



ANTEC

REVISTA PERUANA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL

LIMA ISSN: 2521-8565





Instituto de Investigación



Vol. 5, n.º 1

Serie Bicentenario



Universidad
Nacional de Música



Revista indexada en:



Verificación de originalidad:



UNIVERSIDAD NACIONAL DE MÚSICA

Lydia Hung Wong
Presidenta de la Comisión Organizadora

Diego Puertas Castro
Vicepresidente de Investigación – Comisión Organizadora

Omar Ponce Valdivia
Coordinador General del Instituto de Investigación

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca
Nacional del Perú N° 2017-09631

ISSN: 2521-8565

E-revista: revistas.unm.edu.pe
E-ISSN: 2616-681X

Dirección para correspondencia:
Universidad Nacional de Música
Av. Emancipación 180, Cercado de Lima
15001 - Perú.
Tel.: +51 1 4269677 – anexo 2162
E-mail: revista.investigacion@unm.edu.pe

EQUIPO EDITOR

Director de la revista
Omar Percy Ponce Valdivia
Universidad Nacional de Música, Perú

Editora
Roxana Bada Céspedes
Universidad Nacional de Música, Perú

Comité editorial
Ruth Mamani de los Ríos
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

Daniel Dorival García
Universidad Nacional de Música, Perú

Corrector de estilo
Ronald Callapiña Galvez
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

Traductora
Kitti Kesztyűs
Universidad de Pécs, Hungría

Comité consultivo
Dr. José Manuel Izquierdo König – Pontificia Universidad Católica de Chile
Dr. Victor Hugo Ñopo Olazábal – Universidad Nacional de Música, Perú
Dra. Virginia Yep Lenginnam – Musikschule-Paul-Hindemith, Alemania
Dr. Juan Mullo Sandoval – Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Ecuador
Mg. Mauricio Valdebenito Cifuentes – Universidad de Chile, Chile
Mg. Alejandra Cragolini – Universidad Autónoma de México, México

Universidad Nacional de Música

Antec: Revista Peruana de Investigación Musical / Universidad Nacional de Música, Instituto de Investigación.
Vol. 5, n.º 1 (agosto 2021). – Lima: UNM, Instituto de Investigación.

Semestral
ISSN: 2521-8565

1. Música – Publicaciones periódicas – Perú
I. Universidad Nacional de Música – Instituto de Investigación.

Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)





Arcángel tocador de antara y caja, presentado en un cuadro de inspiración en la escuela cusqueña de arte sacro. Manifiesta iconográficamente el sincretismo musical alcanzado en el proceso colonial y republicano en el Perú.

Precedente a la concepción religiosa, la imagen del músico remite a una forma de práctica instrumental arraigada en la tradición andina desde el mundo prehispánico: la ejecución multiinstrumental en simultáneo. Cántaros de las culturas Wari y Chincha, confeccionados hace 1400 y 1000 años, respectivamente, presentan en su forma exterior a músicos que ejecutan simultáneamente un aerófono de varios tubos tipo antara y un membranófono de golpe tipo tambor o caja. En este caso, la manera de accionar del arcángel concuerda plenamente con lo evidenciado en aquellos cántaros prehispánicos, en los cuales, el músico ubica el tambor debajo de la mano

izquierda, con la que sostiene la antara, tomada por los tubos grandes y los tubos pequeños quedan hacia su lado derecho; mientras que el tambor está pegado a su propio cuerpo y es percutido con la mano derecha empleando una baqueta, acciones musicales que además son vigentes en la práctica actual de la dupla instrumental Antara-Caja.

Por la otra vertiente, en la pintura colonial del siglo XVI, los arcángeles son seres alados, celestiales y con vestiduras del mundo terrenal, presentes en espacios y circunstancias humanas, en tanto que son aludidos como espíritus mensajeros. Generalmente portan en las manos dos objetos de la vida terrenal cuya relación es la de contraste y complemento. La dupla de instrumentos musicales en las manos del arcángel plantea un contraste en cuanto al elemento fonatorio de la música, siendo la caña vegetal en la antara y la membrana animal en la caja, así como la acción de soplar en la primera y de percutir en la segunda. Estos contrastes confirman la condición complementaria e indisoluble de la sonoridad aerófono-membranófono en la tradición andina.

La presencia simbólica de la antara y de la caja en la acción del mensajero situado en un ambiente campestre y pastoril hace latente dos significantes: asume que la función comunicativa y expresiva de estos ancestrales instrumentos ha trascendido a la absorción colonial, y que su profundo arraigo en las culturas locales replantea estructuralmente la relación disimétrica entre lo humano y lo celestial a través de la práctica musical.



ILUSTRACIONES DEL PRESENTE NÚMERO

Portada

Recreación con elementos del cuadro *Negros chalas en el día del Corpus* (1836), acuarela sobre papel, realizada por Francisco Fierro Palas, "Pancho Fierro" (Lima, 1807 - 1879). Imagen recuperada de: <https://cutt.ly/vR3rdA8>. La versión original de la acuarela pertenece a la colección 3. Republicano (s. XIX y XX) del Museo de Arte de Lima - MALI.



Ilustración de este número

Arcangel tocador de antara y caja, "Arcangelo suonatore di Zufolo e Tamburino", lienzo perteneciente a una colección privada, publicado por Riccardo Scotti en *Barocco andino. Arcangeli guerrieri, madonne e dee, danti meticci*. 2009, p. 197. Edit. Ananke. Torino, Italia.

ANTEC es el nombre originario de un instrumento musical empleado en diversas culturas del Perú antiguo y actual. Es un aerófono compuesto por cañas consecutivas de diferentes longitudes y alturas de sonido, desarrollado desde el mundo prehispánico según lo evidencia la iconografía, las representaciones escultóricas de músicos y los instrumentos musicales que se han conservado hasta la actualidad, fabricados de cerámica, metal y cañas. Su denominación actual de Antara, señala una amplia gama de variantes locales del instrumento correspondientes a comunidades costeñas, andinas y amazónicas, constituyéndose en un instrumento central de sus tradiciones musicales.

ANTEC is the original name of a musical instrument disseminated along diverse cultures of Peru. It is an aerophone composed by consecutive reeds of different lengths and heights of sound development from the prehispanic world, as evidence by iconography, sculptural representations of musicians, and actual musical instruments that have been preserved handcrafted in ceramic, metal, and reeds. Its denomination of Antara includes a wide range of local variants belong to coastal, Andean and Amazonian communities, being a central aerophone in all those musical practices.

CONTENIDO

Preludio

Clara Petrozzi	
Prólogo.....	11
Roxana Bada Céspedes	
Premio Nacional a la Investigación Musical. Bicentenario: Circulaciones y Perspectivas Musicales, Perú 1821-2021.....	15

Temas

Artículos

Zoila Elena Vega Salvatierra	
Un género cortesano en un siglo romántico: esquemas galantes en los minuets para guitarra de Pedro Ximénez (1784-1856).....	21
Daniel Kudó Tovar	
Música y peruanidad en la Lima del siglo XIX: Rebagliati, Alzedo y la <i>Rapsodia peruana</i>	43
Marvin Humberto Chacón Salazar	
Instauración de la marcha procesional en la música de tradición religiosa en Lima de inicios del siglo XX	71
Patricio Josué Velarde Dediós	
Reguetón de mujeres para mujeres: dos caminos de empoderamiento	91

Coda

Prácticas musicales

Luis Fernando Prudencio Mendoza	
El orquestín mestizo de Cusco.....	113
Instrucciones a los autores	128

CONTENTS

Prelude

Clara Petrozzi	
Prologue.....	11
Roxana Bada Céspedes	
Premio Nacional a la Investigación Musical. Bicentenario: Circulaciones y Perspectivas Musicales, Perú 1821-2021	15

Themes

Articles

Zoila Vega Salvatierra	
A courtly genre in a romantic century: gallant schemes in guitar minuets of Pedro Ximénez (1784-1856).....	21
Daniel Kudó Tovar	
Music and peruanity in 19th century Lima: Rebagliati, Alzedo and the <i>Peruvian rhapsody</i>	43
Marvin Humberto Chacón Salazar	
Establish of processional march in the music at the beginning of the 20th century.....	71
Patricio Josué Velarde Dediós	
Reggaeton of women for women: two ways of empowerment.....	91

Coda

Musical practices

Luis Fernando Prudencio Mendoza	
The «orquestín mestizo» from Cusco.....	113
Instructions for authors	128



Preludio

⇒ *Prólogo* ⇐

Este número de la revista *Antec* presenta al público los artículos que han sido merecedores de distinciones en el Premio Nacional a la Investigación Musical, convocado por el Instituto de Investigación de la Universidad Nacional de Música del Perú. Esta iniciativa es encomiable y demuestra que la existencia de una revista como *Antec* es un impulso para la investigación y la publicación de artículos científicos de la materia. Es estimulante la variedad de temas, enfoques y metodologías que se presentan en estos artículos, en los que desfilan ante nosotros la música patriótica, el reguetón y el minueto.

En la última década hemos observado maravillados la reaparición en el mundo musical de numerosas obras del compositor arequipeño Pedro Ximénez de Abril Tirado, que habían estado guardadas por décadas y hasta siglos en diversos archivos públicos y privados. Estos hallazgos constituyen uno de los acontecimientos más importantes en la musicología histórica peruana de los últimos años. Muchas iniciativas de investigación se están enfocando en este compositor y en su tiempo, el de la Independencia, cuyo bicentenario celebramos este año. La obra de Ximénez es cercana temporalmente a la de José Bernardo Alzedo, a quien conoció y con quien lo unió un mutuo aprecio. Entre los investigadores que se han ocupado con ahínco de Ximénez y su obra, destaca la doctora Zoila Vega, arequipeña como el compositor. Su conocimiento de la obra de Ximénez no se limita a la investigación musicológica, sino que se une a la práctica artística, impulsando ediciones y estrenos de las obras recientemente encontradas, dándonos la oportunidad de escuchar en vivo los sonidos de esta música que se encontraba en silencio por tanto tiempo.

Los minuetos para guitarra sola de Ximénez, publicados en vida en París, eran una de las pocas obras de las cuales se tenía conocimiento ya desde hace varias décadas. Estas pequeñas danzas, no carentes de exigencia interpretativa, eran conocidas entre los guitarristas latinoamericanos; sin embargo, no se había realizado un estudio detallado de ellos, como el que emprende Zoila Vega en el presente artículo. Para ello, utiliza la clasificación de fórmulas musicales galantes estudiadas por Gjerdingen, y demuestra la continuación en la obra de Ximénez de estructuras y técnicas de composición practicadas en el siglo XVIII. Este tipo de análisis se podrá aplicar a otras obras del compositor o de sus coetáneos.

El artículo escrito por Daniel Kudó, investigador de la Pontificia Universidad Católica del Perú, dirige nuestra atención a otro compositor del siglo XIX que, si bien nació en el extranjero, se hizo peruano y creó una de las obras más significativas de la naciente república. Nos referimos al italiano Claudio Rebagliati y su *Rapsodia peruana - Un 28 de julio en Lima*. Rebagliati se convirtió en el músico más apreciado de la sociedad limeña en momentos en que José Bernardo Alcedo, el venerado compositor del Himno Nacional, regresaba a Lima, luego de su estadía en Chile, buscando un justo reconocimiento a su larga y meritoria carrera. Si bien no logró la ansiada fundación de un conservatorio, sí recibió la colaboración de Rebagliati en varios proyectos, uno de los cuales fue la restauración del Himno, del cual circulaban varias versiones. Las diferencias entre estos músicos de generaciones distintas, que presentan a un maestro de capilla, que creció en un convento y cuya mayor producción se centró en la música religiosa, y el joven extranjero de gentiles modales, que creó una obra brillante, en la cual unió músicas diversas que circulaban por la Lima de entonces, a manera de una pista sonora, se hacen patentes en este agudo análisis del contexto social e histórico de la *Rapsodia* de Rebagliati. Este análisis va más allá del canonizado puesto de Alcedo como compositor del Himno Nacional y de Rebagliati como su orquestador. Kudó revela aspectos humanos y motivaciones posibles detrás de las acciones de Rebagliati y de sus decisiones musicales al componer la *Rapsodia*, obra que mantiene hasta hoy vigencia en su representatividad de la múltiple sonoridad de voces diversas en la sociedad limeña.

El artículo del clarinetista Marvin Humberto Chacón es un hermoso ejemplo de cómo el interés del intérprete por la música que ejecuta puede llevarlo a realizar investigaciones que produzcan un conocimiento nuevo para la sociedad que lo circunda. Es el caso de la música escrita para banda procesional, practicada durante las celebraciones religiosas en honor al Señor de los Milagros en Lima, y que se ha extendido a otras fiestas y lugares del país. En un inicio como música militar, la marcha procesional se fue convirtiendo en un género diferente con características de instrumentación y estructura propias, además de sus singulares circunstancias de interpretación. En este proceso creativo confluyen esfuerzos de personas como José Sabas Libornio Ibarra y Constantino Freyre Arámbulo. Además de estos músicos, quienes cumplieron roles múltiples de instrumentistas, directores y compositores, las diferentes bandas de instituciones militares y policiales del país tuvieron una función central. Estas bandas no se limitaron a tocar en ceremonias militares, sino que tenían una estrecha relación con instituciones religiosas y además cumplían funciones de esparcimiento para la población urbana tocando en retretas. Chacón concluye con un análisis de las características musicales de las marchas procesionales que demuestra cómo se independizaron del género castrense, enfatizando el recogimiento y la espiritualidad y permitiendo la constante repetición de la marcha.

El cuarto artículo de la revista trata de un género popular de gran difusión en nuestros días, el reguetón, y un enfoque igualmente actual, el de género. El autor Patricio Josué Velarde, también de la Pontificia Universidad Católica del Perú, analiza la subordinación de la mujer dentro de este género musical, a la vez que el reguetón sí expone y denuncia

otros tipos de discriminación, como el racial y el social. Este rol subordinado de la mujer se puede apreciar no solamente en los textos de las canciones, sino en la poca cantidad de mujeres que son mencionadas como artistas en el reguetón. Velarde examina estos casos y concluye que muchas veces las regueteras han necesitado del apoyo de un hombre para poder grabar, o tenían ya una trayectoria musical antes de incursionar en el reguetón. A pesar de la objetivización de la mujer en el reguetón masculino y de su invisibilización en la industria, ya que no eran mencionadas en los créditos, Velarde descubre ciertas estrategias para reaccionar contra este estado de cosas en algunas de las regueteras: mensajes en la letra, exclusión de hombres en las producciones propias, apropiación de características masculinas en la imagen o manera de cantar, y, tal vez la más importante, la colaboración entre mujeres regueteras en forma de coautoría, con la cual se crean lo que el autor llama espacios femeninos, en los que las mujeres afirman su presencia creadora.

Este artículo nos invita a reflexionar sobre la discriminación de la mujer en varios otros géneros y tradiciones musicales y en los cambios que ellas están consiguiendo; y también a ser conscientes de las prácticas discriminatorias contra distintos grupos que existen en las actividades musicales, sin pensar que estas pueden ser un espacio ajeno a la realidad social que las rodea.

Este número de la revista *Antec* incluye en la sección de «Prácticas musicales» un texto de Luis Fernando Prudencio Mendoza sobre el orquestín mestizo de Cusco, un tipo de agrupación instrumental que interpreta la música en festividades religiosas o sociales. Su repertorio incluye música procesional, danzas rituales, veladas y novenas en el ámbito religioso. En las fiestas sociales, el orquestín interpreta huaynos, pasodobles, marineras y otros géneros. Según Prudencio Mendoza, la sonoridad característica de este tipo de conjuntos se convirtió en prototípica para cada población, haciendo que su estilo fuera asumido por múltiples agrupaciones locales. El autor nos brinda información sobre la transformación del llamado orquestín tradicional, ya que ejemplifica la gradual incorporación de elementos de diversa procedencia. Actualmente, incluye instrumentos de raíz autóctona, como la quena; de origen colonial, como el pampapiano, el violín y el arpa; otros que se agregan en el siglo xx, como la mandolina y el acordeón, y por último el canto y el yasbán, batería o set de instrumentos de percusión que aparece con la influencia de la radio en los años 50 —su nombre seguramente se originó de la expresión *jazz band*— y que le da una sonoridad moderna yailable. Así el autor nos da a conocer una tradición viva y permanentemente en contacto con las demás músicas de su tiempo.

Este interesante conjunto de textos revela un crecimiento y florecimiento de la investigación musical en el Perú. En el marco del Bicentenario de la Independencia, felicitamos a los investigadores y a las instituciones que han promovido la realización de estos inspiradores trabajos.

Clara Petrozzi

Premio Nacional a la Investigación Musical.



Bicentenario: Circulaciones y Perspectivas Musicales, Perú 1821-2021



A los doscientos años de vida republicana que cumple nuestro país en el presente año 2021, se instala un marco propicio para la conmemoración de la independencia desde una base reflexiva sobre el pasado, el presente y la proyección hacia el futuro del Perú. Así, la Universidad Nacional de Música ha realizado importantes actividades alineadas con esta visión, como el certamen *Premio Nacional a la Investigación Musical. Bicentenario: Circulaciones y Perspectivas Musicales, Perú 1821-2021*.

