias, al menos según nuestro conocimiento.
- BR: Corresponden a canciones conservadas en colecciones privadas paceñas². Pueden reconocerse como secciones incompletas de álbumes. En total comprenden 89 canciones, no necesariamente de una misma colección.

2 La investigadora Beatriz Rossells, a través de William Lofstrom, se las hizo llegar al autor.

- CAOB: Corresponden a un conjunto de manuscritos, principalmente bocetos, de canciones en la colección de Andrés Orías Blüchner, que no ha podido identificarse a ciencia cierta si corresponden a canciones de Pedro Ximénez, aunque están copiadas de su puño y letra y en su estilo.

Con la intrigante excepción de *Seis cavatinas* y *El sueño de un amor tierno* (que pueden ser conceptualizados como ciclos de seis y cuatro canciones respectivamente), la totalidad de la producción de canciones de Ximénez corresponde a canciones sueltas, de muy similar formato. El acompañamiento está, en general, dentro del estilo que en el periodo se conoció, con frecuencia, como *alemán*, esto es, un acompañamiento armónico al piano mediante arpeggios, bajos Alberti o simples acordes realizados entre ambas manos, con sutiles inserciones melódicas. Comienzan casi todas con una introducción que remite al comienzo de la melodía, y tienen, por lo general, una estructura ternaria: luego de una primera parte (A), hay una sección intermedia que lleva a otro ámbito armónico o que difiere en forma importante de la primera sección en términos melódicos. En casos muy específicos, hay también una transformación del tempo o la métrica, para luego cerrar con un retorno a A o una nueva sección final que podríamos considerar como C. Aquellas canciones sindicadas por el compositor como *cavatinas* no son solo más largas, sino también muchas veces más elaboradas formalmente, con múltiples secciones y contrastes.

Sin embargo, dentro de este esquema relativamente simple, donde el piano mantiene el mismo lenguaje secundario a la voz a través de la totalidad del repertorio, Ximénez sorprende con una gran cantidad de temáticas, como veremos luego, soluciones melódicas, tonalidades y búsquedas expresivas, en ocasiones sorprendentes. Habiendo abordado de forma exploratoria prácticamente la totalidad de estas canciones, cabe señalar que una edición moderna que seleccione algunas de las más interesantes sería un mecanismo útil para permitir a cantantes contemporáneos apreciar lo mejor de Ximénez, especialmente por la enorme similitud de muchas de ellas.

A partir de las fuentes, parece bastante evidente que las canciones de Ximénez fueron conocidas en su tiempo. No solo se conservan abundantes copias de ellas, sino también se nota un esfuerzo por parte de Ximénez y su familia por comercializarlas. Las copias manuscritas en la BNP, por ejemplo, no se encuentran en su colección personal, y por tanto debieron ser adquiridas por amigos o colegas peruanos cuyos manuscritos terminaron allí. En el caso de al menos una canción, "Los desvelos" (62), el boliviano Nicomedes Antelo Bazán (1829-1883) la recordaba, con la misma letra, muchos años más tarde, como "un recuerdo de infancia". Un detalle de su recuerdo es especialmente valioso: "la canción se ha puesto un poco fea con el tiempo, pero en aquel entonces era lindísima" (Moreno, 1901, p. 123). Efectivamente, las canciones de Pedro Ximénez corresponden a un estilo clásico, emparejado con muchos de los textos seleccionados que ya habían pasado casi completamente de moda para la segunda mitad del siglo XIX embebida en el operismo italiano.

La gran mayoría de las canciones cuyo poeta ha podido identificarse, dentro de la obra de Ximénez, corresponden a ediciones realizadas en la primera mitad del siglo XIX, con una preferencia evidente por autores españoles de aquel periodo de transición entre el Clasicismo del siglo XVIII y la melancolía y costumbrismos del Romanticismo español temprano del siglo XIX. Entre los autores más recurrentes que se han identificado deben mencionarse, en primer lugar, a Juan Meléndez (1754-1817) con 21 canciones y a Francisco Martínez de la Rosa (1787-1862) con 17. Hay dos casos curiosos en que Ximénez señala sobre la partitura que el autor sería Martínez de la Rosa, pese a que los poemas son de Meléndez. Esto puede hablar de una probable circulación no basada en publicaciones oficiales españolas, sino en copias o antologías americanas o piratas. A dichos autores le siguen, en menor volumen, Juan Francisco Adana con 9 canciones, cuyas *Poesías*, publicadas en 1800, parecen haber sido favoritas de Ximénez; Juan Bautista Arriaza (1770-1837) con 5 canciones; y, finalmente, José Buchaca y Freire, de cuyas *Poesías eróticas dedicadas al bello sexo* Ximénez puso en música 5 poemas. A estos autores debe sumarse el argentino Esteban Echeverría con 7 canciones (ver su caso *in extenso* más abajo).

Aun así, no puede considerarse estos números como totalmente representativos: 152 canciones de las 245 señaladas no han podido ser vinculadas a un escritor o a un poema específico y solo 6 han podido ser vinculadas anónimamente a publicaciones de la época. Sobre la dificultad en encontrar los poemas en que Ximénez se basó e inspiró, hay diversos aspectos. Uno especialmente relevante es que muchas veces Ximénez toma no los primeros versos del poema, sino algunos internos, lo que hace difícil hallarlos en índices bibliográficos sobre poesía española o americana. Pero también debe reconocerse que hay poca bibliografía, y aún menos compilaciones y catálogos, sobre este periodo de la poesía iberoamericana, lo que hace especialmente difícil rastrear las fuentes. Google Books, Hathi Trust y similares bases de datos han sido de gran ayuda, pero no son suficientes, y difícilmente incorporarán los muchos textos que, intuimos, corresponden a ejercicios locales, tanto peruanos, españoles y bolivianos. No se puede olvidar que, por razones diversas, Ximénez se vio involucrado al ambiente literario en el que también participó Mariano Melgar, en quien además la influencia de autores como Arriaza ha sido reconocida (Miró Quesada, 2003, pp. 154-155).

Este pequeño universo de autores, un muestrario dentro de la obra del compositor, nos permite entender muchas cosas sobre Pedro Ximénez: sus gustos literarios, el tipo de poemas que llegaban a sus manos, la circulación de poesía española y americana por Perú y Bolivia de la época, etc. Además, en forma más específica, nos ayuda a datar las canciones: Pedro Ximénez dató muy pocas de sus más de 500 obras, por ello debemos utilizar distintos mecanismos para trazar posibles cronologías. Al tener una fecha de primera publicación de un poema, podemos también asumir la fecha más temprana en que Ximénez pudo haberles puesto música. Por ejemplo, en el caso de las *Poesías eróticas* de Buchaca de 1836, la fecha nos permite saber que tales canciones solo pudieron haber sido compuestas después del traslado del compositor a Sucre, Bolivia, en 1833, y por tanto no fueron compuestas en Perú.

Pero esta misma información nos lleva a problemas en las lecturas de sus álbumes. ¿Representan, al menos algunos de ellos, un acto de composición continuo? ¿O, más bien, se tratan todos de compilaciones *en limpio* que no reflejan el orden de composición? Si volvemos a tomar como ejemplo las cinco canciones basadas en las *Poesías eróticas* de Buchaca, vemos algo interesante: dos de ellas se conservan en uno de los álbumes conservados en La Paz (“El honor”, 187, y “Consejo de amor”, 224) y las otras tres se conservan en el álbum ABNB 1426 (“El abrazo”, 54; “El candor”, 104; y “La traición”, 1). En ambos casos, las canciones se conservan en forma continua (BR_A23 y A24; ABNB 1426_02, 03 y 04). Esto sugiere, con bastante fuerza, que Ximénez pudo haberlas compuesto desde una misma lectura del libro, en dos ocasiones separadas. Que las mismas no se conserven en ninguna otra copia también parece reflejar que estos son, efectivamente, los originales. Al mismo tiempo, la fuente de los poemas nos permite saber que ambos álbumes pudieron ser compilados solamente después de 1836 y, dada la velocidad de las comunicaciones del periodo, probablemente no antes de 1837 o 1838.

3. Tópicos de amor y melancolía

Quizá el más importante elemento literario que atraviesa las canciones de Ximénez es el tópico amoroso, en particular, las canciones de desamor. Prácticamente la totalidad de las canciones son amorosas: algunas de modo más directo y otras a través de sutiles referencias clásicas, en particular, a la mitología griega. Las mujeres *tipo*, constructos de la época, como son Corina o Silvia, son siempre relevantes y pueden entenderse dentro de un marco de predilección por la melancolía como espacio afectivo. La melancolía, como planteó José María Ferri Coll, es la idea de una inspiración enfermiza, de una crisis generacional, política, social y económica reflejada en una poesía amorosa basada en una melancolía por el amor que no fue, no pudo o dejó de ser (Ferri, 2009). Desde el campo americano, según Bush, esta poesía melancólica es apropiada también como “punto de resistencia” frente a la conciencia histórica del cambio profundo entre colonias y repúblicas, volviéndose así “una parte crucial de la formación de la nueva literatura hispanoamericana” (2002, p. 40).

Esta melancolía, además de expresarse en la elección de los textos, es evidente también en el modo en que están compuestas muchas canciones. Es una combinación a la que Illari define como “canción sentimental” y cuyo gusto, al menos en Buenos Aires, “los grupos predominantes compartían con los sectores medios” (Illari, 2001, p. 152). Tomemos como ejemplo de una canción tipo de Ximénez la número 219, musicalización de un poema de José Joaquín de Mora (1783-1863) —político y escritor español que vivió largo tiempo en América, fue crítico de música en Chile y, al igual que Ximénez, fue contratado por Andrés de Santa Cruz para tomar una cátedra en Bolivia—³. El texto corresponde a la “Letra de un cantar”, que apareció publicado en 1853 en Madrid (Mora, 1853, p. 79) y que, por fecha y título, parece implicar que fue efectivamente la letra para una canción. Dado que Ximénez murió en 1856, lo más probable es que la escribiera cuando vivió en Bolivia en la década de 1830, y que el compositor le pusiera música en esos años. La letra de la primera estrofa es

³ De Mora y Ximénez no solo se conocieron, sino que compartieron en distintas instancias; por ejemplo, De Mora fue examinador en una evaluación de música de estudiantes de Ximénez, por recomendación del mismo.

la siguiente: "Turbado y descolorido, / sin destino ni concierto, / Vagaba con paso incierto / un zagal de amor herido. // Dura estatua parecía, / sobre un risco reclinado: / porque estaba enamorado / de un monstruo de tiranía".

Si consideramos la composición de Ximénez sobre el poema, pueden observarse, en primer lugar, aquellos detalles que ya se han señalado como comunes a todas sus canciones: el acompañamiento armónico simple en el piano, la introducción instrumental breve que

Moderato

Voice

Piano

Pno.

Pno.

Pno.

4

9

13

Tur - ba-do y des-co - lo - ri - do sin des-

ti - no - ni - con - cier - to Va - ga - ba con pa - so in - cier - to un... Za-

gal de a - mor he - ri - do Du - ra es - ta - tua pa - re - ci - a so - bre un

Letra de un cantar

2
17 ris - co re - cli - na - do por - que es - ta - ba e - na - mo - ra - do de un

Pno.

21
21 mons - truo de ti - ra - ni - a Du - ra es - ta - tu - a pa - re - ci - a so - bre un risc - co re - cli -

Pno.

26
26 na - do por - que es - ta - ba e - na - mo - ra - do de un mons - truo de ti - ra -

Pno.

30
30 ni - a por que es - ta - ba e - na - mo - ra - do de un mons - truo de ti - ra - ni - a

Pno.

Partitura transcrita: *Letra de un cantar*, canción de Pedro Ximénez Abrill sobre versos de José Joaquín de Mora; primer verso y partitura completa.

remite a elementos de la melodía, el giro hacia mediados de la canción a una zona armónica relativamente distinta, etc. Por otro lado, la letra se musicaliza según una estructura de ocho versos (ABCDEFGH): ABCD (la mayor) – EFGH (la menor) – EFGH (la mayor) – GH (fa# menor a la mayor); es decir, se resalta, al menos en una sección y en varios momentos

internos breves, un ámbito menor que refuerza la sensación melancólica. El afecto, además, es proyectado con fuerza por el uso constante de *appoggiaturas* (ascendentes y descendentes), así como de cromatismos conducentes en el bajo. La repetición de la última frase (“porque estaba enamorado de un monstruo de tiranía”) es especialmente poderosa en este sentido, pues refuerza aquel desamor como un objeto del pasado, vinculándolo al mismo tiempo con palabras claves de un proceso tanto emocional como político (“tiranía”).

Frente a este campo melancólico, enraizado en la tradición de la poesía española de la época, un tema que aparece con fuerza es la importancia de lo nacional y lo americano, tanto a nivel de autores, como de temáticas o referencias. No se trata, por cierto, de categorías mutuamente excluyentes. Tómese el caso, por ejemplo, del yaraví de Pedro Ximénez cuyo íncipit es “Pobre corazón mío, te siento palpitar”. El yaraví, al menos para este periodo, comienzos del siglo XIX, es evidentemente considerado de repertorio criollo, quizá popular, pero retomado por una élite como música de arte. El caso más celebrado es el de Mariano Melgar, coetáneo y conciudadano de Ximénez. Por lo mismo, puede ser a la vez intrigante como sorprendente que el poema tomado por Ximénez sea “Oda al corazón” del poeta español Juan Bautista Arriaza, publicado en sus *Poesías líricas* (Arriaza, 1829, p. 63), y, como dijimos, un referente también para Melgar. Hay algunos pocos yaravíes más entre las partituras de Ximénez, además de algunos tristes, pero podemos suponer que el volumen original fue mucho mayor (Vega, 2019), pues sabemos de colecciones de yaravíes suyos en manos privadas en La Paz y Sucre, las cuales no hemos podido consultar. La colección publicada por Niemeyer e Inghirami en Lima, en la década de 1860 —esto es, tras la muerte de Ximénez—, incluía 24 yaravíes, pero solo uno (“Oda al corazón”) se conoce actualmente en colecciones públicas.

Sin embargo, el vínculo con lo popular no puede limitarse, en Ximénez, solo al yaraví. Un espacio importante de referencia es que algunas canciones pueden provenir del ámbito popular o, en forma más directa, de compilaciones consideradas como *nacionales* por el público peruano o boliviano. Este ámbito popular, al igual que el del yaraví, por cierto, era enormemente flexible y permeable en el periodo: una canción de Ximénez (198), cuyo íncipit es “Si olvidarte fuera fácil bien te olvidaría yo”, ha sido adscrita por la bibliografía a Mariano Melgar, pero, en opinión de Zoila Vega, podría corresponder a un pastiche español, quizá en conexión con textos del español Vicente García de la Huerta (1737-1787). Lo cierto es que también aparece en una colección titulada *Cancionero popular* de seguidillas y coplas españolas, publicada en Madrid en 1865. De similares compilados de versos populares vienen otras canciones, como la número 139, de una colección catalana. Más extraño aún es el caso de la canción número 22, “Amor mi dulce sueño”, conservada en la BNP, dado que otra canción con el mismo texto pero distinta, aunque francamente de similar música, fue publicada en una colección titulada “Seis canciones españolas del Perú y Chile”, por De la Perdiz y Smart en Londres en 1832.

4. El problema de lo americano

Un área particularmente intrigante dentro del repertorio de canciones compuestas por Ximénez es el de aquellas tomadas de poemas publicados en *América poética*, antología fundamental del periodo realizada por Juan María Gutiérrez, publicada en Chile en 1846 en fascículos del *Mercurio de Valparaíso* y que se instaló “con parámetros típicamente modernos, entre los cuales debe destacarse la mediación del juicio crítico como fundamento del recorte propuesto” (Pas, 2010, p. 2). Para Bush, *América poética* es un ejercicio con una intención “consciente, un texto fundacional que conforma la América española para el campo de la poesía, poniendo en imprenta una red de rutas intertextuales” (Bush, 2002, p. 330).

Si bien es posible que Ximénez no haya logrado identificar algunas, al menos once canciones se basan en musicalizaciones de poemas que aparecen en *América poética*. Los autores escogidos por Ximénez son José Rivera Indarte, Esteban Echeverría, Francisco Acuña, José María Heredia, José Fernández y Manuel Navarrete. Una pregunta clave al revisar esta selección es si Pedro Ximénez conoció estos poemas a partir de la colección mencionada o más bien de circulaciones previas. Sin embargo, varios elementos nos llevan a pensar que las letras fueron seleccionadas directamente desde la antología. Por un lado, está la utilización de poemas de autores quizá más distantes del territorio peruano-boliviano, como son José María Heredia (cubano) y José Fernández Madrid (granadino fallecido en Londres), o el sacerdote mexicano Fray Manuel de Navarrete, fallecido en 1809.