El certamen fue gestado por el Instituto de Investigación de la Universidad Nacional de Música con el propósito de convocar a investigadores residentes en el país; para lo cual se establecieron dos categorías: la primera, destinada a estudiantes y egresados de programas de pregrado; y la segunda, a docentes, investigadores y egresados de programas de posgrado. La presentación de trabajos de investigación estuvo comprendida en las siguientes líneas temáticas:

Historia: Historia o historiografía sobre la circulación, transmisión y/o diseminación de las músicas de tradición escrita u oral en el Perú

Musicología: Análisis musical o sonoro de expresiones musicales de práctica originaria, intercultural o multicultural

Creación: Procesos creativos, composición, adaptación e interpretación de músicas de diversas tradiciones: musicalidades, caminos y/o perspectivas

Sociedad: Implicancias sociales de la práctica musical en el contexto del Bicentenario, que incluyen aspectos de identidad, modernidad, etnicidad, nacionalismo, globalidad-localidad y otros

Educación: Reflexión, revisión o análisis de prácticas pedagógicas o educativas planteadas en la música peruana: experiencias didácticas, enseñanza instrumental, sistematizaciones y/o su potencial formativo

Tras una amplia acogida por parte de la comunidad académica perteneciente a los diversos centros de formación o investigación musical del país, el certamen, desarrollado durante los meses de abril y julio de 2021, concluyó con la premiación en ambas categorías por parte del Comité de Evaluación, conformado por tres especialistas de reconocida experiencia en la investigación musical: el Mag. Aurelio Tello Malpartida, compositor y musicólogo, delegado por la Universidad Nacional de Música como jurado institucional; el Dr. Renato Romero Cevallos, sociólogo y etnomusicólogo, invitado por la Universidad Nacional de Música como jurado externo; y el Dr. Ramon Mendes de Oliveira, investigador, instrumentista y educador musical, representante del Instituto de Investigación de la Universidad Nacional de Música.

La develación de la identidad de cada uno de los autores, cuyos trabajos fueron premiados, se realizó en el marco de una sesión oficial con la asistencia de la máxima autoridad de la Universidad Nacional de Música, el Comité de Evaluación y el Comité Organizador en pleno.

Los trabajos premiados fueron los siguientes:

Categoría 1:

«"Este es el rock de los incas": expresiones sonoro-musicales de etnicidad andina en la creatividad y el performance de la banda Uchpa – Perú, 2021» de Korina Grelly Irrazábal Laos, como primer lugar.

«Reguetón de mujeres para mujeres: dos caminos de empoderamiento» de Patricio Josué Velarde Dediós, como segundo lugar.

Categoría 2:

«Música y peruanidad en la Lima del siglo XIX: Rebagliati, Alzedo y la *Rapsodia peruana*» de Daniel Kudó Tovar, como primer lugar.

«La primera generación de estudiantes de la Academia Nacional de Música desde un enfoque de género (1908-1919)» de Elena Isabel Botton Becerra, como segundo lugar.

«Un género cortesano en un siglo romántico: esquemas galantes en los minuetos para guitarra de Pedro Ximénez (1784-1856)» de Zoila Elena Vega Salvatierra, como mención honrosa.

En cuanto a la propuesta temática y el tratamiento metodológico de los trabajos, el Comité de Evaluación expresó por unanimidad que el certamen puso de manifiesto la amplia gama de enfoques e intereses disciplinarios que surgen en la investigación musical en el Perú, coherente con su condición de país multicultural. Desde su experiencia, los miembros del comité resaltaron el alto nivel académico alcanzado en los trabajos y reconocieron que estos cumplen con los estándares de calidad para ser incluidos en revistas académicas;

asimismo, brindaron sugerencias concernientes para su publicación, aportando de esta manera al crecimiento académico de los autores y a la experiencia editorial del Instituto de Investigación de la Universidad Nacional de Música. En este sentido, se procedió a la revisión de los textos por parte del Comité Editorial de *Antec* y a la revisión por pares simple-ciego por parte de especialistas externos.

La publicación de estos valiosos estudios se realizará en dos números de *Antec. Revista Peruana de Investigación Musical*, correspondientes a su edición especial denominada Serie Bicentenario. Así, el presente número (volumen 5, n.º 1) recoge los trabajos de Zoila Vega, Daniel Kudó y Patricio Velarde; y el siguiente número (volumen 5, n.º 2) queda destinado a la publicación de los trabajos de las autoras Korina Irrazábal y Elena Botton.

Para dar conclusión al certamen, el reconocimiento público a los cinco autores del premio será realizado el mes de diciembre de 2021 en ceremonia pública, en la que se les otorgará el incentivo económico correspondiente a los autores. De esta manera, el Instituto de Investigación de la Universidad Nacional de Música reafirma su labor de promover la generación de conocimiento y fomento de la investigación musical, además de los mecanismos de comunicación del conocimiento que posibilitan su libre acceso.

La realización satisfactoria del certamen ha sido posible gracias a la destacada labor y el profesionalismo de los especialistas encargados de la evaluación de los textos y al compromiso asumido por las autoridades de la Universidad Nacional de Música. Asimismo, las participaciones del Patronato Peruano de la Música y de las empresas Campomar y Filarmonía contribuyeron definitivamente al éxito alcanzado.

Por último, los artículos publicados en esta edición especial de *Antec - Serie Bicentenario*, provenientes del *Premio Nacional a la Investigación Musical. Bicentenario: Circulaciones y Perspectivas Musicales, Perú 1821-2021*, deben propiciar espacios de reflexión y discusión sobre la trascendencia de todo hecho musical en la vida de las sociedades que habitan en el Perú, que, más allá de sus doscientos años como país independiente, ha visto transitar desde mucho antes a diversas sociedades y sigue siendo el espacio de confluencia de múltiples culturas y músicas.

Roxana Bada Céspedes



Temas



Zoila Elena Vega Salvatierra
(Arequipa, 1973)



Docente de investigación musical en la Escuela Profesional de Artes de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa y en la Maestría de Musicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa y doctora en Musicología por la Universidad Nacional Autónoma de México. Miembro de la Sociedad Internacional de Musicología y de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular - Rama Latinoamérica. Ha publicado *Texto y contexto de la obra de Roberto Carpio en la Arequipa del siglo xx*, *Vida musical cotidiana en la Arequipa del Oncenio de Leguía 1919-1930*, *Música en la Catedral de Arequipa (1609-1881)* y otras publicaciones sobre música peruana en revistas especializadas. Su área de investigación es la música surperuana de los siglos XVIII al XX.

Un género cortesano en un siglo romántico: esquemas galantes en los minuetos para guitarra de Pedro Ximénez (1784-1856)

A courtly genre in a romantic century: gallant schemes in
the guitar minuets of Pedro Ximénez (1784-1856)



Zoila Elena Vega Salvatierra
Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa
zoelvesa@hotmail.com
ORCID: 0000-0002-6748-7648



Resumen

El minuetto es un género musical que disfrutó de un éxito singular tanto como danza y como música instrumental en los siglos XVII y XVIII, y que a su vez se constituyó en un modelo compositivo que superó los límites de su propio tiempo y fue bien acogido por sociedades que lo asimilaron, reestructuraron y resignificaron de acuerdo con sus propias realidades. El repertorio de minuetos para guitarra sola, escritos por Pedro Ximénez Abrill (1785-1856) y publicados en 1844, es una colección ideal para estudiar la permanencia de lenguajes del siglo anterior en espacios seculares como el salón sudamericano en tiempos de la independencia. Comparado a menudo con autores como Fernando Sor o Mauro Giuliani, guitarristas contemporáneos suyos, Ximénez podría estar más relacionado, musicalmente hablando, con compositores españoles de una generación anterior. Para dar respaldo a esta idea, se analiza el primer cuaderno de su *Colección de minuetos (sic)*, donde se identifican estructuras melódicas y de acompañamiento próximas a los esquemas galantes descritos por Robert Gjerdingen (2014) y que estuvieron en boga en la música europea en la segunda mitad del siglo XVIII.

Palabras clave

Guitarra peruana del siglo XIX; esquemas galantes; minuetto; Pedro Ximénez Abrill

Abstract

Minuet is a musical genre that received outstanding success both as a dance and as an instrumental genre in the 17th and 18th centuries, and which in turn became a compositional



Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

model that exceeded the limits of its own time and was well received by societies that assimilated, restructured and resignified it according their own realities. The repertoire of minuets for solo guitar, written by Pedro Ximénez Abrill (1785-1856) and published in 1844, is an ideal collection to study the permanence of languages from the previous century in secular spaces such as the musical "salón sudamericano" in the Independence period. Often compared with authors like Fernando Sor or Mauro Giuliani, his contemporary guitarists, Ximénez could be related more closely, musically speaking, to Spanish composers of the previous generation. To support this idea, the first notebook of his Collection of minuets is analysed, where melodic and nearby accompaniment structures are identified close to the gallant schemes described by Robert Gjerdingen (2014) and which were in vogue in European music in the second half of 18th century.

Keywords

Peruvian guitar of 19th century; gallant schemes; minuet; Pedro Ximénez Abrill

Recibido: 04/06/21

Aceptado: 05/07/21

Introducción

El siglo XIX emergió de las consecuencias de la Revolución Francesa y de las guerras napoleónicas, e inauguró un nuevo orden en Europa, un orden conservador en lo político, pero renovador en lo artístico y filosófico. Esto significó una reacción política contraria a los impulsos revolucionarios que desembocó en la restauración de dinastías monárquicas absolutistas en Francia, España e Italia, y el afianzamiento de imperios como el ruso y el austriaco. Sin embargo, la filosofía, la literatura y la música, entre otras artes, experimentaban nuevos lenguajes y tanteaban nuevos terrenos bajo el impulso, primero, de las ideas ilustradas y luego, del ideal romántico que instaba a buscar nuevos horizontes expresivos.

Por otro lado, en el mundo hispano, grandes cambios se presentaron debido a la pérdida de la conexión con la metrópolis. Las sociedades resultantes del proceso de la independencia se vieron obligadas a organizar nuevas formas de gobierno, diseñar nuevos pactos sociales y establecer los parámetros culturales en los cuales se desenvolverían como naciones. En lo político, se mostraban progresistas, abogaron por la instalación de gobiernos republicanos, el reconocimiento de derechos civiles y la firma de constituciones liberales, pero en el terreno de lo artístico buscaron afianzar su prestigio como naciones dignas de reconocimiento, apelando a formas conservadoras que habían sido consagradas en el pasado. Un ejemplo lo proporciona la poesía, que parecía muy influenciada por las formas literarias neoclásicas españolas del siglo anterior, así como la arquitectura, que recurría a las formas y al simbolismo del clasicismo grecolatino para legitimar instituciones modernas. Tal es el caso de repúblicas, democracias y ciudadanías que en las principales ciudades del continente, como Buenos Aires y Sucre, se expresaron a través de columnas, frontispicios y arquerías que hacían referencia a la Roma republicana. Especialmente la música parecía

estar en una fase de consolidación de modelos establecidos durante el siglo anterior antes de que fuera sacudida por la influencia de la ópera italiana, sobre todo de Rossini, entre las décadas de 1820 y 1840. Pero, aunque la música escénica tomara la delantera en el quehacer musical, o por lo menos en el imaginario de las élites, otras músicas sonaban en salones y espacios domésticos, que arrastraban cierto aire de conservadurismo que pudo ser percibido o enunciado como contenido intelectual de alta calidad, vinculado a corrientes ilustradas de pensamiento.

Artes y oficios se consideraban como expresiones de los hombres libres y la libertad era precisamente la virtud más valorada en naciones que habían logrado su independencia política a través de la propaganda ideológica y la acción militar. Una forma de expresar esa nueva libertad era a través de la oposición dicotómica entre los antiguos tiempos virreinales, considerados bárbaros y oscuros, y los nuevos tiempos republicanos llenos de luz, progreso y, sobre todo, cultura y educación, ya que el hombre educado nunca sería un siervo como lo fue en el pasado ni estará sujeto a los males que acarrea la ociosidad mal empleada¹. Esta concepción del arte como actividad liberadora del ser humano se expresaba, no obstante, en formas provenientes de la tradición neoclásica europea, en general, e hispánica, en particular. Géneros teatrales como la tonadilla escénica y el teatro heroico continuaron vigentes hasta la entrada del género lírico italiano, algunas décadas después; y en música, si bien el piano ya había hecho su aparición en los últimos años del gobierno virreinal y se divulgaba ampliamente su comercio y uso, la guitarra mantenía un lugar muy sólido como instrumento culto de salón y tertulia, empleado como solista o acompañante de voces en canciones de escritura erudita o por lo menos refinada. Es recién a mediados del siglo que se verá sustituida en los salones por el piano y relegada a espacios y usos populares (Eli, 2015, p. 98).

En el caso concreto de la guitarra, este conservadurismo aparente es mucho más notorio. La ruptura política con España, ocurrida finalmente en 1825, no cambió significativamente la escritura para este instrumento, como lo demuestran diversos ejemplos, como el álbum de Carmen Caycedo en Bogotá² y las colecciones de danzas para guitarra aparecidas en diarios y ediciones para aficionados a lo largo del siglo³. Compositores que en Italia y España contribuían a la literatura guitarrística de principios del siglo XIX, como Ferdinando Carulli (1770-1841), Mauro Giuliani (1781-1829), Mateo Carcassi (1792-1853), Fernando Sor (1778-1839) y Dionisio Aguado (1784-1849), empleaban un lenguaje renovador, derivado de la estructura armónica pianística, y a la vez se interesaron en reinventar formas ya conocidas y explorar otras nuevas. Se ha especulado que estos autores pudieron ser un modelo en la escritura guitarrística hispánica del primer tercio del siglo XIX y que el compositor peruano-

1.- En el periódico *El Republicano* de Arequipa aparecen múltiples textos alusivos al poder regenerador de las artes, especialmente del teatro. En abril de 1828, elogiaba así la construcción de un nuevo recinto teatral: «la Ciudad de Arequipa no podía carecer por más tiempo de un teatro público como el behículo (*sic*) de la ilustración y el medio de entretener útilmente su numerosa juventud» (t. 3, n.º 14, del 12 de abril de 1828, p. 64, c. 2).

2.- Anónimo, 1810.

3.- Se puede acceder al estudio que hizo Julián Navarro (2011) al grabar los vales de este cuaderno en <http://www.juliannavarro.com/audio/folletos/JN1.pdf> (consultado el 2 de junio de 2020) (Navarro, 2011)

boliviano Pedro Ximénez (1784-1826) podría ser un heredero notable de estas influencias⁴, pero su escritura, sin duda original, emplea modelos que no se corresponden exactamente con aquellos que escribieron sus pares europeos de la época, pero sí con otros modelos más antiguos que estuvieron en boga en el Viejo Mundo a mediados del siglo anterior, lo que aianza una impresión de conservadurismo en la escritura guitarrística sudamericana en tiempos independentistas. Pero ¿este conservadurismo debe leerse como tal en un tiempo de transformaciones?

El presente trabajo aborda el estudio de la *Colección de minués para guitarra* (sic), publicada en París en 1844 por la casa Parent (Ximénez Abrill Tirado, 1844) y distribuida en diez cuadernos de diez minuetos cada uno. Este estudio se centra en los diez primeros minuetos, agrupados en el primer cuaderno, y se emplean los esquemas galantes propuestos por Robert Gjerdingen para identificar estructuras formales y técnicas compositivas pertenecientes a corrientes anteriores de la historia de la música, como el lenguaje galante que se prolongó en América del Sur hasta bien entrado el siglo XIX. Estas obras no guardan, en textura melódica y forma, las mismas características de obras similares escritas por Fernando Sor e incluso por Carulli o Carcassi en la misma época, pero conservan rastros de estructuras formales propias de este género escrito para guitarra de una o dos generaciones anteriores. El éxito del minuetto se refleja no solo en su permanencia como danza aristocrática en varias cortes europeas y salones americanos, sino también como modelo didáctico ampliamente usado en el siglo XVIII para enseñar rudimentos de composición a aficionados y profesionales.

1. El minuetto como danza de corte y como herramienta de enseñanza compositiva en el siglo XVIII

El minuetto como danza de corte conoció un rápido éxito en Europa desde el siglo XVII, donde está documentada su aparición en la corte de Luis XIV hacia la década de 1660. Gozó también una larga vida sobre todo por su capacidad de absorber otros ritmos y pasos de danzas ternarias, como la escocesa, el *walter* y el *landler* en Alemania, así como el fandango y el bolero en España; y siguió cultivándose como danza aun cuando en su tierra de origen, Francia, había caído en desuso (Little, 2007).

Diana Campóo (2015) menciona que, en 1800, el minuetto se nombra y describe con profundidad en un método de la escuela de baile del Real Seminario de Nobles de Madrid como el primer baile a enseñarse a los estudiantes, e incluso aborda sus diferentes variantes:

4.- El guitarrista argentino Néstor Guestrin (citado por Cornejo, 2007), por ejemplo, ha planteado la cercanía entre los minuetos ximénianos y los de Sor (consultado el 1 de junio de 2021). Por otro lado, José Manuel Izquierdo (2017) ha establecido relaciones estilísticas específicas entre algunos minuetos de Ximénez (especialmente el n° 15 de la Colección de Ximénez, con el minuetto op. 11 n° 8 de Fernando Sor. Ximénez realiza una cita-variación que incluye material del español en su propia escritura (p. 92). También se han encontrado obras de Sor y de Carulli en la colección Ximénez que se conserva en el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, en Sucre; y es evidente que el peruano tuvo referencias de sus colegas contemporáneos y que conocía y admiraba sus trabajos. Es posible también que estas influencias se aunaran a conocimientos sobre guitarra adquiridos por Ximénez en su juventud, sobre los cuales me referiré más adelante.

minueto figurado, minueto de la corte, minueto del Congo, minueto escocés, minueto alemandado, existentes por entonces en la península. En 1808, los alumnos presentaron exámenes en los que demostraron su habilidad en estas danzas que eran consideradas apropiadas para la buena sociedad, en contraposición con los boleros y fandangos que quedaban expresamente prohibidos en este reglamento por ser considerados indignos de un caballero (p. 166).

Para 1820, el baile figuraba entre los primeros a enseñarse, como lo menciona un *Compendio de las principales reglas del baile*, traducido del francés por Antonio Cairon y publicado en Madrid. En él, se describe el carácter de esta danza como «muy elegante y lleno de noble sencillez» (Cairon, 1820). Si el minueto era el primer baile para dar una instrucción apropiada a señores de buena cuna, no resulta muy difícil imaginar que se afianzó como representación de lo caballeresco y lo distinguido en los salones del mundo hispano y que pudieron desarrollarse diversas variantes incluso en la América colonial. Llegó a Buenos Aires, de acuerdo con Héctor Aricó (2014), en 1710, y fue prohibido su despliegue en las iglesias por el obispo José de Peralta (1741-1743). Víctor Maúrtua (1906) refiere que el geógrafo español Pablo José Oricaín, un explorador que visitó el virreinato del Perú a fines del siglo XVIII, escribió con cierto escándalo que en las iglesias peruanas de 1790 se cantaban minuets junto con yaravíes y otras canciones seglares en ambientes sacros (pp. 338-339).

Para el caso argentino, Héctor Aricó (2014) menciona algunas crónicas que se refieren al minueto cantado (p. 90), lo que señala la enorme adaptabilidad del género no solo como danza sino también como canción. Juan María Veniard (1992) ha estudiado el minueto rioplatense como danza aristocrática en los salones bonaerenses en las primeras décadas independientes y hasta épocas tan tardías como 1880, en que era considerado una danza noble que abría los bailes de salón, pero también empleado como género instrumental para ser escuchado y no danzado en el mismo espacio, especialmente el piano (p. 200). En el Perú, el cronista Antonio Pereira (2009) menciona la presencia del minueto como danza apropiadamente bailada por los vecinos de la ciudad de Arequipa entre 1810 y 1814 (p. 39); y en 1833, en la misma ciudad, el vizconde francés Eugène de Sartiges menciona que este baile «está a la moda y se admiraron que yo no lo supiera bailar. Me vi obligado a jurar que jamás lo había visto a no ser en la ópera o en algún ballet de fantasía» (1996, p. 273).

Además de su uso como danza de corte y posteriormente de salón, el minueto también se destacó como género instrumental y se le cultivó de manera independiente como parte de estructuras a solo o grupales, en suites y sonatas barrocas, hasta llegar a los períodos galante y clásico donde se convirtió en algo más. Su relativa simplicidad de texturas, su ritmo ternario, su estructura básica de frases pares y su movimiento armónico sencillo lo convertían en un vehículo para la experimentación de nuevas formas en el estilo galante que admiraba la sencillez tanto en la melodía como en el bajo. Esto hizo posible su posterior inclusión en la sinfonía clásica como movimiento independiente, en que alternaba con otra sección binaria conocida como trío. En el caso específico de la guitarra, Pompeyo Pérez-Díaz

(2003) señala que, a finales del siglo XVIII, una generación de compositores buscó rescatar la guitarra del simple acompañamiento de canciones y bailes y renovar su técnica de cara a un auditorio de aficionados interesados en aprender un instrumento propiamente español. Menciona, entre otros, a Fernando de los Ríos, Juan García y Antonio Ballesteros, cuyas obras se han perdido, pero estuvieron activos en el último cuarto del siglo XVIII. El primero y el tercero son autores de minuetos publicados en 1780 (p. 48). Pérez-Díaz atribuye este gusto por la composición de minuetos a su popularidad entre el público consumidor, que, además de ser breves, están escritas en un lenguaje sencillo y asequible tanto para el intérprete como para el auditor aficionado (p. 49). Por otro lado, Ignacio Ramos (2013), en su *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*, nombra también a Manuel García (c. 1790), conocido como el Padre Basilio, y a Fernando Ferandiere (c. 1740-c. 1816), vinculados al estilo galante de moda en Madrid a finales de siglo XVIII, centuria a la que Ramos califica como «discreta» en lo que a la producción musical guitarrística se refiere (pp. 58-61).

Asimismo, el minuetto fue empleado como modelo para la enseñanza de la composición para aficionados y profesionales, al ser utilizado como epónimo de una pieza corta que incluía las principales características de la buena música galante de mediados del siglo XVIII: sencillo, armónicamente simple, elegante y equilibrado. Su forma binaria original, que oscilaba entre una tónica y una tonalidad vecina aludida con brevedad —generalmente la dominante o la relativa mayor, en caso de que estuviera escrita originalmente en menor—, resumía el pensamiento armónico de la época, así como la preferencia de una textura sencilla por encima de los refinamientos polifónicos del barroco. Por ello, como lo mencionó Joseph Riepel y lo ha recalado Robert Gjerdingen (2007), aprender a escribir minuetos significaba dominar los principios básicos de composición que permitirían luego componer sonatas, sinfonías y conciertos. De hecho, alumnos de Mozart, como Thomas Attwood, atestiguaron que el maestro salzburgués les encomendaba esta tarea antes de proceder a escribir formas más complejas (Gjerdingen, 2007)⁵.

Al ser una danza, el minuetto debe escribirse en secciones claramente identificables de seis tiempos (dos compases) o múltiplos de estos seis tiempos para que los bailarines puedan contar claramente los pasos y organizar su desplazamiento en el espacio de baile. Por lo tanto, las frases se escriben siempre en número par de compases. Los minuetos instrumentales conservan esta estructura medida de las frases, y esta construcción se resalta a través de figuras en la melodía y en el bajo que conducen a cadencias conclusivas y movimientos de reposo cada dos, cuatro o seis compases en medición ternaria.

2. La propuesta de Robert Gjerdingen para el análisis de unidades de comprensión sonora en el estilo galante

Una herramienta para identificar algunas de estas figuras melódicas y desplazamientos del bajo en la música del período es el conjunto de esquemas galantes enunciados

5.- Incluso Arnold Schönberg reconoció al minuetto como un género útil para la enseñanza de la composición en su *Principios generales de composición*, (Schoenberg, 1994, p.168).

por Robert Gjerdingen en su libro *Music in the Galant Style*. En él, explica que el estilo galante de origen napolitano fue un repertorio particular que en su escritura utiliza frases musicales organizadas en secuencias convencionales que conformaban sistemas de sentido decodificables por la audiencia (2007, p. 17). Estas frases, articuladas en tales secuencias, reciben en su trabajo el nombre de esquemas musicales (*schemata*), los cuales asumen diferentes características, que agrupan especificaciones melódicas y del bajo que se combinan para conformar frases de mayor extensión. Gjerdingen se basa en diversos tratados de composición de la época para identificar varios de estos esquemas que se encuentran en forma reiterativa en el repertorio galante e incluso de la segunda mitad del siglo XVIII, desde compositores asociados a la escuela napolitana en la década de 1740 hasta los maestros vieneses de finales del mismo siglo que tomaron tales esquemas y los aplicaron profusamente, aunque con visiones muy personales.

La propuesta de Gjerdingen ayuda a identificar combinaciones de estos esquemas en estructuras más extensas y articulados en un verdadero *ars combinatoria*, es decir, la capacidad del compositor de desarrollar ideas musicales complejas a partir de la combinación de unidades más pequeñas que se pueden organizar de maneras infinitas⁶. Tales procedimientos de organización desaparecieron de la composición académica occidental a finales del siglo XVIII y a comienzos del XIX, cuando una escritura más armónica y basada en una melodía estructurada en frases simétricas antecedentes y consecuentes sustituyó a los antiguos esquemas galantes.

Una rápida revisión de algunos minuetos de Fernando Sor (los que componen el op. 3 y algunos del op. 6) y Mateo Carcassi (el de *do* mayor y el de *sol* mayor) ponen de manifiesto que en el italiano persiste aún cierta influencia del estilo clásico que desaparece en el español. La forma musical sigue escribiéndose en compases pares, pero la organización melódica y del bajo no guarda relación con esquemas galantes, sino con variaciones del perfil melódico organizados en antecedentes y consecuentes, es decir, más familiarizado con la estructura clásica de la frase, antes que con la galante. Este perfil es aún más difuso en Sor que en Carcassi, puesto que la dimensión armónica juega un papel mucho más importante en la obra del primero.

Estas características no son tan evidentes en el caso de los minuetos de Ximénez, en donde el peso de la melodía y su correspondencia con determinados movimientos del bajo se organizan precisamente en esquemas galantes como los descritos por Gjerdingen. Esto podría significar

6.- La idea de *ars combinatoria* se remonta a la Edad Media cuando Ramón Llull (1232-1315), en su *Ars Magna*, mencionó la existencia de principios generales de pensamiento para captar el orden divino, los cuales pueden combinarse para generar proposiciones cada vez más complejas (*Encyclopaedia Herder*, s. f. b) (consultado el 30 de mayo de 2021). En el siglo XVII, Leibniz tomó la idea para su cálculo de agrupaciones y la existencia de un lenguaje universal basado en el simbolismo y reglas combinatorias que constituyen un verdadero alfabeto del pensamiento humano: *Dissertatio de arte combinatoria* (1666) (*Encyclopaedia Herder*, s. f. a). En 1970, Leonard Ratner aplicó el término a las estrategias compositivas del siglo XVIII que empleaba unidades melódicas, rítmicas y armónicas básicas para construir estructuras más complejas (p. 347). El término es recuperado por Gjerdingen para explicar cómo los esquemas galantes son empleados por los compositores de esta misma época en la escritura de formas extensas basadas en dichas unidades hábilmente combinadas (2007, p. 99).

que Ximénez, si bien cronológicamente contemporáneo —e incluso algo menor— que varios de los guitarristas mencionados, no necesariamente podría haber sido influenciado por ellos, sino que proviene de una tradición de escritura guitarrística más conservadora e imbuida del lenguaje galante cultivado en los salones sudamericanos en la segunda mitad del siglo XVIII y que proyectó su influencia hasta la primera mitad del siglo siguiente.

3. El minuetto en Ximénez Abrill: esquemas galantes conservadores y organización de los materiales

Si bien no existe una referencia sobre cuándo fueron escritos los minuettos para guitarra de Pedro Ximénez, por su cantidad parecen ser piezas escritas durante un largo período para el uso personal o tal vez para su interpretación en espacios cerrados e íntimos como el salón y la tertulia. Es posible que iniciara la composición de estos minuettos en algún momento durante su estancia en Arequipa, en la década de 1810-1820, y continuara haciéndolo después de llegar a Sucre, hasta, aproximadamente, 1840, puesto que la colección fue publicada en 1844. No se conocen los manuscritos originales de estas obras, así como tampoco se han publicado estudios sobre su desarrollo estilístico y probables etapas dentro de las mismas⁷.

Tampoco es posible afirmar que los minuettos se ordenaran en la colección según la fecha de composición. La selección de los diez primeros minuettos, realizada para este trabajo, obedece a un criterio de orden antes que temporal o cualitativo y están agrupados en el primer cuaderno de la colección.

Estos minuettos están escritos en forma binaria, y alternan tonalidades mayores y menores, a excepción del último par que comparten tonalidad.

Minuetto	Tonalidad
1	<i>la</i> mayor
2	<i>mi</i> menor
3	<i>mi</i> mayor
4	<i>mi</i> menor
5	<i>la</i> mayor
6	<i>la</i> menor
7	<i>re</i> mayor
8	<i>re</i> menor
9	<i>do</i> mayor
10	<i>do</i> mayor

Cuadro 1. Disposiciones tonales de los minuettos del primer cuaderno de la *Colección de minuettos* de Pedro Ximénez.

7.- Harold Beizaga ha reflexionado brevemente sobre esta colección, señalando que hay notables diferencias entre los minuettos publicados y los inéditos que se conservan en colección privada, siendo estos últimos más osados y menos convencionales en comparación con los primeros (2011, p. 34). No ha sido posible ubicar estos últimos para su comparación en este estudio.

Los minuets ximénianos de este primer cuaderno muestran el empleo continuo de esquemas galantes, algunos con mayor frecuencia que otros. Si bien estos esquemas son parte importante de la construcción de un minuetto clásico, la incidencia de su uso parece demostrar que Ximénez conocía estos esquemas específicos de construcción, aunque quizás no los denominara con la nomenclatura que se emplea aquí. No solo los conocía, sino que empleaba distintos esquemas amalgamados de maneras tan diferentes unas de otras y tan originales, que suponen un verdadero *ars combinatoria*. Las variantes que pueden encontrarse de cada uno de estos esquemas demuestran una gran familiaridad con estos recursos compositivos propios del estilo galante.

Al presentar su propuesta sobre el estilo galante, Gjerdingen organiza sus esquemas según su función y los nombra de acuerdo con tratadistas o teóricos eminentes de la época. Aquí revisaré brevemente algunos que son los que pueden identificarse en los minuets ximénianos. Estos esquemas cumplen un papel en el discurso musical y estos roles pueden clasificarse en:

a. Apertura: Esquemas empleados para iniciar una obra o un período de recapitulación. Son los precursores de las frases antecedentes de los temas del clasicismo que a finales del siglo XVIII se impondrían como modelos melódicos.

- *Romanesca*
- *Do-re-mi*
- *Meyer*, con sus variantes *Júpiter*, *romanesca* y *aprile*
- *Sol-fa-mi*

b. Cierre: Son lo opuesto al esquema anterior y dieron origen a las frases consecuentes posteriores. Son unidades que buscan darle cierre a los esquemas de apertura.

- *Prinner*

c. Digresión: Están diseñados para añadir variedad a la melodía o a la armonía a través de combinaciones de modo (mayor o menor) o repetición del diseño melódico en dirección descendente (*fonte*) o ascendente (*monte*). También se podían emplear como esquema de apertura en la región de dominante (*Fenaroli*).

- *Fonte*
- *Monte*
- *Fenaroli*

d. Estabilidad en una región determinada: Podían presentarse después de una modulación importante, generalmente a la dominante (*ponete*), de una digresión que le diera variedad a la progresión (*indugio*) o para afianzar una reciente cadencia en la tónica (*quiescenza*).

- *Ponte* (dominante)
- *Indugio* (subdominante)
- *Quiescenza* (tónica)

Asimismo, Gjerdingen menciona un gran número y tipos de cadencia que son fundamentales para identificar la organización de los esquemas, ya que los engarzaban o concluían, dándole sentido al discurso musical (p. 171). Fueran perfectas, extensas, evitadas, engañosas, simples o compuestas, su uso continuo ayudaba a organizar las ideas musicales, a crear sensaciones de reposo, de continuidad y de final. Eran la culminación natural de cada esquema, y un compositor familiarizado con estas fórmulas conocía cuándo usar un determinado tipo de cadencia. En este estudio, se analizan las más frecuentes y también algunas singulares.

A continuación, se ofrece una serie de ejemplos que rescatan los más resaltantes usos de esquemas galantes en los minuets mencionados para comprender cómo el compositor los empleaba. Se ha utilizado la nomenclatura de Gjerdingen para su descripción: para la identificación de los esquemas melódicos se utiliza la numeración arábiga en círculos negros; y para el movimiento del bajo, la numeración arábiga en círculos blancos. Los números, tanto de la melodía y del bajo, se refieren no a acordes ni inversiones, sino a la posición de la nota dentro de la escala (1 = primer grado, 2 = segundo grado, etc.). La combinación de números de grados de la escala en la melodía y en el bajo producen los denominados esquemas galantes descritos por Gjerdingen o variantes asociadas a ellos. Aunque el autor menciona varios esquemas en su tratado, se les agrupa aquí en cuatro categorías: de apertura; de cierre; *fontes*, *montes* y *pontes*; y cadencias, que son los más frecuentes en la escritura ximéniana.

A) Los esquemas de apertura

Servían para plantear una melodía, un tema o manifestar una intención de inicio. En el minuetto 9, se observa un esquema de apertura muy conocido, el *do-re-mi*, definido como uno de los más frecuentes para las secciones de apertura y que se caracteriza por un perfil ascendente en la melodía por pasos conjuntos (de allí su nombre), mientras que el bajo hace un movimiento entre los grados I-VII-I o I-V-I. En la figura 1, se observa un perfil ascendente de la melodía, aunque ornamentado por notas descendentes.



Figura 1. Esquema *do-re-mi* con perfil ascendente en la melodía y movimiento de I-VII-I-en el bajo. Minuetto 9, cc. 1-3.

Y en el compás 5, el perfil se invierte ligeramente, pero sin perder su sentido ascendente; mientras el bajo enriquece su propia línea melódica, preparando una modulación hacia la dominante.

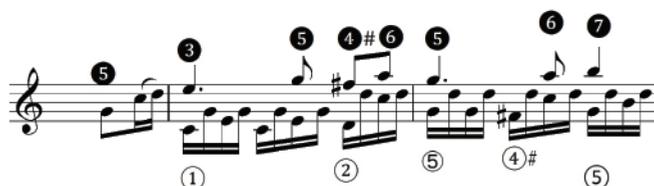


Figura 2. Esquema *do-re-mi* con perfil ascendente en la melodía y movimiento preparatorio de la modulación en el bajo. Minueto 9, cc. 5 y 6.