Dada la fecha, y la dificultad que hubiese tenido Ximénez para acceder a poemas de otras partes de América, es más que probable que tomara dichos textos desde aquel volumen. Además, ya en noviembre de 1845 comenzaron los avisos para suscribirse a dicha obra y recibirla en Bolivia directamente (*La Época*, 8 noviembre de 1845). La colección se siguió promocionando, y reseñando, en Bolivia hasta, al menos, julio de 1847 (*La Época*, 22 julio de 1847). Por lo tanto, no solo sabemos que Ximénez conoció la misma, sino que, además, probablemente, pudo tener acceso a ella como suscriptor.

El elemento clave para asegurar que las canciones fueron compuestas tomando esta colección como fuente es el álbum de canciones catalogado bajo el número 1426 en el ABNB. Este importante volumen, que parece más bien un apunte de composición y cuya calidad de papel es bastante menor a otras colecciones similares, incluye 19 canciones. Parece haber sido organizado o directamente compuesto utilizando fuentes de inspiración continuas. Tras un andante no identificado (“El amor y el poeta”), Ximénez entrega las tres canciones sobre poemas de José Freire y Buchaca, todas ellas publicadas en la colección *Poesías eróticas* (1836), mencionadas previamente. Más aún, las tres canciones utilizan poemas publicados en orden en el libro, en las páginas 15, 21 y 45 respectivamente, casi como si Ximénez fuera componiendo al mismo tiempo que lee el volumen.

Tras otras seis canciones de autor no identificado, el álbum continúa con nada menos que nueve de las canciones sobre poemas de *América poética*. Sin embargo, aquí no hay un

orden lógico para las páginas revisadas, pero sí para los autores seleccionados (las dos canciones de Esteban Echeverría, las dos de José María Heredia, y las dos de José Rivera Indarte están ingresadas en el álbum en forma conjunta). Quizá la lectura de Ximénez fue siguiendo la entrega de ejemplares, que, como señalé, fue progresiva. Pero la enorme diferencia, por ejemplo, en la ubicación en *América poética* de los textos de Rivera Indarte “Bella es la flor” (p. 126, canción 35) y “En vano al viento” (p. 734, canción 86) genera más bien la impresión de que Ximénez compuso las canciones cuando ya tenía un número importante de volúmenes a disposición, lo cual también nos permite datar efectivamente estas canciones hacia fines de la década de 1840 a lo menos.

Pese a la enorme influencia de Andrés Bello, así como de su célebre poema “Alocución a la poesía”, con el que abre *La biblioteca americana* publicada en 1823, la tónica de mucha de la poesía regional no estuvo centrada en americanismos ni en elementos históricos o naturales, sino en la expresión personal de emociones del poeta. La experiencia de mucha de la poesía en *América poética* es más bien privada antes que genérica o colectiva, o nacional, y eso se traslada también a la música de Pedro Ximénez. De hecho, incluso en aquellas pocas canciones en que hay un reflejo de la naturaleza en vínculo con la identidad *nacional* o americana, esta es siempre como marco para una expresión muy personal de afectos. Por ejemplo, véase la número 221, de poeta no identificado: “Un pastorcillo con su ganado de la cabaña bajaba al prado, libre su pecho de amor tirano con su zampoña iba cantando”.

Las únicas dos canciones que aparecen publicadas en *América poética* y no corresponden al álbum 1426 del ABNB son sobre poemas del argentino Esteban Echeverría (1805-1851); estas aparecen en el álbum catalogado como 1430 (195 y 1 respectivamente), y la segunda (*El desamor*) también se encuentra en la colección SN del ABNB. Otros dos poemas de Echeverría, publicados en *América poética*, aparecen efectivamente en el álbum 1426 (números 9 y 125), mientras que otros dos del mismo Echeverría a los que puso música Ximénez (números 212 y 233) no se encuentran en *América poética* y provienen de la colección titulada *Los consuelos*, publicada en 1834. Por todo ello, se puede inferir que Ximénez tomó poemas de Echeverría de una serie de publicaciones en distintos momentos de su carrera. En tal sentido, la conexión con Echeverría, músico y acérrimo guitarrista al igual que Ximénez, es particularmente intrigante. Echeverría —quien, según algunas fuentes, conoció la música de Fernando Sor durante sus años en Europa (1825-1830)— fue una voz clave en la defensa de la guitarra en un periodo en que esta estaba siendo activamente degradada por los críticos, como Juan Bautista Alberdi, como menor o menos ilustrada que el piano moderno (Plesch, 1998, pp. 164-166).

El debate sobre el rol de la guitarra, de hecho, era parte de un debate mayor sobre el rol de las artes y la europeización de las mismas en el periodo. Tal como escribió un crítico en *El Telégrafo de Lima* en 1827, la esperanza del arte estaba en la lira de un Sófocles o un Corneille, y no en la “guitarra de un Martínez” (Ricketts, 2003, p. 452). Sin embargo, estos límites, tanto en Echeverría como en Ximénez, se ven frecuentemente difusos. Entre los papeles de Pedro Ximénez, por ejemplo, hay una copia de una canción que podría ser suya,

aunque es de atribución dudosa, cuyo título es *Oda de Safo*, y cuya letra y carácter es del todo clásica, pero que al mismo tiempo requiere de un acompañamiento en guitarra y es descrita por el copista como *yaraví*. Tal cruce, entre nociones de la civilización clásica, la guitarra y un género criollo *nacional* (o al menos costumbrista) no parece ser al azar: hay algo esencial en estos cruces, en cómo ciertos grupos de la élite americana, en este caso andina, consideraban un margen de civilización cosmopolita no contradictoria ni binaria con el ámbito de lo nacional (Vega, 2019). Desde ese lugar, el intento por separar artificialmente los espacios líricos de un Corneille y la guitarra de un Martínez no son más que un discutible capricho.

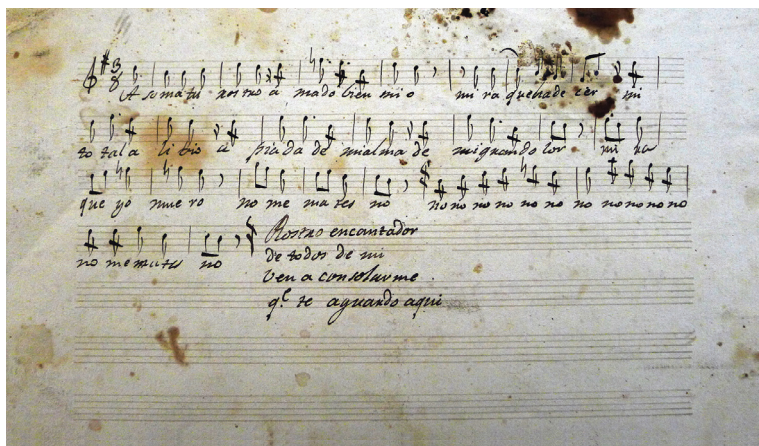
Una obra que bellamente problematiza estos contrastes es aquella breve colección titulada *El sueño de un amor tierno* (77), conservada en el ABNB. Aunque no hemos podido identificar al autor del texto poético, este es una interesante construcción basada en un gran volumen de lugares comunes de la poesía española. Desde el cervantino “Do está la gloria” que abre la composición, pasando por el “lecho de mirto y de rosas” del aria, que es el código base de representación de Venus en el período clásico español (González de Zárate, 2012 112), hasta el nombre de Delmira como código de una mujer en abstracción clásica, las cuatro partes de *El sueño de un amor tierno* parecen un catálogo de símbolos antes que una realidad poética personal.