B) Los esquemas de cierre: *prinner*

El *prinner* era una respuesta apropiada a un esquema de apertura. Se desenvuelve como una sucesión de grados VI-V-IV-III en la melodía con una contraparte IV-III-II-(V)-I en el bajo. En Ximénez, el *prinner* es empleado con cierta frecuencia y algunas variantes, pues puede modificar ligeramente el perfil melódico o emplearlo como *prinner* modulante. En las figuras 3, 4 y 5 pueden observarse aplicaciones de este tipo.

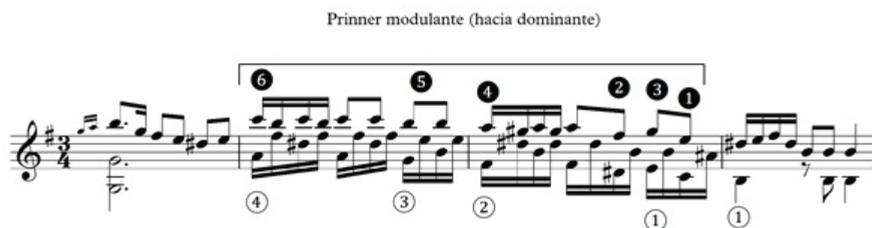


Figura 3. *Prinner* modulante. Minueto 2, cc. 1-4.

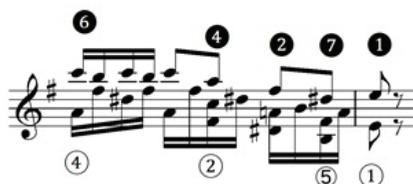


Figura 4. *Prinner* de respuesta. Minueto 4, c. 3.



Figura 5. Prinner de respuesta. Minueto 6, cc. 5 y 6.

Algunas modificaciones al *prinner*, como por ejemplo un *prinner* cromático, también son posibles:

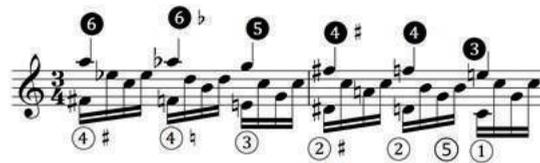


Figura 6. Prinner cromático en la melodía y el bajo. Minueto 10, cc. 5 y 6.

C) Fontes, montes y pontes

Aunque Ximénez utiliza estas figuras como esquemas de aperturas, no siempre son empleadas de esa manera en la literatura musical galante. Se mencionan juntas aquí por la singularidad que suponen. Las *fontes* son figuraciones que sirven como digresión y regreso a la tonalidad principal. Consisten en la presentación de una figura melódica y su repetición en un grado más bajo. Generalmente la primera parte está en modo menor y la segunda, en modo mayor. Ximénez emplea la primera característica, es decir, la repetición temática de un grado más abajo, pero ambas frases se hallan en mayor.



Figura 7. Fonte. El modo mayor de la primera parte se altera empleando cromatismos. Minueto 3, cc. 1-4.



Figura 8. Nuevamente el *fonte* es tratado como dos secciones en mayor. Minueto 5, cc. 13 y 14.

El *monte* posee una figuración melódica opuesta a la *fonte*, porque su movimiento es ascendente y no requiere una modalidad específica para cada uno de sus componentes. Ximénez presenta uno muy claro entre los compases 1-4 del minuetto 6, ambos en modo *tr*

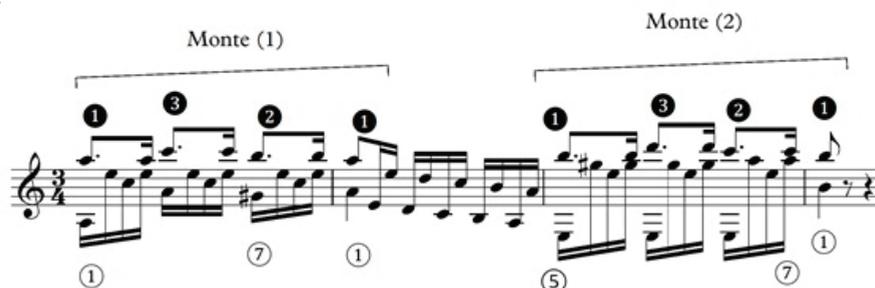


Figura 9. *Monte* de dos partes unidas por una escala que une los grados 1 y 5 en el bajo que actúa como enlace. Minuetto 6, cc. 1-4.

En cambio, la figura más constante en casi todos los minuetos es el *ponte*, colocado siempre luego de la barra de repetición al inicio de la segunda sección. Este es un emplazamiento que Gjerdingen describe como típico de esta figura. La función del *ponte* es asegurar el establecimiento de una nueva tonalidad o, por lo menos, de una transitoria; y en los minuetos generalmente afianza la tónica transitoria que se ha dejado en la sección anterior (generalmente la dominante, aunque también puede ser la relativa mayor como en el caso del minuetto n° 10) y se prepara su regreso a la tónica original. El nombre (*punte* en italiano) proviene precisamente de la función de enlace que cumple este esquema entre la región de la dominante y la región de tónica en la reexposición.

En los minuetos de Ximénez no existe una reexposición literal del material melódico de la primera sección como era de uso en algunos minuetos galantes y clásicos. Muchos autores anteriores o contemporáneos de Ximénez podían preferirla o no; sin embargo, existe lo que se llamaría una reexposición de la tónica, que se define como el regreso a la tonalidad original empleando una variación melódica del motivo original o simplemente presentando fórmulas nuevas en la tónica primaria. Su principal característica es que el bajo suele presentar el pedal en la dominante mientras la melodía asciende, en ocasiones, del grado quinto al séptimo o desciende del quinto al segundo. A veces, este pedal puede trasladarse a la melodía y es el bajo el que realiza el movimiento ascendente.

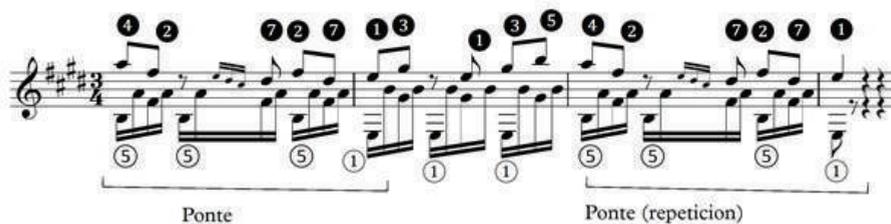


Figura 10. *Ponte* sobre la región dominante después de la doble barra. Minuetto 3, cc. 10-12.



Figura 11. Ponte después de la barra de repetición. Minuetto 5, cc. 19-12.

D) Cadencias

Por supuesto, las cadencias son las figuras más empleadas. Están presentes al finalizar los esquemas de cierre para establecer el fraseo en compases pares, propios de la danza, al conectar secciones o al final de las obras. A continuación, se mencionan las más empleadas. Las cadencias perfectas son las más comunes y aparecen siempre al final de una sección o de la exposición de una idea. Las cadencias finales son generalmente de este tipo. Se caracterizan porque el movimiento del bajo de quinto grado al primero se da por un salto de fundamentales que puede ser tanto ascendente o descendente del quinto al primer grado.

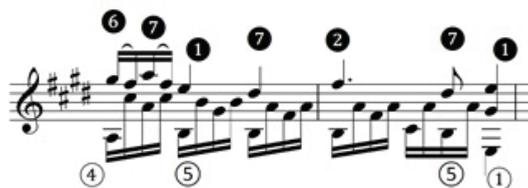


Figura 12. Cadencia perfecta. Minuetto 3, cc. 15-17.

Otro tipo es la cadencia convergente, que es muy común. Se trata de un movimiento opuesto entre melodía y bajo que se encuentra finalmente en la tónica.

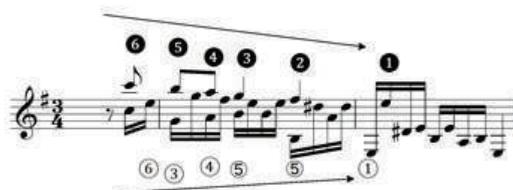


Figura 13. Cadencia convergente. Movimiento opuesto del bajo y la melodía. Minuetto 4, cc. 14-16.

La cadencia llamada *Jommelli*, porque era muy usada por este compositor, supone el uso de dos pares de combinaciones 7-1 en el bajo, para crear un efecto suspensivo (como el que tendría una coma en la escritura literaria) antes de caer en la tónica.

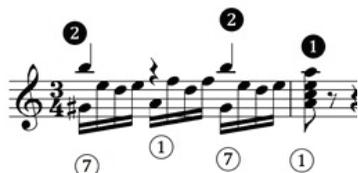


Figura 14. Cadencia *Jommelli*. Minueto 6, cc. 9 y 10.

La cadencia larga se producía cuando en el bajo se daban dos terceras descendentes seguidas y concluía con una cadencia perfecta.



Figura 15. Cadencia larga. Minueto 8, cc. 16 y 17.

Se halla también una cadencia fría. El bajo hace un movimiento descendente desde el primero hasta el quinto grado y, a la vez, prepara una modulación hacia la dominante. Esta cadencia es propia de los modos menores.



Figura 16. Cadencia fría con el bajo que desciende cromáticamente. Minueto 8, cc. 6 y 7.

A continuación, se ofrecen algunos ejemplos de cómo estos esquemas se articulaban para formar una frase completa. En el minueto n° 2, los últimos cuatro compases presentan un esquema melódico ascendente, identificado como *do-re-mi* (notas sucesivas), un *indugio* (una sección de pausa sobre la región de la subdominante, en la melodía y estabilidad en el bajo sobre el sexto grado) y una cadencia perfecta en el bajo que se complementa con una cadencia *doppia*. Esta cadencia consiste en que las voces de la soprano y la contralto llegan a la tónica por movimiento contrario.



Figura 17. Articulación de esquemas: *do-re-mi*, *indugio* (esquema sobre la subdominante) y *cadencia perfecta* con *cadencia doppia*. Minuetto 2, cc. 13-16.

La segunda sección del minuetto 8 encadena un doble *ponte*: en el primero, la dominante se muestra con un pedal en la melodía mientras el bajo se mueve en forma ascendente, y en el segundo, el bajo sostiene el pedal mientras la melodía retoma el movimiento ascendente. Les sigue una figura de respuesta, un *prinner* que conduce a la tónica para concluirla con la *cadencia longa* que se menciona en la figura 15.

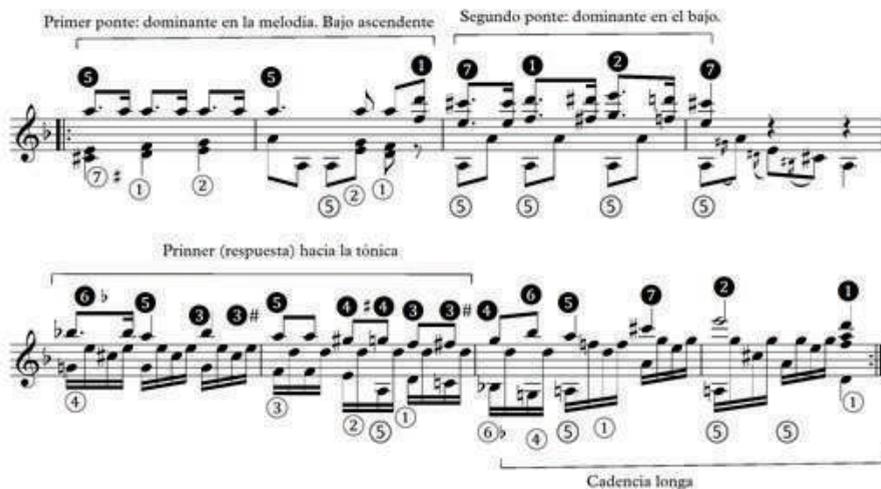


Figura 18. Articulación de esquemas: *doble ponte*, *prinner* y *cadencia longa*. Minuetto 8, cc. 10-17.

Conclusiones

- A la luz de la información obtenida de estos análisis, los minuets de Ximénez plantean varias consideraciones que valen la pena recapitular y que se plantean a continuación como interrogantes que pueden servir como puntos de partida para futuras investigaciones.
- ¿Son minuets para la danza o para la interpretación instrumental? Al parecer, son ejemplos del segundo caso, piezas escritas para la interpretación doméstica en ambientes que valoraban tanto el género como el instrumento. Si, como menciona Veniard para el caso rioplatense, los minuets eran piezas instrumentales que se escribían para aficionados en los salones americanos y que conocieron un largo uso en los salones sudamericanos, se explica entonces la enorme cantidad de obras cortas que escribió Ximénez para su uso personal o de su círculo amical que estaba en constante demanda de nuevos materiales de calidad para sus actividades de esparcimiento. Es menos probable que hayan sido empleados para la danza, aunque conservan escrupulosamente la organización par de los compases, generalmente en múltiplos de dos, donde cada frase efectúa un movimiento de cierre, empleando esquemas galantes o cadencias de diversas clasificaciones. La estructura de la danza era empleada como pretexto para la organización de los materiales sonoros en unidades de sentido que pudieran plantearse como de apertura, cierre, digresión o retorno a diferentes regiones armónicas, como la tónica y la dominante, lo que dota al minuetto de posibilidades múltiples de elaboración temática. Ximénez aprovechó muy bien esta característica del género para reelaborarlo de maneras originales y diversas, pero siguiendo ciertos dictados de organización que reconocía como necesarios dentro de las características del género.
- ¿Son los esquemas descritos los únicos empleados por Ximénez en su repertorio y se ajustan a los descritos en la teoría estudiada? Esta cuestión es mucho más espinosa. Así como Ximénez emplea asiduamente esquemas como el *ponte*, el *monte* y el *fonte* modificado, el *prinner*, tanto en función de respuesta como de sección modulante, y cadencias específicas como la perfecta, la convergente, la *jommelli*, etc., otros esquemas como el *fenaroli* (semejante a la candencia convergente pero con un pedal interior) y la *romanesca* (un esquema que prioriza en la melodía un movimiento de tónica y dominante mientras el bajo puede moverse por cuartas descendentes hacia la dominante o por pasos conjuntos, alternando acordes en fundamental y primera inversión) no figuran entre sus favoritos. En otros repertorios, como algunos de sus villancicos sacros en lengua romance, se pueden ver cadencias «pulcinellas», que usan el movimiento libre del bajo mientras las voces superiores permanecen estáticas y también es posible hallar algunos esquemas *do-re-mi* (en los que la melodía inicia en tónica y sigue una línea ascendente en tanto el bajo se mueve entre tónica y dominante). Es necesario recalcar que Ximénez no aplica estos esquemas de manera idéntica a como figuran en los ejemplos nombrados por Gjerdingen en su estudio. La

modificación del modo de la primera parte de las *fontes*, el uso de *priners* cromáticos o candencias frías con abundancia de cromatismos, la introducción de notas de paso, bordaduras y notas escapadas para adornar o modificar ligeramente los esquemas básicos forman parte de su propia *ars combinatoria*.

- Aún está por estudiarse con estas herramientas otros repertorios del compositor, como sus obras de cámara o sus sinfonías, para saber hasta qué punto era capaz de aplicar tales fórmulas a texturas más complejas. Es muy posible que este sistema de organización temática se haya ido perfeccionando e incluso modificando mientras tomaba contacto con otras corrientes estilísticas y que pueda incluso emplearse para datar algunas de sus obras, no solo guitarrísticas, sino también para otros medios sonoros en la medida en que los esquemas galantes fueron cambiando o desapareciendo de su escritura.
- ¿Son los minuetos piezas influenciadas por una tradición guitarrística anterior a la generación de Fernando Sor y otros guitarristas del comienzo del siglo XIX? Por la aplicación de esquemas galantes en este primer cuaderno, resulta evidente que el lenguaje guitarrístico de Ximénez podría no haberse alimentado de sus contemporáneos europeos, sino que provendría de una práctica más antigua, emparentada con los lenguajes galantes imperantes en Europa a mediados del siglo XVIII. Estos lenguajes podrían estar vinculados a la generación española anterior a Sor y Aguado, como, por ejemplo, el legendario y poco conocido padre Basilio o Fernando Ferandiere, aunque la escasez de fuentes musicales impida confirmar estas suposiciones por el momento. De ser esto cierto, significaría que estas tradiciones compositivas fijaron patrones que la generación de Ximénez siguió cultivando con sus propios aportes y reinterpretaciones, independientemente de los derroteros que tomaron sus pares en Europa y cuyas obras se conocieron en Sudamérica algo más tarde. Esto supone la existencia de una escuela continental —si no regional— particular con sus propias interconexiones, variantes y postulados. Es posible que estos lenguajes fueran percibidos como modernos o portadores de prestigio en una era de renovación política en la América de los tiempos independentistas y, por lo tanto, cultivados asiduamente en los salones de todo el continente. La escritura de cien piezas de estas características es un indicador de su buena recepción en círculos donde la guitarra gozaba aún de gran consideración social.
- Faltan, sin embargo, estudios que ayuden a determinar variaciones o constantes estilísticas tanto en la colección como en obras manuscritas que expliquen si la utilización de estos esquemas galantes fue común en toda su extensión o si fueron transformándose sutilmente con el correr del tiempo. Ello quizás permitirá establecer criterios de datación para este corpus y determinar cómo fueron cambiando gustos y estrategias compositivas en los años en que fueron escritos.
- Para concluir, estas obras, cuyo lenguaje puede sonar conservador e incluso arcaico en comparación con otros que se dieron en escenarios europeos en la misma época,

asumen plena significación si dejamos las comparaciones y los asumimos como productos de su tiempo, como ejercicios creativos de y para una élite que los cultivaba con mucho éxito. Este ejercicio artístico personal o colectivo, propio de ambientes íntimos, podría leerse como un intento persistente en sociedades sudamericanas por alcanzar un ideal de nación civilizada que desarrollaba sus propios medios expresivos basados en la autoridad de una tradición reconocida como original y avalada por el prestigio del pasado.

Referencias

- Anónimo. (1810). *Música de Guitarra de mi Señora Doña Carmen Caycedo* [Manuscrito musical].
- Aricó, H. (2014). Los bailes en la Buenos Aires colonial: De la historia al folklore. *Investigaciones y Ensayos*, 60, 83-101.
- Beizaga, H. (2011). Riscoprendo Pedro Ximénez Abrill y Tirado (1780-1856) a 155 anni dalla morte. *II Fronimo*, XXXIX(156), 24-36.
- Cairon, A. (1820). *Compendio de las principales reglas del baile*. Imprenta de Repullés.
- Campó, D. C. (2015). Danza y educación nobiliaria en el siglo XVIII: El «método» de la escuela de baile en el Real Seminario de Nobles de Madrid. *Ars bilduma: Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitateko Artearen Historia eta Musika Saileko aldizkaria.*, 5, 157-173.
- Característica universal—Encyclopaedia Herder.* (s. f.). Recuperado 2 de junio de 2021, de https://encyclopaedia.herdereditorial.com/wiki/Caracter%C3%ADstica_universal
- Eli, V. (2015). Nación e identidad en las canciones y bailes criollos. En *Historia de la música en España e Hispanoamérica* (Consuelo Carredano y Victoria Eli, Vol. 6, pp. 71-129). Fondo de Cultura Económica.
- Gjerdingen, R. (2007). *Music in the Galant Style*. Oxford University Press. <https://books.google.com.pe/books?id=ItghP4WKVvMC>
- Izquierdo, J. (2017). *Being a Composer in the Andes during the Age of Revolutions. Choices and Appropriations in the Music of José Bernardo Alzedo and Pedro Ximénez Abrill Tirado* [Thesis, University of Cambridge]. <https://doi.org/10.17863/CAM.12398>
- Little, M. E. (2007). Minuet. *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018751>
- Maurtua, V. (1906). *Obispos y audiencia del Cuzco. VOLUMEN II del Juicio de límites entre Perú y Bolivia*. Henrich y Compañía.
- Navarro, J. (2011). *Música De Guitarra De Mi Señora Doña Carmen Caycedo*.
- Pereira Pacheco, A. (2009). *Noticia Histórica de Arequipa*. Idea.
- Pérez-Díaz, P. (2003). *Dionisio Aguado y la guitarra clásico-romántica*. Alpuerto.
- Ramon Llull—Encyclopaedia Herder.* (s. f.). Recuperado 2 de junio de 2021, de https://encyclopaedia.herdereditorial.com/wiki/Autor:Ramon_Llull
- Ramos, I. (2013). *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*. Editorial Club Universitario. <https://books.google.com.pe/books?id=KGoZDwAAQBAJ>
- Ratner, L. (1970). Ars combinatoria, Chance and Choice in 18th-century Music. En *Studies in Eighteenth-century Music: A Tribute to Karl Geiringer* (H. C. Robbins with Roger E. Chapman (editors), p. 343363). Oxford University Press.

Sartiges, E. (1996). Arequipa. En *Imagen y Leyenda de Arequipa. Antología 1540-1990* (Edgardo Rivera Martínez, pp. 265-279). Fundación M. J. Bustamante de la Fuente.

Schoenberg, A. (1994). *Fundamentos de la composición musical*. Real Musical. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=82598>

Veniard, J. M. (1992). El minue. Supervivencia de una danza aristocrática en el salón romántico rioplatense. *Latin American Music Review-Revista De Musica Latinoamericana*, 13, 195.

Ximénez Abril Tirado, P. (1844). *Colección de Minué para Guitarra*. Parent.

El presente trabajo obtuvo la mención honrosa - Categoría 2 en el *Premio Nacional a la Investigación Musical. Bicentenario: Circulaciones y Perspectivas Musicales, Perú 1821-2021*, organizado por el Instituto de Investigación de la Universidad Nacional de Música. La determinación del comité evaluador del certamen fue autónoma respecto de los criterios editoriales de *Antec*.



Daniel Kudó Tovar
(Lima, 1977)



Músico, compositor, editor musical y musicólogo. Bachiller en composición por el Conservatorio Nacional de Música y magíster en Musicología por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Tras diez años como editor de música peruana y latinoamericana, incursiona en la investigación musical. Desarrolló una tesis enfocada en el proceso de catalogación del archivo musical del convento de San Francisco de Lima y actualmente realiza estudios de doctorado en la Universidad de Osnabrück, Alemania, en donde investiga la aplicación de técnicas de procesamiento de señales y ciencia de datos para medir la similitud en grandes conjuntos de grabaciones musicales.

Música y peruanidad en la Lima del siglo XIX: Rebagliati, Alzedo y la *Rapsodia peruana*

Music and peruanity in the 19th century Lima:
Rebagliati, Alzedo and the *Peruvian rhapsody*



Daniel Kudó Tovar



Pontificia Universidad Católica del Perú

dkudo@puccp.pe

ORCID: 0000-0003-0581-6263

Resumen

Claudio Rebagliati fue, por mucho, el músico más destacado e influyente en la Lima del siglo XIX; pese a ello, quedó muy rezagado en reconocimiento en comparación con el celebrado José Bernardo Alzedo. A partir del análisis de una obra musical que los vincula potentemente, tanto entre sí como con el contexto cultural y político de su época, se ofrece un acercamiento crítico a la caracterización de estos personajes y se explora la medida en la que Rebagliati fue uno de los arquitectos de la canonización de Alzedo, así como las motivaciones políticas de este proceso. Esto conduce a una reflexión respecto a la elusiva naturaleza de la peruanidad y su búsqueda, a dos siglos de la independencia nacional.

Palabras clave

Claudio Rebagliati; Bernardo Alzedo; Bernardo Alcedo; *Rapsodia peruana*; hermenéutica musical

Abstract

Claudio Rebagliati was by far the most prominent and influential musician in the 19th century Lima; despite of this, he lagged far behind in the recognition compared to the celebrated José Bernardo Alzedo. Based on the analysis of a musical work that strongly links them, both with each other and with the cultural and political context of their time, a critical approach is offered to the characterization of these characters, and the extent to which Rebagliati was one of the architects of the canonization of Alzedo, as well the political motivations of this process. This leads to a reflection on the elusive nature of Peru and its search, two centuries after the national independence.



Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

Keywords

Claudio Rebagliati, Bernardo Alzedo, Bernardo Alcedo, *Peruvian rhapsody*, music hermeneutics

Recibido: 04/06/21

05/07/21

Introducción

La *Rapsodia peruana* «Un 28 de julio en Lima», escrita y estrenada en 1868 por el compositor italo-peruano Claudio Rebagliati (1843-1909), es una obra excepcional e innovadora para su época, que recopila diversas y representativas melodías peruanas y les da un ostentoso tratamiento técnico orquestal. Difícilmente algún otro compositor de la Lima del siglo XIX hubiese podido reunir la motivación, la creatividad, los recursos y el atrevimiento para acometer tal labor. Produjo gran sensación, consolidó la respetada posición de su joven autor, y desde entonces no ha dejado de formar parte del repertorio sinfónico peruano.

Es mucho lo que se puede decir acerca de la obra, pero las reseñas escritas sobre ella, en libros, artículos y programas de mano, no suelen ir más allá de su llamativa superficie por su variedad temática y orquestal. Ahora bien, cada una de sus melodías tiene una historia por rastrear y las relaciones entre sus significados se demostrarán más poderosas de lo que la deslumbrante superficie delata.

La obra es, además, una puerta hacia la comprensión del compositor Claudio Rebagliati y sus circunstancias, así como de su relación y contraste con José Bernardo Alzedo (1788-1878), autor de la *Marcha Nacional del Perú* y compositor peruano más conocido y venerado. Se verá cómo Rebagliati tuvo un rol activo e importante en idealizar y eternizar la figura del compositor y prócer peruano, y las motivaciones de una agenda política nacional y de otras personales que guiaron este proceso.

Las luces que aquí se puedan arrojar sobre la *Rapsodia peruana*, a través de un análisis hermenéutico, son una invitación a reflexionar la convulsa coyuntura peruana del siglo XIX y sus proyecciones hoy en día, así como el problema ontológico de la peruanidad¹; sin embargo, este artículo no seguirá una progresión estricta desde lo particular hacia lo general, sino que alternará diferentes acercamientos y panorámicas con el propósito de destacar las relaciones existentes entre todos los planos.

El texto parte de un esbozo biográfico de Claudio Rebagliati, útil como uno de los puntos de fuga al poner la obra en perspectiva. A continuación, la obra es analizada

1.- La peruanidad es, a todas luces, un ente abstracto pero no por ello menos real. Por eso mismo, es menester reflexionar sobre ella a partir de nuestras vivencias para profundizar nuestra comprensión de un constructo

con detenimiento, de manera secuencial, y luego como un todo en el contexto de su creación. Se aprecia así la importancia inmediata de Alzedo, por lo cual se enfoca la relación entre ambos, poniendo énfasis en sus paralelismos². Finalmente, un nuevo alejamiento permite reconsiderar lo observado dentro de un panorama diacrónico.



Figura 1. Vista de la Plaza de Armas de Lima desde una de las torres de la Catedral, hacia fines de la década de 1860. Se ve la antigua municipalidad, un extremo del antiguo Palacio de Gobierno, los toldos de los comerciantes y la torre del convento de Santo Domingo, en el que Alzedo profesó como hermano terciario. Foto de Eugenio Courret.

1. Reseña biográfica de Claudio Rebagliati³

Claudio Rebagliati nació el 6 de octubre de 1843 en Noli, pueblo en la costa de Liguria, en aquel entonces perteneciente al Reino de Cerdeña. Su padre, Ángel (Angelo, 1813-?), fue también músico y director de ópera, acostumbrado a hacer giras por la región. Instruyó a

colectivo que influye en nuestras percepciones, valoraciones e interrelaciones. Esto resulta particularmente oportuno en el contexto del bicentenario de la independencia, pues desde entonces la construcción de una identidad nacional ha sido un afán que no empezó a dar verdaderos frutos sino hasta ser duramente cuestionada tras la debacle de la guerra contra Chile, como punzantemente sintetizó Manuel González Prada (1894) en su Discurso en el Politeama, declamado en 1888. Aunque la invención del término se le suele atribuir a Víctor Andrés Belaúnde por su libro de ensayos *Peruanidad*, publicado en 1943 y ampliado en 1957, ya Mariátegui lo había utilizado con regularidad desde 1925, sin intentar definirlo explícitamente, en sus artículos en la sección «Peruanicemos al Perú» del semanario *mundial*, que serían el germen de sus 7 *ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928). Una discusión más contemporánea puede hallarse en Holguín (1999), Portocarrero (2014; 2015) y Moreno (2021).

- 2.- A Alzedo probablemente no le hubiesen complacido nuestras crudas observaciones, pero quisiéramos creer que, por su carácter erudito, quizás hubiese aprobado este guiño a Plutarco y sus *Vidas paralelas*.
- 3.- Aunque algunas especulaciones, señaladas mediante condicionales, son nuestras, los datos biográficos aquí reunidos provienen de unas pocas fuentes valiosas: los Apuntes para un diccionario biográfico musical peruano de Rodolfo Barbacci (1949), la *Historia crítica del Himno Nacional* (1954) y la *Guía musical del Perú* (1957-1964) de Carlos Raygada, así como de la entrevista de Luis José Roncagliolo a Miguel Oblitas y Augusto Rebagliati (2018).

sus hijos desde temprana edad y en particular a Claudio, a quien entrenó intensamente para lucirlo como prodigio⁴. Ya a los 9 años tocaba como primer violín en la orquesta dirigida por su padre en Ajaccio, Córcega.

En 1857, emprendió viaje hacia Sudamérica junto a su padre y su hermano Reynaldo (Rinaldo, 1848-1895), dejando en Italia a sus hermanas y hermanos menores al cuidado de su madre. La motivación del padre para realizar este viaje puede haber sido la intención de explotar el virtuosismo de Claudio, entonces con 14 años de edad, o la de buscar un nuevo público en los países americanos, que se encontraban en un período de crecimiento y desarrollo. Quizás otro motivo haya sido la intención de proteger a sus hijos mayores del reclutamiento en las prolongadas y penosas guerras de independencia y unificación italiana.

No se tienen datos del trayecto⁵, pero se sabe que llegaron a Chile y recorrieron las principales ciudades costeras del país sureño por seis años, actuando junto a diferentes compañías de ópera. Durante este recorrido, Claudio Rebagliati fue completando su formación, ya no solo como violinista, sino como orquestador, compositor y director de orquesta. Su prolongada permanencia en Chile da cuenta de la buena acogida que tuvieron.

Los Rebagliati decidieron finalmente, en 1863, aventurarse más al norte, seguramente atraídos por la bonanza económica peruana derivada de la explotación del guano. Arribaron a Lima en abril, cuando Claudio contaba con 19 años. Su prestigio, ganado en Chile, había generado la expectativa limeña. Ya no se le podía considerar un niño prodigio y necesitaba legitimarse de otra manera, pero con su amplia experiencia y un repertorio sofisticado daba muestras de virtuosismo y sabía bien conquistar a la audiencia.

Poco después de su llegada ya había obtenido el puesto de concertino del Teatro Principal, y empezó a ser requerido como profesor de violín, canto y piano por las familias más acomodadas de Lima. Pese a su juventud, había sido seguramente bien instruido en las mejores maneras cortesanías de agradar al público⁶, fuera en las salas de concierto como en los salones aristocráticos. Tanto es así que Raygada ve necesario recalcar que «a sus méritos musicales agregaba una extraordinaria simpatía y una calidad espiritual de excepción» (1964, p. 59), mientras Barbacci refiere que «[t]odos alaban la capacidad de Rebagliati, su gentileza y buen trato social» (1949, p. 489). La

4.- Curiosamente, aunque la figura del genio musical ha sido intensamente cuestionada (DeNora, 1995; Garber, 2002) y obstinadamente defendida (Kivy, 2001; Marshall, 2019), el componente del prodigio infantil no ha recibido la misma atención y, mientras aguarda un examen crítico de su economía política, sigue siendo objeto de absoluta fascinación (Kenneson, 1996; McPherson, 2016).

5.- La importante corriente migratoria italiana tuvo un auge durante mediados del siglo XIX. Aunque no se debió a una política bilateral, las redes de paisanaje estimularon una migración espontánea. Al respecto, se puede consultar Bellone (1984) y Valdez (2004).

6.- No nos hubiese sorprendido encontrar en la desaparecida biblioteca de su casa en Miraflores un gastado ejemplar de *Il Cortegiano*, de Baldassare Castiglione, popular manual de modales del siglo XVI que difundió el concepto de *sprezzatura*.

admiración generalizada por sus virtudes y su cortesía lo convirtieron en un referente de gran prominencia en la más alta sociedad limeña. Este prestigio no sería una moda pasajera, sino que solamente se vería fortalecido con el transcurso de los años y de sus aportes al medio musical y social limeño. No pasó mucho tiempo antes de que el joven y solicitado profesor de música se enamorase, y a inicios de 1866 contrajo matrimonio con Florinda Raybaud Salazar, con quien tuvo una hija y dos hijos, pero de quien enviudaría tempranamente⁷.



Figura 2. Retratos fotográficos de Claudio Rebagliati en diferentes etapas de su vida. Laterales: Colección de Augusto Rebagliati, su tataranieto. Central: Pons Muzzo (1974).

Según Barbacci (1949, p. 489), la primera composición orquestal de Rebagliati fue una *obertura* dedicada en 1864 a la orquesta del Teatro Principal, que lo acogió. Pudo haber otros antecedentes sin trascendencia, pero su consagración definitiva se daría con el estreno de *Un 28 de julio en Lima*, que más adelante se llamaría *Rapsodia peruana*, importante obra que forma parte del repertorio orquestal del país hasta el día de hoy y que es objeto de un análisis pormenorizado en la siguiente sección.

A este gran éxito siguió, en 1869, su participación en la restauración del Himno Nacional⁸, con el beneplácito de su autor, José Bernardo Alzedo, quien había regresado de Chile para restablecerse en Lima en 1864, poco después que los Rebagliati. Esta restauración no sería oficializada sino hasta 1901, y solo gracias a la tenaz intervención de José María Valle Riestra (1858-1925).

Al año siguiente, Rebagliati publicó su *Álbum sudamericano, Colección de bailes y cantos populares corregidos y arreglados para piano* (1870), una recopilación de 22 melodías, que incluye trece zamacuecas, cinco yaravíes, una cachua, dos tonadas chilenas y un baile arequipeño. Fue impreso en Milán por Edoardo Sonzogno. Según el propio Rebagliati (1870):

7.- Entre las obras sobrevivientes de Claudio Rebagliati, figura *Ohimè! Mori!*, op. 12, para violoncello y piano, pieza dedicada a su difunta esposa en la que expresa su luto.

8.- Como explica Raygada (1954), al no haber sobrevivido una partitura original del Himno Nacional, proliferaron diversas versiones orales e impresas no autorizadas. Era necesario entonces reconstruir una versión fidedigna, como lo intentó Alzedo en 1864 sin encontrar aceptación suficiente. Rebagliati entonces se prestó a la tarea.