Esta posición tan abstracta se ve confrontada con la música. El delicado uso de la guitarra, y no del piano, como acompañamiento de las canciones le dan a la expresión un profundo sentido de individualidad e intimismo que la poesía, al menos, parece haber perdido para nuestra experiencia contemporánea. Desde allí, lo que construye Ximénez es una pequeña escena en re mayor y con un tempo que fluctúa entre el *allegretto* y un rondó *moderato*: una introducción que instala la temática onírica, seguida por un aria donde la mujer amada (Delmira) es observada en calidad de Venus, contrapuesta con un rondó donde el hablante expresa su rabia ante el hecho de que la experiencia sea un sueño, y cerrado todo con una larga *fuga* (en el sentido español de cierre de escena), donde acepta la tragedia de que tal amor sea un sueño y declara que solo queda por delante la muerte, transformando así esta pequeña escena en una de las obras más personales, potentes y estéticamente complejas dentro de la producción de Ximénez en este ámbito.

El lugar de la guitarra nos lleva también a un último punto relevante. A partir de bocetos, principalmente en la colección del Archivo y Biblioteca Arzobispales, así como de la colección privada de Andrés Orías Blüchner en Suiza, es posible observar que Ximénez componía sus canciones desde la guitarra, algo que solo hemos señalado someramente en secciones previas. El proceso, al parecer, tenía tres etapas. En primer lugar, las canciones eran definidas melódicamente. Como hemos señalado, un álbum completo de estas melodías sueltas se encuentra en el ABNB. En una segunda etapa, Ximénez definía el acompañamiento armónico, así como una introducción instrumental, desde la guitarra. Solo en una tercera etapa, Ximénez parece instrumentar la parte de guitarra como parte de piano, lo que también se refleja en las muchas piezas de salón que sobreviven en versiones tanto para piano como para guitarra. Al no ser pianista, esto explicaría en buena parte el

tipo de acompañamiento, así como también la posibilidad interpretativa de recrear estas canciones como el mismo Ximénez las hubiese cantado: acompañado de su guitarra.

Nótese este proceso en dos bocetos de la colección de Andrés Orías Blüchner, los cuales se encuentran copiados por la mano de Pedro Ximénez, pero al ser hojas sueltas no pueden identificarse correctamente como obra propia. Estos bocetos, muestran claramente cómo primero se ha compuesto una melodía en torno a un poema (“Asoma tu rostro amado bien mío”), para luego generar una instrumentación de este, y una complejización y elaboración de la línea melódica, considerando un acompañamiento de guitarra.



Figuras 1 y 2: Manuscritos de la colección Andrés Orías Blüchner que muestran dos etapas distintas de composición de una misma canción, identificada preliminarmente como de autoría de Pedro Ximénez.

Conclusiones

Desde el redescubrimiento de la obra de Pedro Ximénez, a mediados de la primera década de este siglo, y la posibilidad de consulta creciente de estos materiales dispersos desde el 2010, el interés por el compositor y su obra han crecido exponencialmente. En particular, su música instrumental ha logrado estrenos en tiempos modernos alrededor del mundo y su obra para guitarra ha generado un nuevo repertorio clásico-romántico que ha despertado el interés de innumerables guitarristas en todas partes. Sin embargo, es evidente que adentrarse en su obra para canto y piano, y sus canciones de salón en general, es un ámbito mucho más difícil. Mientras que otros repertorios —la guitarra clásica, la sinfonía, la música de cámara, incluso la música sacra tardo-colonial— tienen hoy una cierta tradición que permite insertar la obra de Ximénez dentro del contexto de prácticas instrumentales contemporáneas, no ocurre lo mismo con sus canciones.

No hablamos aquí de *lied* alemán, ni de arias de ópera, ni de otros repertorios cercanos al entrenamiento de nuestros cantantes actuales. Son canciones menos elaboradas que, por ejemplo, aquellas de Juan Pedro Esnaola en Argentina en este periodo: aunque hay excepciones, antes que construcciones musicales complejas, aquí la música parece servir como un vehículo para la enunciación del poema, con lo cual ella queda en un lugar, si no secundario, al menos limitado a no ir más allá de la comunicación efectiva de la idea presentada. Sin embargo, no son estas, por cierto, canciones *populares*, sino piezas de autor, de salón *español-americano*, lo que complica aún más este ámbito performativo. En tal sentido, las canciones de Pedro Ximénez recuerdan las conclusiones elaboradas por Elisabeth LeGuin con respecto a la recreación hoy de la tonadilla escénica española del siglo XVIII y XIX: esto es, que al no existir una tradición interpretativa es muy difícil reconstruir las expectativas del público y de los propios músicos sobre cómo se debe escuchar y apreciar este repertorio (Le Guin, 2013).

Terminamos este artículo, por tanto, con una sugerencia. Este universo de casi 250 canciones requiere exploración. El vínculo complejo entre identidades estéticas del periodo, el uso de ciertos autores americanos y españoles, entre otros, además de la construcción progresiva por parte del compositor de un lenguaje pianístico sutil para acompañar estas canciones pueden ser un espacio rico para una curatoría en torno a estas composiciones. ¿Qué ocurriría al agrupar, por ejemplo, las canciones sobre poemas de Echeverría? ¿O aquellas que hablan específicamente de temas andinos? Son campos abiertos para una performance contemporánea y crítica de un repertorio que, sin duda, no es estéticamente distante. Además, es evidente que, si bien estas canciones están mayormente copiadas para ser acompañadas por piano, el lenguaje de este piano, instrumento que Ximénez no dominaba, es eminentemente guitarrístico, lo que genera nuevas dudas sobre cómo interpretar e incluso cómo editar esta música.

Como fuera, las canciones de Pedro Ximénez representan hoy uno de los mejores conjuntos documentales para entender la *canción* como fenómeno complejo en la América española de comienzos del siglo XIX y para profundizar en nuevos modos de entender la circulación

de poesía a partir de su musicalización en este contexto. A diferencia de los *cancioneros* masivos, este conjunto de obras representa la respuesta personal de un individuo andino frente a un gran volumen de poesía relevante para él y sus contemporáneos. La música creada en esta respuesta podría darnos muchas luces sobre los afectos esperados en la lectura de dicha poesía, lo cual conectaría un repertorio lírico, que hoy ha perdido parte de su relevancia, con una afectividad clásico-romántica que podría servir como un gran espacio de exploración para la interpretación contemporánea de este repertorio; por ejemplo, la utilización de ciertos patrones rítmicos, afectos, modos, etc. Pero esto quedará para otro trabajo o para otros investigadores.

Referencias

- Adana, J. F. (1800). *Poesías*. Madrid: Oficina de la Viuda e hijo de Marín.
- América Poética*. (1846). Valparaíso: Imprenta del Mercurio.
- Arriaza, J. B. (1829). *Poesías Líricas*. Madrid: Imprenta Real.
- Ayestarán, L. (1953). *La Música en el Uruguay*. Montevideo: Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica.
- Bello, A. (ed.) (1823). *La Biblioteca Americana*. Londres: Marchant.
- Bradley, A. (2017). *The poetry of Pop*. New York: Yale University Press.
- Buchaca y Freire, J. (1856) *Poesías Eróticas dedicadas al Bello Sexo*. Valencia: Ildefonso Mompie.
- Bush, A. (2002). *The Routes of Modernity: Spanish American Poetry from the Early Eighteenth to the Mid-nineteenth Century*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Echeverría, E. (1834). *Los consuelos; poesías*. Buenos Aires: Imprenta Argentina.
- Ferri Coll, J. M. ((2009) "Musa enferma: la melancolía en la poesía española de fin de siglo", *Frenia* 9, 53-69.
- Furia, P. (1992). *The poets of Tin Pan Alley: A History of American's Great Lyricists*. Oxford: Oxford University Press.
- González, José María. "Rubens. Pensamiento estoico y pintura poética. El juicio de París. Una alegoría del mal gobierno. Las tres gracias. Imagine de la liberalidad" *Potestas* 5 (2012), 107-132.
- González, J. M. (2012). Rubens. Pensamiento estoico y pintura poética. El juicio de París. Una alegoría del mal gobierno. Las tres gracias. Imagine de la liberalidad. *Potestas* 5, 107-132.
- Illari, B. (2001). Ética, estética y nación: las canciones de Juan Pedro Esnaola. *Cuadernos de Música iberoamericana* 10, 137-223.
- Izquierdo, J. M. y Vega, Z. (2017). Nuevos aportes acerca de la vida del compositor peruano-boliviano Pedro Ximénez Abrill Tirado (1784-1856). *Revista Musical Chilena* 227, 48-78.
- Kimball, C. (2013). *Art Song: Linking Poetry and Music*. New York: Hal Leonard Corporation.
- Ledezma, A. y Cornejo, T. (2019). Los cancioneros: Vectores impresos de la cultura musical popular en el Chile del 1900. *Latin American Music Review* 40, 1-31.