Esta coleccion consta de aires populares ineditos y anonimos, conocidos en Sud America solo por tradicion y por lo mismo ejecutados de diversos modos y siempre incorrectamente. Mi intencion ha sido sugetarlos a las reglas del Arte cuidando al mismo tiempo de no hacerles perder en nada el colorido que les es peculiar, y que el ritmo del acompañamiento imite el de la guitarra, arpa y cajon, instrumentos con los cuales se acompañan siempre. Su publicacion de puro interes americano està dirigida a conservar en forma correcta, temas que el tiempo haria olvidar seguramente para siempre. (sic)

Estos parecen ser los años de más intensa actividad creativa del compositor. Entretanto, el padre, Ángel Rebagliati, aparenta haber preferido mantener un perfil bajo y ceder el protagonismo a su hijo Claudio, quien, siempre acompañado de su hermano Reynaldo, conformó un equipo junto a su cercano amigo, e igualmente apreciado, Francisco de Paula Francia (1834-1904)⁹.

Este núcleo, al que se sumaron otros músicos, fue el eje de las más importantes actividades musicales en la ciudad, organizando conciertos y veladas, y alternando siempre con los cantantes y solistas visitantes.

Claudio, que había abierto en 1868 una tienda de pianos, se asoció con Francia en 1870 para abrir La Lira Peruana, que según Barbacci «fue el mayor establecimiento de su época y el que realizó la mayor publicidad» (1949, p. 489). Barbacci también da noticia de que Reynaldo anunció en 1871 su partida a Italia con la intención de traer una imprenta musical, pero que no llegó a viajar, y que el tercer hermano, Hércules (Ercole, c.1855-1903), arribó a Lima ese mismo año. La imprenta llegaría a Lima en septiembre del año siguiente «con todos sus implementos y una persona muy diestra traída especialmente de Europa para dirigirle» (p. 490), pero para ese entonces Claudio ya no firmaba los anuncios, de modo que Francia debió recibirla. Sin embargo, la maquinaria pasó casi de inmediato a manos de Carlos Pighi y Alejandro Sormani, quienes la pusieron a trabajar¹⁰.

En 1875, Claudio contrajo segundas nupcias con Raquel Carbajal Chávez, con quien tendría un hijo y tres hijas. Hacia fines de aquella década, se deja de tener noticias de Reynaldo en Lima,

9.- Este pianista napolitano de formación académica, en contraste con la formación privada y empírica de Rebagliati, había salido de Italia por la misma inestabilidad política que pudo haber motivado a viajar a los Rebagliati. Tras pasar por Francia y los Estados Unidos, tuvo que emigrar nuevamente ante el peligro de la guerra de Secesión. Llegó a Lima en 1863, poco después que los Rebagliati, y congenió de tal manera con Claudio que se convirtieron en los más íntimos amigos y colegas (Raygada, 1954, vol. 2, pp. 112-113).

10.- Parece difícil hilar una explicación de todos estos eventos, pero podemos aventurar algunas especulaciones. Es posible que en 1871 haya sido Ángel quien viajó a Italia, si no lo había hecho ya antes, y enviase la imprenta. Es posible también que por estos años haya sido que Claudio enviudó y esto haya ocasionado su desinterés en el negocio. Es posible también que Hércules llegase trayendo la imprenta, e incluso que él fuese la «persona muy diestra» encargada de operarla.

y hay evidencias de que viajó a Norteamérica¹¹. Quizás después de más de veinte años bajo la sombra de su hermano haya decidido buscar su propia suerte¹².

En 1881, la casa de Claudio Rebagliati fue incendiada por el ejército chileno durante el saqueo de Miraflores. En esa catástrofe se perdió toda su biblioteca musical, incluyendo la mayor parte de sus composiciones. La ocupación chilena fue muy dura y tuvo profundas consecuencias a nivel económico, social y cultural en el país. Al parecer, el impacto de esta experiencia y el asesinato de su hija Emma, a manos de un joven desequilibrado, oscurecieron sus últimos años.

Sin embargo, Rebagliati siguió impartiendo sus conocimientos y ocupando una posición prestigiosa. En 1901, fue oficializada su restauración del himno en versiones para voz y piano, orquesta y banda militar. Falleció en 1909, dejando un considerable legado, pese a la pérdida de la mayor parte de sus obras. Sus alumnos fueron numerosos, y algunos muy destacados, incluyendo a Daniel Alomía Robles (1871-1942) y Rosa Mercedes Ayarza (1881-1969), quienes habrían de seguir su pauta, desarrollando el indigenismo y el costumbrismo en su música. Entretanto, su descendencia fue también numerosa, y se enlazó con familias limeñas de privilegiada posición social.

La biografía presentada tiene el propósito de dar a entender qué camino había recorrido Claudio Rebagliati y hacia dónde se dirigía en el momento de la composición de su *Rapsodia peruana*. Con esta perspectiva, a continuación se aborda la obra, agregando otros elementos contextuales a los que las citas musicales que contiene hacen alusión.

2. La *Rapsodia peruana*

La carátula de la versión para piano a cuatro manos de la *Rapsodia peruana* (Rebagliati, 1900) menciona: «3.^a edición innovada y aumentada». El hecho de que llegase a haber una tercera versión es indicio de la importancia particular que tuvo esta obra para el compositor, y además sugiere que el autor sentía la necesidad de perfeccionarla, incluso tres décadas después de su estreno. Carlos Raygada (1954), examinando esta versión, que cuenta con anotaciones que indican la instrumentación de la versión orquestal, resume así sus contenidos:

Comienza con el pregón de la tizana en un solo de oboe; aparece luego el de la melonera, al que sigue la enunciación del coro del Himno, en flauta y clarinete, entrando

-
- 11.- Anuncios periodísticos ubican con certeza a Reynaldo y al mayor de sus hijos varones, Carlos Nicanor, dando conciertos en Vancouver y San Francisco, junto a otros músicos entre 1891 y 1894. Varias olas de fiebres del oro y la culminación del primer ferrocarril transcontinental en 1869 impulsaron el desarrollo de la costa oeste de los Estados Unidos durante la segunda mitad del siglo XIX. Este hecho y las penurias de la guerra contra Chile pueden haber sido factores que motivaran su partida. No hubiese sido sorpresa que partiesen a inicios de la década de 1880, cuando Carlos Nicanor tenía diez u once años de edad, pues Reynaldo dejó Italia a una edad similar. Resulta interesante que Reynaldo se presenta dirigiendo un conjunto llamado Spanish Students, que luego sería el Spanish Quintet, sin hacer ninguna referencia directa a su vínculo con el Perú.
- 12.- Las idas y venidas de los Rebagliati, así como las de Alzedo, nos hablan de la permanente búsqueda de espacios de desenvolvimiento profesional en un mundo altamente competitivo.

en un sencillo desarrollo con violines, corno y fagot, para culminar en un *tutti* muy brillante. Surge después el motivo de la canción «La Chicha» en cuerdas y maderas, que prepara la reexposición del tema de la tizanera, esta vez por la cuerda, en un *fugato* a cuatro voces, lujo máximo de la obra, terminado el cual viene un divertimento «*piu animato e deciso*», que se prolonga hasta llegar a la cachua; esta es seguida de un *andante moderato* en que flautas y clarinetes exponen el motivo inicial de la estrofa del Himno, del que pasa a la canción «*Libertad, luz divina del mundo*» en un solo de tromba que termina con trémolos, para entrar luego a una introducción preparatoria del yaraví, en que la partitura pide «*Quenas o Flauti*». Vuelve, en nueva y vivaz variación, el tema de la tizanera y retorna el coro del Himno, dando comienzo a la *Marcha Morán*, cuyo ritmo funeral pronto es compensado con la vuelta al coro, que luego se desvía hacia un motivo alegre y prepara así la entrada al «Ataque de Uchumayo», brillantemente coronado con una nueva y más franca reposición del motivo «¡Somos libres!», con que termina la obra. (Vol. 2, pp. 123-124)

Raygada añade: «Como se ve, en esta nueva edición, que el autor dice: “innovada y aumentada”, han sido eliminados los motivos de la mazorquera y la sandiera, añadiéndose únicamente el yaraví» (vol. 2, p. 124). Sin embargo, cabe duda de que, como interpreta Raygada, la versión estrenada en marzo de 1868 contuviese dos pregones más. De haber recibido el mismo trato que los que figuran, la duración de la introducción hubiese sido indebida. Más aún, en ausencia de la partitura de la versión primera, la deducción se realiza a partir de la descripción de la obra que figura en el programa del concierto del estreno, en la que ambiguamente se mencionan «el de las tizaneras y mazorqueras; él de las meloneras y sandihieras», agrupándolos como si quizás no fuesen cuatro, sino dos¹³.



Figura 3. Descripción del contenido de la obra en el programa del estreno, con dedicatoria a Juan Manuel Polar y Carasas (1809-1881), ministro de Relaciones Exteriores en aquel momento. Fuente: Raygada (1954, vol. 2, p. 121).

13.- Que el pregón de las sandieras fuese el mismo que el de las meloneras es concebible, pues sus productos son muy similares. Entretanto, quizás por las «mazorqueras» Rebagliati haya querido referirse a las chicheras queregonaban a la misma hora que las tisaneras. Sus pregones, al menos para el compositor, podrían haber sido uno solo, o tal vez pretendiese fusionarlos.

Una versión orquestal sin fechar se conserva en el archivo de la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú (Rebagliati, s. f.) y guarda mayor similitud en sus contenidos con la versión para piano que con la descripción de la obra en el programa del estreno, principalmente por la inclusión del yaraví. Esta versión además muestra señales de enmiendas que evidencian la evolución de la obra. Consta de tres tipos distintos de papel, con puños gráficos similares¹⁴, que podrían ser de la misma persona en diferentes momentos¹⁵.

Sobre la escritura original, a pluma en tinta negra, se encuentran múltiples anotaciones a lápiz, bolígrafo azul y lápices de color azul y rojo, que evidencian su repetido uso en concierto. Es probable, pese a su condición irregular, o precisamente debido a ella, que se trate de la versión orquestal definitiva. Esta es la versión que se analiza secuencialmente a continuación.

2.1. Los pregones¹⁶

El austero inicio de la obra, con un oboe solista, anuncia que solo es posible un aumento en intensidad y energía, augurio que será cumplido en oleadas progresivas. Aunque la lechera pasó ya a las seis, la tisanera se anuncia a las siete en punto, al iniciar el día. El transcurso de la mañana es resumido con el pregón de la melonera, que ocurría a las once¹⁷. La orquesta completa alterna con el oboe, repitiendo sus frases con contrastante grandilocuencia. Pero lo más significativo es el rescate de la melodía callejera. Rebagliati, con oídos de extranjero, resalta la música de lo cotidiano trasladándola al escenario sinfónico.

14.- La caligrafía es congruente también con los manuscritos de 1901 de las versiones oficiales del Himno, autógrafos de Rebagliati, publicados facsimilarmente en Pons Muzzo (1974).

15.- Las páginas 1 a la 48 constan de 18 pentagramas cada una. De la página 49 a la 60 las pautas son 20; mientras que las páginas finales, de la 61 a la 70, tienen solo 14 y repiten al inicio la lista de instrumentos con algunas diferencias en nomenclatura y cambiando la tuba por un tercer trombón. Las páginas están correctamente numeradas, pero el bloque intermedio presenta una incoherencia evidente entre las páginas 51 y 52, recto y verso del mismo folio, que solo es resuelta por las anotaciones al margen que indican, con acierto, repetir desde el inicio de la página 17. El momento de continuar con la página 52 está marcado a lápiz entre el segundo y tercer compás de la página 25. Aquella es la única solución lógica, pero aun así se produce un leve desfase en la conducción de las maderas.

16.- Aunque la acepción musical de rapsodia que da la RAE indica con exactitud que se trata de una «pieza musical formada con fragmentos de otras obras o con trozos de aires populares», este término proviene de las rapsodias griegas: la unión de fragmentos de poemas épicos recitados públicamente por declamadores profesionales. He aquí que la *Rapsodia peruana* abre con un pregón, estableciendo una sutil analogía entre pregoneros y rapsodas que probablemente no se le hubiese escapado al erudito Alzedo.

17.- Ricardo Palma (1833-1919) establece las horas canónicas de los pregoneros en su tradición "Con días y ollas venceremos" (1961, p. 960), y aunque no pretende rigor histórico, su relato puede ser interpretado prescriptivamente sin considerar otros pregones ni la implausibilidad de su exactitud cronométrica. Resulta obvio que productos, pregoneros y pregones, tuvieron variabilidad y experimentaron transformaciones a través del tiempo, lo cual es ejemplo de una realidad más compleja y matizada de lo que la tendencia natural a una esquematización romántica admite.



Figura 4. Frase inicial de la partitura orquestal de la *Rapsodia peruana* que se conserva en el archivo de la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú (Rebagliati, s. f.).

Es difícil estimar la influencia de los nacionalismos musicales europeos en el adolescente Rebagliati al dejar Italia en 1857 o estando en Sudamérica durante los años formativos siguientes, en especial sabiendo que su campo de acción fue predominantemente el operático¹⁸. Se conocen con certeza los antecedentes locales de los pianistas Henri Herz, en los años de 1850 y 1851¹⁹, y de Louis Moreau Gottschalk, en 1865²⁰, quienes visitaron Lima y dedicaron a la ciudad algunas composiciones inspiradas en aires populares.

2.2. El coro del Himno

A continuación, las cuerdas cambian de textura a un seco *pizzicato*, sobre el cual un clarinete solo presenta el inicio de la melodía del coro del Himno. Se le van sumando las demás maderas y luego los metales, *in crescendo*; las cuerdas pasan a un trémolo que

18.- Como bien señala Marino Martínez en la introducción a la edición de la *Rapsodia peruana* de Filarmonika Music Publishing (Rebagliati, 2009).

19.- Si bien las dos visitas de Herz sucedieron más de una década antes de la llegada de los Rebagliati, ciertos paralelos son interesantes y hasta sorprendentes. Según Barbacci:

En el 2.º concierto introdujo *El viaje músico*, rapsodia de temas populares e himnos de diversos países. Terminaba con *Lima: La Zamacueca*. [...] Terminó su actuación en Lima con un par de conciertos «monstruo» en los cuales tocó una *Gran Marcha Nacional Militar* compuesta por él y dedicada a los peruanos, ejecutada en 8 pianos por señoritas y caballeros aficionados de Lima, con doble orquesta, banda militar y coro de hombres. Se previno al público femenino que no se asustase con el fuego de artillería que estaba incluido en la obra. Antes de despedirse, avisó al público, por los diarios, que deseaba editar un álbum de arias nacionales peruanas, con notas ilustrativas, por lo que solicitaba a los profesores y aficionados le remitiesen las melodías a su alojamiento, que él las arreglaría y editaría. [...] En junio de 1851 regresó [...]. En su primer programa (9-6) tocó su *Rondó Suizo* con acompañamiento de orquesta, un *Andante espressivo* y *Regreso a Lima* que termina con la polka *Los encantos del Perú*. [...] Compuso y ejecutó el cuadrilo musical *La Tapada*, que fue muy festejado y que se anunció como *Las gracias de una tapada* o *El día de San Juan en Lima* y que fue una polka. [...] *Las gracias de una tapada* llegó impresa a Lima en setiembre de 1851 (Casa Ricordi), junto con otras obras suyas. (1949, p. 464)

20.- Según Barbacci (1949, p. 460), Gottschalk se presentó junto a Francisco de Paula Francia, a pedido del público, tocando a cuatro manos. Entretanto, Robert Stevenson (1969) reporta que tres conciertos se dieron en el salón del mal reputado Jardín Otayza, en la calle Capón, y que en estos participaron los hermanos Claudio y Reynaldo Rebagliati en los violines y William Tate en el armonio. Asimismo, en el Callao Gottschalk tocó variaciones sobre aires nacionales peruanos, fuera de programa. Compuso y publicó además *Souvenir de Lima*, una mazurca *alla Chopin*. Augusto Ferrero (1996) señala la vinculación de Gottschalk con los pianos de Chickering & Sons, con dos de los cuales viajó por América. Quizás esto y los contactos en los Estados Unidos de su íntimo amigo, Francisco de Paula Francia, hayan sido factores en el giro del primer negocio de Rebagliati vendiendo esta marca de pianos a partir de agosto de 1868, según refiere Barbacci (1949, p. 489).

conduce hasta un primer clímax. Vale la pena apuntar que el desarrollo de los motivos del Himno Nacional antecede por más de una década a la obra sinfónica más conocida con tal característica: la *Obertura* 1812 de Tchaikovsky, compuesta en 1880²¹.

En este punto, la melodía del Himno es presentada con la misma sencillez con la que fueron tratados los pregones callejeros. Es significativo precisamente lo que Rebagliati no hace, aunque sería tentador: otorgarle un estatus superior a través de gestos orquestales. Tenuemente, queda insinuada la igualdad como ideal en la construcción de la nación, que hace eco al progreso lento pero continuo del liberalismo y la ilustración en la sociedad peruana²².

2.3. La Chicha

El brillante *tutti* es seguido por el sonido alegre, pero algo remoto, de *La chicha* de Alzedo. De entre las muchas canciones patrióticas que circularon entusiastamente a inicios de la década de 1820²³, *La chicha* tuvo una especial acogida. Se trata de una invitación a celebrar la independencia a través del consumo de los productos gastronómicos locales como gesto identitario. Como señalan Rondón e Izquierdo (2014), «en su letra, melodía y acompañamiento, parece reconocer su vertiente popular».