- Le Guin, E. (2013). *The tonadilla in performance: Lyric comedy in Enlightenment Spain*. Los Angeles: University of California Press.
- Miró Quesada, A. (2003). *Historia y leyenda de Mario Melga, 1790-1815*. Arequipa: Sucesión Aurelio Miró Quesada Sosa.
- Molina, D. y Croce, M. (2016). Independencia cultural: un proyecto de los intelectuales en la década de 1830 (Marcela Croce, Ed.), *Historia comparada de las literaturas argentina y brasileña*. Córdoba: Editorial Universitaria Villa María, 229-260.
- Mora, J. J. de. (1853). *Poesías*. Madrid: Calle de Santa Teresa.
- Moreno, G. R. (1901). *Bolivia y Argentina*. Buenos Aires: Imprenta Cervantes.
- Pas, H. (2010). La crítica editada. Juan María Gutiérrez y la América Poética. *Orbis Tertius* 16, 1-12.
- Plesch, M. (1998). The guitar in nineteenth-century Buenos Aires: towards a cultural history of an Argentine musical emblem. Tesis doctoral, University of Melbourne.
- Ramos, J. (2003). *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. Santiago: Cuarto Propio.
- Ricketts, M. (2003). Teatro y nación en el Perú: el Coliseo de Comedias de Lima. Tesis de magíster, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Scott, D. (2017). *The Singing Bourgeois: Songs of the Victorian Drawing Room and Parlour*. New York: Routledge.
- Thym, J. (Ed.). (2010). *Of Poetry and Song. Approaches to the Nineteenth-Century Lied*. Rochester: University of Rochester Press.
- Vega, Z. (2019). De la tristeza a la identidad: El yaraví peruano en las fuentes escritas de los siglos XVIII, XIX y XX. Tesis doctoral Universidad Nacional Autónoma de México.

Listado de canciones conocidas compuestas por Pedro Ximénez

Este listado ha sido conformado a partir de las fuentes reseñadas en el texto. Se consideran los siguientes campos: un número de catalogación, cuyo orden es basado en los incipits de las canciones y, por tanto, está destinado a ser modificado posteriormente, pero creemos que es una guía útil con relación a este artículo y sus posibles lectores; títulos cuando son señalados por el mismo Ximénez; ubicación física del volumen (según conocida); indicaciones de tempo o estilo, con base en términos italianos o formas, como cavatina o yaraví; el incipit del poema; poeta, cuando es conocido y corroborado; y posibles copias o segundas versiones de la misma canción.

Cuando son canciones diferentes sobre un mismo poema, se han registrado en entradas separadas y no como copia. Se ha buscado mantener la ortografía de los manuscritos de Ximénez, pues podría ayudar a corroborar, en el futuro, posibles fuentes de los poemas utilizados. La numeración cumple sólo un fin relativo para organizar esta información y, como se ha señalado, no debe considerarse un intento de catalogación permanente. El orden por incipit permite encontrar más fácilmente las canciones que otros mecanismos (ubicación en manuscrito o “título” en caso de incluirse).

N°	Título	Ubicación	Tempo	Íncipit	Letrista	Copia
1	El Desamor	ABNB1430_50	Andantino	Acongojada mi alma día y noche delira el corazón	Echeverría, Esteban	SN45
2		ABNB1430_13	Andantino	A donde huyeron los bellos días que de alegrías colmaba amor	Lista, Alberto	
3		ABNB1298_3	Cavatina	A la frondosa orilla que Manzanares baña la	Adana, Juan Francisco	
4	Cabatina 9a	ABNB1430_03	Alegreto	Aborréceme Soraima, odíame si esto te es dable	Godoy, Juan Alberto	
4b	La pastorcita	CAOB		Adelia la joven bella pastorcita		
5	La traicion	ABNB1426_04	Allegretto	Adios, adios pastores llegó el instante fiero	Buchaca y Freire, José	
6		ABNB1430_55	Moderato	Adios vilis hermosa del orbe admiracion sentro comprendio y cifra		SN52
7	La despedida	SN83		Adios mi dulce vida filis a Dios que el hado mi fin ha de cretado	Melendez Valdés, Juan	
8	El consuelo	ABNB1426_14	Andante	Ai! Porque adorada mia cuando la noche agradable	Heredia, José María	
9	Serenata	ABNB1426_12	Alegretto	Al bien que idolatro busco desvelado noche y dia	Echeverría, Esteban	
10		ABNB1316_9	Moderato	Al fin tuve ayer la dicha de ver el objeto amado	Genlis, Stephanie Felicite	

11	La felicidad soñada	ABNB1430_56	Moderato	Al fin venci Cupido mi penar acabose de mirtos y laureles	SN56
12		ABNB1316_13		Al mirar tu semblante divino, me estremezco	
13	Oda a un cupido	ABNB1430_05	Moderato	Al partir y dejarla medrosa de mi olvido me dio como en memoria Dorila un Cupidillo	Melendez Valdés, Juan
14	El contento	ABNB1426_09	Allegretto	Al pensar en la dicha que goso, siento el pecho latir	
15		ABNB1316_1		Al recorrer de mi vida el curso fugaz	
16	La situación del extranjero mas desgraciado	BR_B122	Moderato	Alejado del suelo del suelo natal, donde un tiempo contento	SN108
17		BR_B60		Alguna vez mis amores en verso los escrivi sin pesares	SN20
18	Las guerras de amor	SN72		Alumnos de MArte dejad su furor con guerras mas	Martinez de la Rosa, Francisco
19		BR_A10	andante	Amado bien mio de mi vida encanto ahora con mi llanto	
20	El herido por cupido	BR_B113	andantino	Amor cautivar quiere a un inocente y con guadaña fuera herir	SN99
21	El amor	BR_B133	moderato	Amor impera crel en mi pecho, tansatisfecho de su poder que es un tirano	SN121
22	Cancion	BNP	Andante	Amor mi dulce dueño, con tirano rigor	
23		ABNB1430_43	Moderato	Amor poderoso los votos recibi de un pueblo gozoso que en	Melendez Valdés, Juan SN38
24	Yaraví	SN29		Amor prestame tus voces para poderla explicar mi pena	
25	El sueño	BR_B143	moderato	Anoche soñé querida un sueño delicioso que el pecho lleno de gozo	SN132
26		BR_B42	andante	Arrojado entre angustia se vera	SN01
26b		CAOB	andante	Asoma tu rostro amado bien mio	
27		BR_A01	alegreto	Ay cuan bella y graciosa es adorada mia esa tu linda	
28		ABNB1430_07	Moderato	Ay cuantas veces con arrojo insano aplique el puñal a mi enfermo pecho	
29	Soneto, La Declaración	SN46		Ay Cuantas veces mi pecho angustiado ecsalando suspiros	
30		BR_A06	moderato	ay de mi que asia la rivera do mis pasos guia el dolor	

31	El poder de los ojos	BR_B125		Ay dueño adorado desde aquel momento que yo te vi	SN113
32	A los ojos	BR_B126	moderato	Ay ojos divinos mas que soles bellos la cansa	
33	En un convite de amistad	SN84		Bebamos bebamos del suave licor, cantando beo dos a baco	Melendez Valdés, Juan
34	Anacreónica	SN69		Bebamos muchachas ninguna descanse y el baso precioso	Martinez de la Rosa, Francisco
35	La risa de la beldad	ABNB1426_18	Moderato	Bella es la flor que entre las auras tranquila	Rivera Indarte, José
36	La ofrenda, letrilla			bien de mi vida dulce amor mio ya mi alvedrio todo es de ti	
37	La Perdiz	BR_B117	Alegreto	Cesa un instnte siquiera cesa avesilla en el canto	Martinez de la Rosa, Francisco
38		ABNB1430_09	Andantino	Ciego amor en tus cadenas nunca mas te quiero ver	Iriarte, Tomás de
39	La lágrima de piedad	ABNB1426_15	Andantino	Como exalta y diviniza el rostro de la hermosura	Heredia, José María
40		ABNB1430_28	Moderato	Como podre librarme de la inquietud tirana que el hijo de Citeres	Rodríguez de Arellano, Vicente
41		ABNB1430_31	Moderato	Complacer y contento miro la suete mia pues gozo de noche y dia	
42	Triste	SN110		Con que mi amor es tremado mi constancia y mis desvelos	
43	Canción a mi lira	ABNB1430_52	Moderato	Con triste y tierno acento suena o mi dulce Lira	SN48
44	El juego del amor	ABNB1430_02		Con un cristal Cupidillo jugando el sol reflejaba la Dorila	Martinez de la Rosa, Francisco
45	Cancion	BR_B54	moderato	Corrios el denso velo de mi engaño Delmira	SN13
46	Triste	SN35	Andante	Cual un pajarillo triste apricionado en su jaula	
47		ABNB1430_53	Moderato	Cuan grata y placentera, cuan bella y apreciable que hermosa y estimable es la dulce amistad	SN50
48	Mi pacion	SN93		Cuando al mirarte la vez primera en cruel hoguera yo me abraze	
49		ABNB1430_34	Moderato	Cuando amor con flora su imperio partia turbo su alegria sola	Arriaza, Juan Bautista
50	El convite	ABNB1430_41	Andante	Cuando cierto pantoso aparese todo el orve a mi vista llorosa	SN36

51		BR_A03	moderato	Cuando contigo yo estoy Corina tu faz divina		
52	la protesta [1]	BR_B145	moderato	Cuando de amor mi pecho inflama la intenza llama		SN134
53	la protesta [2]	BR_B151	Alegreto	Cuando de amor mi pecho inflama la intenza llama de su martirio		SN139
54		ABNB1316_8		Cuando de noche en tus brazos oigo pastora	Hugo, Víctor	
55		ABNB1316_16		Cuando en mi pecho yo gozo del mas placidoso		
56	Mi tristeza	ABNB1298_5	Cavatina	Cuando Febo en las ondas ocultado lleno	Melendez Valdés, Juan	SN61
57	La simpatia	BR_B49	Moderato	Cuando incierto yoras esos ojos vellos		SN08
58	Canción	ABNB1430_06	Moderato	Cuando la vi sueña aurora apareciendo en Oriente con magestad refulgente		
59	Las quejas	ABNB1430_45	Alegreto	cuando mi anelo es adorarte cuando en amarte me ocupo yo		SN40
60	El ausente infeliz	BR_B115	moderato	cuando mi partida la suerte tirana decrete inhumana		SN101
61	Delia [Delmi- ra?]	BR_B48	Andante	Cuando te vi delirio mio favora- ble a mi destino		SN07
62	Los Desvelos	ABNB1316_10		Cuando todos en su lecho logran olvidar		
63	Tiempo de Valse	BR_B59	Moderato	Cuando tus ojos miro y contem- plo admiro el templo		SN19, ABNB1429_2
64	Otra	BR_B45	moderato	Cuando yo duermo prima y en- bes tu nombre ajita mi corazon		SN04
65	El abraso	ABNB1426_02	Allegretto	Darte yo quiero niña un abrazo con este laso se estrecha amor	Buchaca y Freire, José	
66		BR_A05	andante	de mis dulces soledades en el profundo silencio		
67		ABNB1430_26	Alegreto	De mis pesares duele te her- mosa y jenerosa mia morhir		
68		BR_A19	moderato	De nis hermosa vi el dulce hechiso y es clamo me hiso		
69	La suplica	BR_B144	moderato	De noche y dia por ti deliro por ti suspiro y por tua mor de		SN133
70	A los ojos	BR_B127	moderato	de tus ojos el fuego divino me devora con su me y habraza		SN114
71	A la tortolilla	SN88		Dedo tus quejas vienen sensible tortolilla el bien perdido llorar	Melendez Valdés, Juan	
72	himno	BR_B119	moderato	DEL cielo alegria al pecho de cien de mis venas enciende		SN105

73	La ausencia	ABNB1426_07	Andante	Desde el momento que te ausentaste solo me cercan fieros pesares	
74		BNP	Moderato	Desde el punto que la suerte de mi bien	
75	El retrato del amor	BR_B46	alegreto	Dicen que amor es niño ciego	SN05
76		ABNB1316_17		Divina ilusión que a mi mente inspiras	
77	El Sueño de un amor tierno	ABNB1398	Recitativo, Aria, Rondó y Fuga	Do está la gloria, la ventura cara, lucha poco tiempo o engañoso sueño.	
78	El Nido	SN68		Donde vas Zagal cruel, donde vas con ese nido	Martinez de la Rosa, Francisco
79		ABNB1316_18		Dos estrellas son tus ojos tiernos suspiros tu acento	Bermúdez de Castro, Salvador
80	Las quejas	BR_B132	moderato	Dueño adorado porque te enojas y te sonrojas al verme di	SN120
81		ABNB1430_29	Andantino	Dulce esperanza mia en que funde mi gloria huye de mi memoria	
82	El propósito de un amante	SN71		dulces himnos de alabanza al amor sumiso en tono	Martinez de la Rosa, Francisco
83	la ausencia	BR_A13	alegreto	el cruel destino lla me ha privado del bien	
84	la vella cancion	BR_A12		el cruel tormento que me atormenta mi vida triste acaba	
85	el pronóstico	BR_B134	andantino	El suabe balsamo del sueño placido yo triste y misero no sentire	Ramallo Soto, Mariano SN122
86	Ojos hermosos	ABNB1426_19	Moderato	En bano al biento doi mi querel-la sin esperanza	Rivera Indarte, José
87		BR_B62	andante	En cual adoracion tan funesto que a perpetuo penar	SN22
88	Los prisioneros	BR_B64	Aire Marcial	En el campo de marte vencido marchitado laurel	SN25
89		ABNB1316_11		En el dulce retiro de la pequeña aldea	
90	Cancion	BR_B56	moderato	En el objeto de mi cariño vivo pensando sin descansar	SN15
91		ABNB1430_19	Moderato	En el prado en la floresta en el rio en el jardin canto alegre mis amores	

92		ABNB1430_04	Andantino	En este día penas a un lado venga la lira vamos cantando	Varela, Florencio	
93		ABNB1316_14		En harapos envuelto el mendigo y cubierto		
94	Triste	SN49		En las mas altas montañas una paloma me alle mal estimada		
95	Endechas	ABNB1430_51	Moderato	En lugubre silencio paso i triste vida en tormentos y penas		SN47
96	El sueño	BR_B63	Alegreto	En sueño mil delicias ayer noche goce ya mi dueño		SN24
97	Anacreónica a la boca de catalina	BR_B129	Moderato	En tu angelica boca las gracias derramaron de Venus		SN117
98		ABNB1430_24	Moderato	Engaño mis triste suerte Dorila embelezo mio, recorriendo los objetos		
99		BR_B43	alegreto	Era un tiempo felice que en la dicha y contento		SN02
100	canción gra- ciosa	ABNB1515		Eres blanca como la nieve tu mas fresco que pradera tu joven cual primavera		
101	Delmira	BR_B47	andante	Eres hermosa Delmira cual aurora sonrezada		SN06
102	[Elogio de una excelente cantora]	ABNB1298_6	Cavatina	Eres tú la que realizas la ficción de las sirenas	Arriaza, Juan Bautista	SN54
103	Letrilla	BR_B140	moderato	Es infelice cruel mi destino porque soy fino porque soy fiel ay que mal dice con tu belleza		SN128
104	El candor	ABNB1426_03	Allegretto	Es mi Adelita cual bella flor aun no tocada	Buchaca y Freire, José	
105		BR_A15	andante	esa noche bien adada y estos en sueños dorados		
106	Despedida	BR_B153	andante	este es el duro instante de la cruel partido como podre mi vida		SN142
107	la felicidad	BR_A17	moderato	Feliz el que contento al lado de su amada		
108	Oda	ABNB1430_36	Andante	Feliz quien junto a ti porti suspi- ra quien goza del placer de oír	Safo, tra- ducción de Catulo/ Boileau	SN28
109		ABNB1430_21	Alegreto	Feliz y dichoso algun día yo me vi entre tus brazos logre de tu amor	Adana, Juan Francisco	
110	Zaida [Laida?]	BR_B50	andante	Fenece mi alma oprimida con el peso de la suerte		SN09