Además de ser una admisión e invitación a las expresiones populares a la celebración, la presencia de esta pieza refuerza la intención de otorgar un especial reconocimiento a Alzedo, toda vez que una cita musical suele constituir un halago considerable. No solo es doble el halago, sino que, siendo que se puede considerar que el Himno pertenece a todos los peruanos, la inclusión de *La chicha* funciona como un enfático recordatorio de su autoría.

2.4. La fuga de La Tisanera

Tras una pausa, vuelve con movimiento el tema de la tisanera con un nuevo color y textura, esta vez en las cuerdas y con entradas sucesivas en forma de fuga. Que Raygada haya considerado este breve pasaje de apenas veinte compases como el «lujo máximo de la obra» (1954, vol. 2, p. 123) es prueba de que no bastaba para Rebagliati con desplegar un derroche de recursos orquestales, sino que sabía necesario obtener la aprobación del sector de los eruditos, demostrando además su solvencia técnica. Lo hace tomando como tema un humilde pregón, material que jamás hubiese sido considerado musicalmente digno de un desarrollo de ninguna naturaleza, mucho menos de un académico tratamiento fugado.

21.- Aunque la *Obertura* 1812 sea considerada muy original en sus recursos, acabamos de ver cómo Barbacci señala que Herz, a su paso por Lima, ya había demostrado el empleo de himnos nacionales y canciones populares en sus composiciones, e incluso el uso de cañones como efecto orquestal y argucia promocional.

22.- La abolición de la esclavitud y del tributo indígena fueron dispuestos por Ramón Castilla (1833-1867) en 1854, tras la rebelión que encabezó a raíz del escándalo de corrupción en la consolidación de la deuda interna durante el gobierno de su sucesor, José Rufino Echenique (1806-1887).

23.- *El álbum de Ayacucho*, de José Hipólito Herrera (1862), recoge una muestra de la variedad de composiciones musicales y poéticas dedicadas a la independencia. «La circunstancia de que El álbum de Ayacucho atribuyese a Tena la paternidad musical de «*La Chicha*» autoriza la suposición de que Alzedo, con el explicable propósito de recobrar sus derechos de autor, la hizo imprimir a su regreso de Chile» (Raygada, 1954, vol. 2, p. 64).

La fuga conduce a un desarrollo libre y animado, más apto para el público llano, en las maderas y las cuerdas, con acentos de los metales y la percusión, y en el que sigue dando pruebas su facilidad para hacer fluir el tema.

2.5. Transición

La orquesta disminuye de pronto hasta un *pianissimo* en las cuerdas que, astutamente, anticipa el ritmo de la cachua. Se unen al ritmo las maderas y el crescendo desemboca en el motivo inicial del Himno en los metales, dándole nuevamente un tratamiento equivalente al desarrollo libre que tuvo antes el tema de la tisanera. El color y peso de los metales, el contraste con el ritmo ligero de la danza y un giro temporal hacia el modo menor dan una sensación de mayor seriedad a este pasaje, que contrasta con la presentación inicial del tema del Himno. Al apagarse los metales, vuelve el ritmo de la danza, que conduce a la cachua, siendo la transición más convincente de toda la obra.

2.6. La Cachua

Con excepción de súbitos acentos de los metales, la cachua es un eco distante similar al pasaje de *La chicha*²⁴. La caja da un nuevo color a esta sección y acentúa el ritmo de la danza, que va perdiendo del todo a los metales, los clarinetes, los violines y la viola, en un *diminuendo* por sustracción en el que queda finalmente solo el timbal. Esta cachua es la misma que sería publicada en 1870 como parte del *Álbum sudamericano*, y claramente es una alusión a la población indígena que formó parte de la ciudad desde sus inicios.

2.7. La estrofa del Himno

La tonalidad cambia bruscamente a *mi* bemol mayor, y la primera frase de la estrofa del Himno es presentada por flautas y clarinete sobre un suave trémolo de violines. Con sorpresa, a su llamado responde la trompeta, con otra brusca modulación, esta vez a *si* mayor, y con la melodía de *Libertad, luz divina del mundo*. Se trata de un himno compuesto por José Ignacio Cadenas (1826-1903) y estrenado en julio de 1862 con motivo de las manifestaciones de respaldo a México ante la segunda invasión francesa²⁵. La obra fue presentada nuevamente el 28 de julio del mismo año y el 28 de enero de 1864, meses después de la llegada de Rebagliati. El gran éxito de esta composición es referido por Raygada (1957, pp. 72-73). A través del saludo a Cadenas, Rebagliati hace un reconocimiento al *establishment* musical del momento, dinámico y competitivo. Además, señala una composición que apela a la amenaza foránea²⁶ como efectivo factor de cohesión social.

24.- Marino Martínez (citado por Rebagliati, 2009) describe con acierto la sensación producida: «Aparece como un paseo por sus calles, manteniendo los oídos abiertos no solo a las voces que resuenan desde los amplios ventanales de la aristocracia, sino también al canto espontáneo que emerge de las modestas casas de los mestizos».

25.- El poema de José Toribio Mansilla inicia: «*Libertad, luz divina del mundo / no nos niegues tu puro arrebol / antes muertos que esclavos de reyes / ser prefieren los hijos del Sol*».

26.- La amenaza de una revancha de los imperios europeos era una preocupación constante y justificada en los nuevos Estados independientes de América. En ese sentido, la invasión francesa a México generó gran indignación en el Perú. Para entender el marco de la inclusión del himno de Cadenas en la obra de Rebagliati, tengamos en cuenta no solo la popularidad de la obra y el prestigio de Cadenas, sino que la ocupación francesa

2.8. El Yaraví

A diferencia de la cachua, que formará parte del *Álbum sudamericano* (Rebagliati, 1870), el yaraví de la *Rapsodia peruana* no corresponde a ninguno de los cinco que figuran en la colección de veintidós piezas. Por no ser mencionada en el programa del estreno, Raygada deduce que fue añadida posteriormente, y celebra el acierto por la representatividad del género (1954, vol. 2, p. 124). Se puede añadir que el cambio a una métrica ternaria es refrescante, y el fraseo plañidero del yaraví evoca un sentimiento de pérdida y nostalgia, asociable a las dolorosas heridas emocionales de las guerras civiles y de independencia.

2.9. Repetición

Una breve transición *in crescendo* sobre el motivo de la tisanera conduce a la repetición del desarrollo que siguió a la fuga, luego al ritmo de la danza y al desarrollo siguiente sobre el motivo del coro del Himno. La repetición es afortunada, pues a estas alturas de la obra la abundancia de temas presentados podría haber empezado a abrumar al oyente. El retorno de este pasaje provee un punto de descanso desde el cual atacar el final de la obra. Esta es la última vez que se escucha el tema de la tisanera, pero hasta este punto ha sonado tantas veces como el tema del coro del Himno, y juntos han logrado aglutinar en cierta medida los dispares materiales musicales presentados.

2.10. La *Marcha Morán*

El desarrollo del coro del Himno da un giro y, en lugar de conducir como antes a la cachua, se apaga para pasar a la sección que Raygada identifica con la *Marcha Morán*²⁷, pero que, curiosamente, no corresponde a ninguna de las partes de esa marcha tal como se la conoce hoy en día. Sin embargo, la ausencia de una partitura original puede haber producido una diversificación similar a la del Himno antes de su oficialización²⁸. Así pues, quizás el pasaje tomado por Rebagliati perteneciera a una de sus encarnaciones, o bien, haya pretendido hacer su propia elaboración con base en su comprensión de esta marcha. De cualquier modo, su carácter fúnebre, diferente a la tristeza nostálgica del yaraví, constituye el

de México no concluyó sino hasta 1867, y que en 1866 se había dado el combate del 2 de Mayo en el Callao, en el contexto de la guerra hispano-sudamericana, en la que se habían sucedido hechos traumáticos, como la ocupación de las islas guaneras de Chíncha (1864), la rebelión de Mariano Ignacio Prado contra Juan Antonio Pezet por la firma del tratado Vivanco-Pareja (1865) y el bombardeo de Valparaíso (1866).

27.- Jose Trinidad Morán (1796-1854), prócer nacido en Venezuela, tuvo un largo y accidentado servicio desde 1812 siguió a Bolívar en las guerras de independencia, y llegó a participar en las batallas de Junín, Corpahuaico y Ayacucho. Eventualmente se retira en Arequipa, donde se había casado. En 1834, vuelve al servicio activo en defensa de Luis José de Orbegoso (1795-1847) ante las rebeliones de Agustín Gamarra (1785-1841), Pedro Pablo Bermúdez (1793-1852) y José Rufino Echenique (1808-1887), y luego ante las de Salaverry y Gamarra, derrotando a este último en Yanacocha y precipitando la derrota de Salaverry contra Santa Cruz. En 1839, con la victoria de Gamarra contra la Confederación, es despojado de su rango y vuelve a Arequipa, pero en 1854 se moviliza en apoyo a la rebelión de Castilla contra Echenique. Sin embargo, Echenique logra que cambie de bando, ofreciéndole restituirlo en el Ejército. Intentó tomar Arequipa, pero fue derrotado. Se entregó y fue fusilado en la plaza mayor de la ciudad.

28.- La génesis de esta obra está asociada a diversas narrativas mitológicas, como la autoría del propio Morán o la composición espontánea durante su camino al patíbulo o su cortejo fúnebre, por lo que cualquier atribución resulta dudosa y necesitaría ser demostrada documentalmente. La versión más antigua registrada es la grabación del sello Columbia (1911) de la interpretación hecha por la Banda del Regimiento de Gendarmes de Infantería, y probablemente haya fijado de manera permanente la estructura básica de esta música.

punto emotivo más bajo de la obra, y su asociación con José Trinidad Morán nos lleva a relacionarla con una generación de héroes de la independencia trágicamente arrastrados hacia guerras intestinas.

2.11. El clímax

Simbólicamente, desde este valle de desesperanza, emerge victorioso el Himno Nacional en toda su plenitud. La expectativa creada por los fragmentos y desarrollos motivicos que lo anteceden finalmente se ve satisfecha en la cúspide de la obra. El coro del Himno es presentado en toda su extensión y es un anticipo del tratamiento que Rebagliati emplearía en su restauración de 1869 y en su orquestación de 1900.

2.12. La coda

La enérgica coda de la obra inicia con *El ataque de Uchumayo*, de Manuel Olmedo Bañón (1785-1863), reconocido compositor de la generación de Alzedo, fallecido el año de la llegada de los Rebagliati a Lima. Bañón compuso en 1835 esta marcha, llamada entonces *La salaverrina*, en honor al joven presidente Felipe Santiago Salaverry (1806-1836)²⁹, y fue rebautizada tras su victoria temporal en Uchumayo frente al ejército confederado. A los pocos días, Salaverry sería derrotado por Santa Cruz en Socabaya y fusilado en la plaza de Arequipa, como lo sería Morán mucho después. Morán y Salaverry combatieron en aquel conflicto en bandos opuestos, y eventualmente tuvieron un final similar. La obra concluye con la exaltada repetición del motivo del coro del Himno.

3. Discusión

La lectura de esta obra se presta a diferentes perspectivas. Desde su superficie, llama la atención la gran diversidad de materiales que Rebagliati presenta y que tienen la intención de retratar los variados sonidos de una ciudad en bulliciosa celebración, que comparte y se adueña del espacio público. En ese sentido, se podría hablar de un temprano intento de registrar el *soundscape*³⁰ de Lima. Estos materiales están aglutinados por la recurrencia de dos temas: el pregón de la tisanera y el coro del Himno Nacional, que parecen representar experiencias cotidianas e ideales compartidos que proveen una precaria unidad. Rebagliati demuestra así su apreciación y familiaridad con las músicas locales³¹, en las que insistirá con la posterior publicación de su *Álbum sudamericano* (1870).

29.- Salaverry nació en Lima y bajo el mando del general argentino Juan Antonio Álvarez de Arenales (1770-1831) llegó a combatir, como Morán, en las históricas batallas de Junín y Ayacucho. Fue un ambicioso militar, lo que generó la desconfianza de Gamarra, quien lo hizo apresar en 1833, pero en dos ocasiones, sirviéndose de un carisma excepcional, convenció a sus captores de liberarlo. Para 1834, Orbegoso había sucedido a Gamarra y superado, con el apoyo de Morán, un intento de golpe por parte de los gamarristas Bermúdez y Echenique. Salaverry apoyó entonces a Orbegoso, pero cuando este dejó Lima, preocupado por las maquinaciones de Gamarra y Santa Cruz, perpetró un golpe de Estado y se autoproclamó presidente, el más joven que haya tenido el Perú. Lo que siguió es inverosímil. Orbegoso, en su desesperación, se replegó en Arequipa y solicitó el auxilio de Santa Cruz, ofreciéndole el establecimiento de la Confederación. Gamarra, traicionado por Santa Cruz, se alió con Salaverry contra la invasión boliviana. La derrota de Gamarra por Morán y Santa Cruz en Yanacocha precipitó que Salaverry saliese al encuentro del ejército confederado. Tras la victoria en Uchumayo, fue derrotado en Socabaya. Capturado, fue fusilado en la plaza mayor de la ciudad de Arequipa.

30.- Como lo habría de llamar R. Murray Schaffer (1977).

31.- Véase en Tello (2004) los escasos antecedentes.

Agudamente, Raygada lamenta la ausencia de una zamacueca, siendo que Rebagliati «sabía perfectamente la importancia de tal baile como elemento de expansión muy arraigado en los gustos del pueblo» (1954, p. 124)³² y opina que:

No sería del todo imposible que la omisión se debiese a [la] timidez del joven compositor, que tal vez juzgaría demasiado atrevido imponer, elevándolo al nivel de la música de concierto, un baile que, pese a la simpatía de que siempre gozó, aun entre los señoritos de sociedad, era tenido como un desahogo propio de tambarrias y callejones. (p. 125)

La representación de la diversidad cultural y étnica, íntimamente ligada a la estructura colonial de castas, se ve reforzada por un despliegue de ritmos, tempos, texturas y colores orquestales. Esta variedad no solo pretende mantener la atención del público, sino que da la sensación de ser una demostración intencional de recursos y dominio técnico, que busca el reconocimiento y aprobación de la comunidad musical en la que el compositor se inserta.

Pero Rebagliati parece consciente de que no logrará ser respetado y menos acogido por el gremio musical a través de un insolente avasallamiento. Es así que, con astucia diplomática, rinde homenaje mediante citas musicales a un pequeño número representativo de precursores y contemporáneos, a saber, José Ignacio Cadenas, Manuel Olmedo Bañón y, especialmente, a José Bernardo Alzedo y, a través de ellos, a sus colegas y discípulos.

Por otro lado, las citas de la *Marcha Morán* y del *Ataque de Uchumayo* hacen referencia a sentimientos de patriotismo, heroicidad y tragedia originados por las permanentes guerras civiles e inestabilidad política que azotaron y dividieron a los peruanos a lo largo de todo el siglo. Estas marchas, vigentes hasta el día de hoy, en ese entonces remitían al oyente a acontecimientos políticos mucho más recientes. Aunque se estaba atravesando un cambio generacional³³, algunos de los protagonistas de los conflictos referidos aún vivían y se encontraban políticamente activos en la época³⁴. Estas citas son, a un nivel casi subliminal, un cándido llamado a la reconciliación, inspirado quizás por una sensibilidad hacia los estragos sociales causados por conflictos semejantes a los del proceso de independencia y unificación de Italia, muy cercano al compositor y aún inconcluso, y que llevó a muchos italianos, como él y sus hermanos, a buscar refugio dejando su patria primera.

32.- Hemos visto que la zamacueca vendría a ocupar un lugar preponderante en el *Álbum sudamericano*.

33.- Muchos de los caudillos militares que basaban su legitimidad en su participación en la guerra de independencia, en su rango y en las tropas a su mando, habían fallecido en los años precedentes o se encontraban ya ancianos y retirados. San Román había fallecido en 1863, Santa Cruz en 1865 y Castilla en 1867. Pezet, desterrado en Inglaterra, volvería en 1871 para retirarse en Chorillos hasta su muerte en 1879. Salaverry, Orbegoso, Gamarra, Bermúdez y Morán habían desaparecido ya mucho antes.

34.- Echenique, por ejemplo, que había sido desterrado, fue rehabilitado por San Román en 1861 y elegido diputado en 1862 y 1864 y era presidente del Senado en 1868. Manuel Ignacio de Vivanco, acérrimo enemigo de Castilla, múltiples veces desterrado, había vuelto al Perú y era representante de Arequipa en el Senado. Entretanto, Mariano Ignacio Prado, que había depuesto a Pezet, tendría que exiliarse ese mismo año en Chile, pero volvería en 1872 y sería nuevamente presidente en 1876.

La obra resulta así una aguda lectura del entorno musical, social y político en el que se produce y puede ser interpretada como la propuesta de un camino hacia la unidad en un proyecto de nación desde la diversidad. Rebagliati exhibe así su compenetración y afecto hacia el país que lo ha acogido más allá de sus expectativas. Pero además deja manifiesta una profunda necesidad de lograr reconocimiento, respeto, admiración, aceptación y, finalmente, asimilación. Al parecer, Rebagliati no quiere ser visto solo como un inmigrante, sino que desea fervorosamente ser peruano.