111	Oda, Aria, Allegro	SN91		Filis ingrata Filis tu paloma te enseña ejemplo en ella	Melendez Valdés, Juan	
112	A mis amigos, anacreóntica	BR_B121	alegreto	Gozemos amigos que así nos combiene gosemos del tiempo		SN107
113		ABNB1426_10	Moderato	Grata es la esperanza que consuela el alma mia		
114	Triste	SN109		Hasta cuando sumergido en el dolor estare y el sentimiento infeliz		
115	El retrato	ABNB1430_10	Moderato	Hechiso fiel retrato de mi amada prenda de amor por amor		
116	La muerte de Adonis	ABNB1430_61		Hijos del alma llorad Amores sino mi dicha murio mi Adonis	Martinez de la Rosa, Francisco	
117	A pesar	BR_B146	andante	Hoy en mis males mis ojos languidos solo ya lagrimas		SN131
118	Mi situación	SN98		Hubo un tiempo felis que en dulce en dulce calma de placer y dichas		
119	Canción	ABNB1430_57	Moderato	Inconstante me llamas ingrata cuando ves que me habrazo de amor		SN57
120	Cancion	BNP		Ingrata para matarme no solicites veneno		
121		ABNB1430_17	Alegreto	La envidia pudiera mil tiros hacerme pero luego a verme		
122		BR_A18	alegreto	la fuente a lo lejos amor entonaba		
123	La Mudanza	BR_B53	andante	Lamento infeliz lamento aun mas que tu mudanza		SN12
124		SN37	Moderato	Largo y cansado me rendi al sueño y sube leño Morefo		
125	A tu amor	ABNB1426_13	Moderato	Las delicias que ofrece la vida apuremos burlando	Echeverría, Esteban	
126		ABNB1430_14	Moderato	Las sombras de la noche madre del sueño me llevan		
127		ABNB1316_15		Llanto infeliz silencioso de mi tristeza		
128	La Melancolia	ABNB1426_06	Moderato	Me ha abandona inclemente a mi profunda tristeza		
129	La libertad a lice	SN87		Merced a tus traiciones, al fin respiro Lice	Melendez Valdés, Juan	
130	El llanto	BR_B152	moderato	mi bien querido mi dulce encanto alibria el llanto de mi pesar		SN141
131	Los botos de un amante	SN59		Mi bien, mi consuelo, mi gloria, mi vida, ven Laura querida	Martinez de la Rosa, Francisco	



132		ABNB1430_22	Allegro Moderato	Mi dueño hermoso toda ocasión de verme sola con aflicción	
133	Recuerdos	ABNB1426_08	Andantino	Mi horfandad mides ventura mi ausencia desesperada	
134	Canción del cautivo	SN67		Mientras miraba como peinaba la mar serena	Martinez de la Rosa, Francisco
135	Oda a la música	SN95		Musica armoniosa todo el dolor mio con tus dulces sonos	
136	La Barquera	SN96		Niña de las redes eres segun creo de la mar nacida	Martinez de la Rosa, Francisco
137		BR_A11	moderato	no es mi culpa bien mio quererte si es delito el amar	
138	la satisfacción (compuesta por JC de X)	BR_B147	moderato	No mas enojos tierna querida tu eres mi vida vivo por ti	SN135
139		BR_B150	Andantino	No me aflijasmemoria oportuna no me pintes goses que yo anhelo dejaso	SN138
140	El adios	BR_B52	moderato	No quiere tiernas miya la fortuna enemiga puerto	SN11
141	Cancion [1]	BR_B41	alegreto	no quiero mas amar no quiero mas querer	
142	Cancion [2]	BNP	moderato	no quiero mas amar no quiero mas querer	
143	El desdén	BR_B137	moderato	No quiero mas ingrata no quiero mas sentir no quiero ya sufrir pesares	SN125
144	la florinda	BR_A09	moderato	no trates mi cariño Florinda con desden	
145	Mi felicidad	BR_B148	moderato	O cuan felice soy mi dueño idolatrado disfrutando a tu lado	SN136
146	La tortolilla	SN86		O dulce tortolillar no mas la selva muda con tus	Melendez Valdés, Juan
147		ABNB1316_4		O juventud amable edad en la que la vida risueña	
148		ABNB1430_12	Moderato	O musa! Si acaso la hay tan infeliz que este destinada para presidir el llanto y gemido	Góngora
149		ABNB1316_3		O pacion de las almas sensibles Ay amor ciego	
150		SN30	Andante	O prisión que afliges tanto que pecho habra que te sufra	Scott, Walter
151	Cavatina	ABNB1430_08	Andantino	O que de bienes contigo tienes amable paz	Melendez Valdés, Juan
152	[Al mismo asunto]	ABNB1298_2	Cavatina	O que de sobra saltos bellisima Dorisa	Adana, Juan Francisco

153	La niña descolorida	SN65		Palida esta de amores mi dulce niña nunca vuelvan	Melendez, Juan [Ximénez apuntad como Martínez de la Rosa]	
154	la flor del zurgén	SN78		Parad airesillos no inquitos voleis que en placido sueño	Melendez Valdés, Juan	
155		ABNB1430_40	Moderato	Pasion horrorosa porque mi sosiego con tu infausto fuego		SN34
156	el pesar [La desesperación]	BR_A20	andante	Pesar zolo y tormento mi triste vida tiene el dolor me mantiene		SN118, BR_B130
157	Cavatina	SN94		Pintada aecilla bello Ruiseñor que cuando laurora azoma		
158	[Oda al Corazón]	BNP8	Yaraví	Pobre corazón mio, te siento palpitar	Arriaza, Juan Bautista	
159	En amor fugitivo	ABNB1430_59	Alegreto	Por morar en mi pecho el traidor Cupidillo del seno de su madre	Martinez de la Rosa, Francisco [Ximénez señala que es de Melendez en SN]	SN60
160	La resolucion	SN81		por selva y prado mi dulce amor me sigue hablando	Melendez Valdés, Juan	
161		ABNB1430_30	Moderato	Por ti dulce bien mio estoy loco y ciego pues tu vista luego		
162	[Para Alaray]	ABNB1316_7		Por tu amor los placeres de la vida la fortuna	Arlicourt, Charles	
163	el sueño del proscrito	BR_B136	Mages-tuoso	Por tu encanto o sueño llevado yo me he visto en mi patria adorada		SN124
164	el amante desgraciado	BR_B128	Alegreto	porque florela en enojos siempre que te miro amante		SN116
165	El Gilguerillo	ABNB1430_01		Porque me dejas ingrato vuelve a mi voz jilguerillo	Martinez de la Rosa, Francisco	SN75
166	Amor y el Poeta	ABNB1426_01	Andante	Porque tu cupido el carcas no quebras		
167	El propósito	ABNB1430_46	Aire Marcial	Pues Amor, astro brindarla copa que contiene placer y delicias yo que nunca goce tus caricias		SN41
168	las burlas del amor	SN73		Pues los hombres todos a tu ley se humilla Amor, no con burlas	Martinez de la Rosa, Francisco	
169	Cancion	ABNB1430_27	Alegreto	Pues por ti me veo lleno de dolor nuevamente mis penas	Adana, Juan Francisco	BNP
170		ABNB1316_2		Puse en tu seno inocente mi cabeza reclinada		

171	Oda al Amor	SN90		Que mas quieres amor ya estoy rendido ya el pecho	Meléndez, Juan de [Ximénez anota como de Martinez de la Rosa]	
172	Oda de mis deseos	BR_B124	allegreto	Que te pide el poeta di, apolo que te pide cuando derrama	Melendez Valdés, Juan	SN112
173		SN140	andante	Quejarme del tiempo no queje se el tiempo de mi que el tiempo dichas		
174	Aviso	ABNB1426_11	Andante	Quejavase llorosa la incensible Dorina	Acuña de Figueroa, Francisco	
175	El proposito del amante	SN58		Quero estar alegre quiero estar contento ya no el sentimiento		
176	Mi enemigo	ABNB1426_05	Allegretto	Quien es este niño taimadito honesto fiel enamorado		
177	El cautiverio [?]	BR_B58	andante	Quien puede hacer soportable las penas del cautiverio		SN17
178		ABNB1430_58		Quiero estar alegre, quiero estar contento, ya no el sentimiento me hara suspirar		
179		ABNB1430_33	Alegreto	Quisiera hechar el resto del numen esquisito porque hoy cunmple años	Adana, Juan Francisco	
180	La mención del amor	SN70		Red en los arboles veo liga en la yerbas en ti o me engaña	Martinez de la Rosa, Francisco	
181		ABNB1430_20	Allegro Moderato	Retirate noche umbria huye del tenebroso averno	Arriaza, Juan Bautista	
182	Letrilla	BR_B131	Andantino	Sal ya del pecho triste amor tirano sal que es insufrible el mal		SN119
183	el despecho	SN80		Sal, jay! Del pecho mio sal luego amor tirano y apaga	Melendez Valdés, Juan	
184		ABNB1430_37	Moderato	Sal, amor tirano, sal ya de mi pecho que harto mal me has hecho		SN31
185	De Ada y Bustamante	SN89		Salgan del pecho lagrimas amargas que hagan patente mi dolor insano	Adana, Juan Francisco	
186	El Gilguerillo	BR_A02		Salida franca ya tienes niña goza respira libre eres ya		
187	el honor	BR_A24	alegro	Sensible a de lita tu labio huya ardiente	Buchaca y Freire, José	
188		ABNB1430_35	Alegreto	Si a todos prometes fineza y candor, a nadie distingues con perfecto		SN27
189	Las querellas	BR_B57	andantino	Si ardientes suspiros si lagrimas tiernas vencer no	Lista, Alberto	SN16

190	La fuerza del amor	SN53		Si de mis suspiros el triste gemido lograr no ha podido		
191	Mucho amor	ABNB1426_16	Andantino	Si de un tesoro pudiera disponer a discrecion a mi Almira	Fernández Madrid, José	
192	El incendio	SN92		Si duermo un momento tu imagen presente se viene a mi mente		
193		BR_B116	moderato	Si el sueño en mis sentidos leve sopor derrama veo que entre		SN102
194		ABNB1430_54	Moderato	si la dulce esperanza de cer amado un dia de amor la llama impia en mi pecho ha ensendido		SN51
195	A una lágrima	ABNB1430_47	Moderato	Si la majia del arte cristlizar pudiera esa gota ligera de origen celestial	Echeverría, Esteban	SN42
196	La Irresolución	ABNB1430_44	Mages-tuoso	Si me miras mi bien un instante, en mis venas se enciende el fuego que hasta el alma ve los llega luego		SN39
197		BR_B149	moderato	Si mi adorado dueño siente alguna alegría tambien el alma		SN137
198		BR_B65	moderato	Si olvidarte fuera fácil bien te olvidaría yo, mi corazón canta	Correspondencia con Melgar (3er verso de Desde que vi tu Hermosura... algunos dudan que sea de Melgar)	SN26
199	el amante tímido	SN76		Si quiero atreverme no se que decir, en la pena aguda	Melendez Valdés, Juan	
200	El desdén	BR_B51	moderato	Si tu desden vien mio, en dicha tuya fuera	Lista, Alberto	SN10
201	mi inclinacion	BR_A21	alegreto	siendo yo niño crudas victorias quise cantar		
202	De mis niñeses	SN85		Siendo yo niño tierno con la niña Dorila me andaba por	Melendez Valdés, Juan	
203	[Antes de partir]	ABNB1298_1	Cavatina	Silvia, ya raya el día y, juntamente, la hora	Arriaza, Juan Bautista	
204	Letrilla	BR_B114	moderato	solo pienso ingrata en ti y en tu gracia que por mi desgracia		SN100
205	El sueño	BR_B62b	Andantino	Soñé que en blando lecho dormida estabas y que alli espresava		SN23
206	la flor del zurgen	SN82		sueñas avecillas que al amanecer mil alegres selvas	Melendez Valdés, Juan	
207	La ausencia [a]	BR_A04	andante	Sufrir no puedo ya dulce amor		



208	La ausencia [b]	BR_A14	andante	Sufrir no puedo ya dulce amor	
209	El suspiro	BR_B135		Suspiro aunque tierno del pecho te ecsales	SN123
210	Cancion	BNP		Tan ciego estoy en quererte y es tan ciega mi pasion	
211	La suplica	BR_B139	moderato	Te idolatro bien mio muy mas que al mundo entero, mi amor tierno y	SN127
212	[A María]	ABNB1316_5		Te vi y de la vida la imagen florida de nuevo	Echeverría, Esteban
213	Letrilla	BR_B142	alegreto	Tirano di porque razon mi corazon tratas con el	SN130
214		ABNB1430_16	Moderato	Todas las mañanas al salir la aurora viene a mi memoria la imagen de amor	
215	Letrilla	BR_B123	Moderato	Todo es soñar bien mio con tu gracia divina de pensar no termina	SN111
216		ABNB1430_25	Alegreto	Todo me causa enfado todo me da fatiga desde que te ausentaste amada	
217	El llanto inútil	ABNB1430_48	Andantino	Triste llanto no corras para por un momento, mientras	SN43
218		BR_B55	moderato	Tu rostro hechisero, tu gracia atractiva de admiracion	SN14
219		ABNB1430_15	Moderato	Turbado y descolorido sin destino ni concierto vagaba comparo incierto un Zagal	Mora, José Joaquín de
220	a unos ojuelos	SN77		Tus ojuelos niña me matan de amor ora vagos giren o	Melendez Valdés, Juan
221		ABNB1430_18	Moderato	Un pastorcillo con su ganado de la cabaña bajaba al prado, libre su pecho de amor tirano con su zampoña iba cantando	
222	Un sueño	ABNB1426_17	Moderato	un sueño misterioso dulce Clorinna atiende me lleva	Navarrete, Manuel (1768 - 1809)
223		BR_B61	andantino	Una hermosa Zagalilla mi pecho pone en congoja	SN21
224	El sueño	BR_B118	moderato	unico alivio del mortal infausto balsamo dulce	Martinez de la Rosa, Francisco
225	consejo de amor	BR_A23	alegreto	Ven a mis brazos vuela mi amiga porque te niegas	Buchaca y Freire, José
226	El despique de Venus	BR_B120	moderato	Ven acude cefirillo donde mi Lesbia reposa	Martinez de la Rosa, Francisco
227	feliz cantando	SN79		Venid pajaritos venid a tomar de mi zagale jalicion de cantar	Melendez Valdés, Juan

228	La fuerte impresión	ABNB1430_49	Quintillas	Vi en el ameno prado una joben preciosa que ostentaba cual Diosa	SN44
229		BR_A16	andantino	Vi no era te vi maria hermosa cual las estrellas	
230	un recuerdo	BR_A08	moderato	vuela vuelva pensamiento vuela a esa celeste macion	
231	Otra	BR_B44	moderato	vuestra tirana esencion y ese vuestro cuello erguido	SN03
232	el zagal de turin	BR_A22		Y muere fileno Zagalas hermosas cubridle de rosas	
233	[A María]	ABNB1316_6		Ya llegó el momento de pena y tormento	Echeverría, Esteban
234	Despedida de Osvaldo y Corina	ABNB1430_38	Andantino	Ya llego el terrible instante Corina de mi partida ya vengo	SN32
235		ABNB1430_32	Alegreto	Ya no quiero bayles ni otra diversion que a mi me divierte	Adana, Juan Francisco
236	El desengaño	ABNB1430_39	Alegreto	Ya perdido ingrato mi error es no si y desengañado	SN33
237	El desdén por el desdén	BR_B138	alegreto	ya que me desdeña tu injusticia ingrato ya que indigno tratami-estremado amor	SN126
238		ABNB1430_42	Moderato	Ya soy cansado me rendí al sueño y sube leño Morfeo me dio ya	
239		ABNB1316_12		Ya te miro mi bien a mi lado, ya te adoro	
240		ABNB1430_11	Andante	Yo amaba ardientemenete a cierta pastorcilla y en este amor hallava	Cervantes, Miguel de
241		BR_A07	andante	yo lloro desconsolado mi tristeza	
242		ABNB1430_60	Andantino	Yo soy aquel que otro tiempo libre sin penas vivia gustozo	
243	la espigadera	ABNB1430_23	Andantino	Zagala de el Ebro que te vi mi afecto amoroso fino te rendi	Adana, Juan Francisco [Ximénez pone en SN74 como Martínez]
244	[A una ausencia]	ABNB1298_4	Cavatina	Zagala en cuya ausencia estoy tan afligido que todo	Adana, Juan Francisco
245	El amor cautivo	SN66		Zagalas crueles no mas rigor ya que amor	Martinez de la Rosa, Francisco