Es probable que fuese este afán lo que lo llevó a buscar asociar su nombre, a través del aporte de sus capacidades musicales, con uno de los símbolos patrios: el Himno Nacional. Para este fin, Rebagliati se acercó a Alzedo, y aunque la restauración del Himno en sí no sea central para este artículo, sí lo es la relación entre ambos en torno a tal proceso. A continuación se examina tal relación y se contrastan diversos aspectos biográficos de estos personajes.

4. Rebagliati y Alzedo³⁵

Aunque no se cuenta con ningún testimonio explícito de que Rebagliati haya conocido a Alzedo durante su prolongada estadía en Chile, lo más probable es que así fuese. Después de todo, las obras de Alzedo fueron interpretadas en Lima desde el retorno del maestro y Rebagliati, con seguridad, habría participado en su rol de concertino del Teatro Principal en muchas de aquellas funciones, si no en todas, y de esto tampoco han trascendido noticias³⁶.

Su regreso en 1864 no fue el primer intento de Alzedo de restablecerse en Lima. Ya lo había ensayado sin éxito en 1829 y 1841 (Raygada, 1954), pero pese a ser reconocida su erudición, no había logrado atraer alumnos privados o hacerse de un puesto estable. Su tercer y definitivo intento sería patrocinado por Cipriano Coronel Zegarra³⁷, quien había conocido a Alzedo en Chile, cuando este era ya maestro de capilla de la Catedral de Santiago y aquel, encargado de negocios del Gobierno peruano en aquel país. Ya por esos años, Coronel Zegarra había hecho llegar a Lima el proyecto de Alzedo para crear un conservatorio que, pese a recibir la aprobación del Senado en 1858, el maestro no llegaría a ver realizado.

Alzedo había dejado Lima en 1823 como músico mayor del batallón número 4 de Chile, después de haber participado en diversas acciones bélicas en la primera campaña de intermedios. Ya en Chile, se le concedió licencia y separación del servicio, con lo que inició una actividad musical profesional, camino por el cual llegaría a ser maestro de capilla de la

35.- Nuevamente, reunimos aquí informaciones obtenidas recurriendo a Barbacci (1949) y Raygada (1954; 1957-1964), y también a Sargent (1984), Víctor Rondón y José Manuel Izquierdo (2009) y a las valiosas entrevistas de Luis José Roncagliolo (2018; 2019).

36.- Raygada (1954, vol. 2, p. 73) solo informa que, en 1867, Rebagliati dirigió *La Araucana* en presencia de Alzedo.

37.- Padre del autor de la socorrida biografía de Alzedo publicada en su *Filosofía elemental de la música*, Félix Cipriano Coronel Zegarra.

Catedral de Santiago. Alzedo quizás había abandonado el convento de Santo Domingo por el fervor patriótico del momento, como dicen sus biógrafos, aunque lo más probable es que lo haya hecho ante la imposibilidad de ascender en la jerarquía eclesiástica a causa del color de su piel. Mientras Rebagliati quizás habría viajado lejos de Italia para buscar fortuna y evitar el servicio militar, Alzedo parece haber buscado el ejército como alternativa para su progreso social, viendo las contadas opciones que su condición le permitía.

En 1858, Alzedo había insinuado su deseo de ser repatriado mediante un himno dedicado al presidente Ramón Castilla, y nuevamente en 1862 obsequió un *Himno inaugural* al presidente San Román. El deceso de San Román en 1863 produjo su sucesión por Juan Antonio Pezet, quien nombró a C. Coronel Zegarra como ministro de Gobierno. El tiempo, pues, era maduro. Alzedo había quedado viudo, y por más satisfacciones que había alcanzado en Chile aceptó el ofrecimiento de regresar a Lima para cumplir su sueño de crear un conservatorio.

En 1864, ya en Lima, y confiando en la concreción del ofrecimiento, recibió como encargo la dirección de las bandas del Ejército y se le concedió una pensión. Por infortunio, su amigo, Cipriano Coronel Zegarra, renunciaría al gabinete acusado de haber manejado con debilidad la ocupación española de las Islas Chincha. A inicios del año siguiente, Pezet sería depuesto por Mariano Ignacio Prado con el apoyo de Pedro Diez Canseco.

El benemérito compositor sufriría incluso la pérdida temporal de su pensión, primero en 1865, y luego en 1869, aunque le fue repuesta en ambas ocasiones gracias a las protestas de la ciudadanía. Estas vicisitudes contrastan con la inmediata acogida que recibió Claudio Rebagliati a su llegada a Lima. Su recepción fue tan exitosa que a su joven edad no tardó en elevarse hasta la cúspide del medio musical y social.

Alzedo fue recibido en 1864 con elogios y homenajes, incluyendo su nombramiento vitalicio como presidente honorario de la Sociedad Filarmónica, y su figura era motivo de orgullo nacional, pues, como recalca Raygada (1954, vol. 1, pp. 94-97), el peruano era el único himno nacional del que se podía presumir haber sido escrito y compuesto por autores naturales de su territorio en toda la nueva Hispanoamérica. Mas este reconocimiento público no tuvo un correlato en su vida privada y profesional. Como señala Izquierdo (2019), las familias de las élites preferían recurrir a los profesores europeos, como Rebagliati y Francia, que llegaron a partir de la independencia y fueron desplazando a mulatos y pardos que antes ocuparon esos espacios profesionales, como otros.

Al llegar Alzedo tuvo un enfrentamiento público y notorio, a través de la prensa, con Carlos Juan Eklund, experimentado músico sueco llegado a Lima en 1851, a quien cuestionó por el atrevimiento de distorsionar su Himno Nacional en su edición de 1863 y a quien había venido a reemplazar en la dirección de las bandas del Ejército, a lo que siguieron mutuos agravios en la forma de extensas cartas abiertas. El caso es que la virulencia de

Eklund³⁸ inspiró la defensa solidaria del gremio y del público, y Alzedo no requirió tener la última palabra para triunfar sobre el sueco, quien desapareció, hundido en la ignominia. La riña fue, a fin de cuentas, afortunada para Alzedo, pues aumentó considerablemente su notoriedad a su regreso.

Rebagliati empleó una estrategia diametralmente opuesta al tratar con Alzedo que la del escandinavo. Para inicios de 1868, a los 24 años, fue requerido su «ilustrado juicio» respecto a la conveniencia de conceder a Alzedo el auspicio del Gobierno que este solicitaba para la publicación de su *Filosofía elemental de la música*. Rebagliati no ahorró en encomios hacia la obra y el autor, a quien consideró el «talento más afamado de los artistas nacionales». Dice en su informe:

Cábeme ahora la ocasión, y de ello me honro, de informar acerca del mérito y utilidad del tratado «*Filosofía Elemental de la Música*», obra monumental y sin rival, que tan justamente ha conquistado a su autor una corona de inmarcables laureles. (Alzedo, 1869)

A esto seguiría el estreno de la *Rapsodia peruana* que ha sido analizada, y en la que Rebagliati rinde homenaje al país y resalta en especial la figura de Alzedo.

El tratado de Alzedo sería publicado en 1869 e incluiría una biografía escrita por Félix Cipriano Coronel Zegarra³⁹, impresa con el beneplácito de Alzedo por delante de todo otro texto, en la que hace una generosa alabanza del compositor. Pues mientras Rebagliati supo siempre promocionarse de una manera tan hábil y elegante como efectiva, Alzedo siempre se expresó con esforzada modestia⁴⁰, con frecuencia hasta de manera contradictoria, ya presumiendo sus abundantes créditos, ya refiriéndose con humildad a sí mismo a reglón seguido. Esto refleja el deseo del músico que, sabiéndose meritorio de reconocimiento, es plenamente consciente de que desde su condición social, indisolublemente asociada a su condición racial, no tiene la posibilidad de exigirlo. Esta biografía fue entonces la efectiva ocasión que Alzedo tuvo para perennizar la imagen que siempre deseó proyectar.

En esta biografía, como nota Raygada (1954, vol. 2, pp. 26-30), el apellido materno de Alzedo es alterado significativamente de Reluerto⁴¹, como consta en su partida matrimonial, a Larraín, probablemente con la intención de disimular una parte de su herencia racial, pues Reluerto era uno de los apellidos claramente asociados a la población negra. Rondón e

38.- La disposición conflictiva de Eklund se encuentra registrada en el recuento biográfico que Barbacci hace de él (1949, p. 450), y en el intercambio con Alzedo (Raygada, 1954, vol. 2, pp. 55-57, 170-186).

39.- Hijo del mencionado benefactor de Alzedo, Cipriano Coronel Zegarra.

40.- Ejemplos de esto son los anuncios publicados en cada uno de sus retornos a Lima, así como los efusivos agradecimientos a sus defensores y partidarios, los que Raygada (1954, vol. 2, pp. 40, 42-43, 49, 56) registra con detalle.

41.- O Retuerto, con mayor certeza, como figura en su partida bautismal (Sargent, 1984).

Izquierdo (2009) se preguntan en qué medida tal intervención fue consentida o buscada por Alzedo, e impuesta por quienes buscaban desde ya conformar su imagen a un ideal digno de ser eternizado como símbolo nacional. Barrantes y Cosamalón (2015) señalan que el ascenso social de los afrodescendientes estuvo condicionado por el blanqueamiento de su identidad racial.



Figura 5. Representación de Alzedo según observan Rondón e Izquierdo (2009, p. 9). Izquierda: retrato fotográfico en Chile, Álbum de Isidora Zegers, Colección Andrés Bello, Universidad de Chile. Centro: grabado en *Filosofía elemental de la música* (Alzedo, 1869). Derecha: óleo póstumo de un Alzedo joven según la imaginación del pintor Efrén Apesteguía (1900-1970).

Tras la publicación de *Filosofía elemental de la música*, Rebagliati se acercó de *motu proprio* a Alzedo para ofrecerle su auxilio en la restauración de su Himno Nacional. Según palabras del propio Rebagliati, respondiendo en 1900 a la solicitud pública de José María Valle Riestra de presentar su versión al Gobierno para que sea oficializada:

Yo me precio, con íntima satisfacción, de poseer la verdadera y genuina tradición de este hermoso canto, porque lo recibí de los labios de su mismo autor, quien me honra con su íntima amistad y paternal cariño.

[...] A fines del año 1869 insté al ilustre Alzedo para que pusiese término á tanto escándalo publicando él mismo siquiera una reducción de su obra para canto y piano y para piano solo, obteniendo en respuesta: que sentía el peso de sus años; «que su vista debilitada y su trémulo pulso le impedían acometer tan pesada tarea».

Solicité entonces su autorización para hacer yo ese trabajo con la condición de someterlo después á su aprobación á lo que él accedió gustoso y confiado.

Me puse pues, á la obra comenzando por hacerle cantar á él mismo la melodía, que yo escribí al mismo tiempo. En seguida la armoniqué procurando darle interés, vigor, acentuación adecuada y variedad de ritmos al acompañamiento, y compuse además una corta introducción para preparar bien la entrada del espléndido coro.

Mi trabajo, lo digo con satisfacción, mereció la entusiasta aprobación del ilustre autor, y me autorizó a publicarlo.

Al año siguiente mandé hacer por la casa Vismara de Milán una edición para piano solo, que se agotó en poco tiempo, no quedando en mi poder ni un solo ejemplar.

Ultimamente traté de evocar mis recuerdos, y la he reconstituido instrumentándola para gran orquesta y para banda militar, é hice de ella una reducción para canto y piano y otra para piano solo. (citado por Raygada, 1954, pp. 148-150)

Varias cosas se desprenden de esta carta. En primer lugar, la declaración de que Rebagliati es el único testimonio que se tiene respecto a su relación con Alzedo, y debe ser leída con prudencia, pues no necesariamente está libre de una carga política. En segundo lugar, con frecuencia se pasa por alto el hecho de que la versión oficial del Himno Nacional no data realmente de 1869, sino de inicios de 1900, pues se trata de una re-reconstrucción e instrumentación de la reconstrucción realizada tres décadas antes, de la cual no ha quedado rastro⁴². En tercer lugar, Raygada (1954, vol. 1, p. 146) indica que la iniciativa para la oficialización de la versión de Rebagliati tuvo que ser asumida por Valle Riestra. De haber provenido del propio Rebagliati, no solo podría haber sido vista como un conflicto de interés, sino también como la intromisión de un forastero en una obra cuyo origen netamente peruano era uno de sus principales atributos⁴³. Es así que, casi cuarenta años después de su llegada al Perú, Rebagliati seguía siendo visto fundamentalmente como un extranjero. En cuarto y último lugar, queda en evidencia que Rebagliati no cesó nunca en su elogio a Alzedo y su obra, y fue así uno de los principales artífices de la reverencia hacia él en vida, y de su canonización cuando ya hubo desaparecido en 1878.

«Yo creo que sí, que Alzedo murió sintiendo que tenía el reconocimiento de su patria», dice José Manuel Izquierdo al ser entrevistado (pregunta 6, 2019), queriendo dar un final feliz a su historia; mientras Raygada (1954) más bien refiere un final triste y solitario, más acorde con el prototipo del genio incomprendido:

Cinco años después de aquella demostración pública, Alzedo moría en el más triste abandono por parte de aquellos intelectuales y personajes. [...] muerte oscura, humildemente rodeada, a juzgar por los desconocidos firmantes de la partida de defunción que hemos reproducido. (vol. 2, pp. 100-101)

Como prueba de ello, señala contundentemente que no hubo nadie que supiese proveer para el registro el nombre de quien fuera su esposa (vol. 2, p. 23).

Estos dos relatos no se contraponen más que en apariencia. Alzedo, sin duda, recibió en vida el reconocimiento que anhelaba, aunque no sepamos si eso lo satisfizo del todo, pues también es cierto que murió en humilde soledad y sin ver concretado su sueño de un conservatorio para el Perú. En 1929, más de medio siglo después de su muerte, el conservatorio que nunca llegó a conocer fue rebautizado en su honor, y sus restos trasladados al Panteón de los Próceres.

42.- La versión de Rebagliati de 1869, como la de Alzedo de 1864, no consiguió imponerse por sobre las demás, y tanto antiguas como nuevas versiones continuaron en circulación durante finales del siglo XIX, e incluso años, décadas y más de un siglo después de su oficialización.

43.- Paradójicamente, la autoridad de Valle Riestra se sustentaba en su sólida formación musical en Europa. Resulta también paradójico que, al no hallar espacios para dedicarse exclusivamente a la música al volver de Europa, Valle Riestra se vio obligado a asumir labores burocráticas, lo que lo preparó para navegar exitosamente aquel laberinto, superar la inercia y oposición del medio y lograr la oficialización.

Conclusiones

- No es poco el asombro que produce el hecho de que la *Rapsodia peruana*, una obra compuesta hace más de 150 años, tenga hoy en día vigencia en cada una de sus múltiples dimensiones y significados. Es una ventana abierta a través de la cual es posible mirar hacia el día de hoy desde la perspectiva de un inmigrante en 1868. Al mismo tiempo, a través de sus ojos, se ofrece un asomo al mundo privado de los pensamientos y anhelos del compositor.
- La *Rapsodia peruana* puede ser entendida como obra personalísima de Claudio Rebagliati, pero también, con una mirada más amplia, como uno de los puntos de contacto entre Rebagliati y Alzedo. La relación y el contraste entre ambos solo pueden ser apreciados en el complejo contexto de la Lima del siglo XIX. A su vez, la parcial comprensión de este panorama, a partir de estos dos personajes, provee elementos útiles en una perspectiva aún más amplia, a cuya lectura la obra invita, y que comprende también a nuestro propio tiempo.
- La obra, que pretende representar una celebración patriótica, no sugiere únicamente una peruanidad idealizada y fraternal, como la parece concebir Rebagliati desde sus experiencias, sino que también están retratadas una multitud de maneras de ser peruano y vivir la peruanidad. Hay peruanidades cotidianas, festivas, afrodescendientes, indígenas, criollas, mestizas, alegres, afligidas, trágicas, heroicas y jubilosas. Se encuentra también la peruanidad enarbolada de Alzedo, cuya utilidad en la construcción del imaginario nacional terminó por ser más importante que su propia persona. Está la peruanidad inmigrante y electiva de Rebagliati, que busca aceptación, aunque se le diferencie para su ventaja, y cuyas mayores credenciales quizás sean haber padecido el trauma de la guerra contra Chile junto a sus compatriotas, pues bien podría decirse que la peruanidad es, al menos en cierta medida, un dolor compartido. En todas o algunas de estas facetas se hallará reflejada además, de manera ineludible, nuestra propia peruanidad, contemporánea, compleja e imperfecta.
- Pese a su significación y su mérito, Raygada sostiene que no estamos ante lo que pueda llamarse una obra maestra, y no le falta razón, pues sus muchas imperfecciones son evidentes. Pero incluso ellas parecen ser un reflejo de la imperfecta realidad que la obra quisiera idealizar. Es notablemente difícil amalgamarnos en una nación sin diluir o subyugar nuestras muchas identidades. Las fisuras que atraviesan nuestra sociedad siguen siendo tan reales como nuestro deseo de una patria mejor. Las inclusiones y omisiones en la obra, en nuestra sociedad y en el panteón, nos hablan de un ideal compartido en el que todos los peruanos han de ser iguales, aunque en la práctica, como escribe satíricamente Orwell (1945), «algunos son más iguales que otros».
- En otro plano, se ha visto que el reconocimiento inmediato o póstumo de un compositor no depende exclusivamente de su mérito. Tal reconocimiento obedece a las mismas

intenciones políticas que dan forma a su figura pública por iniciativa propia y de otros agentes interesados. La deconstrucción de estas fachadas deshumanizadas, en aras de una comprensión matizada y más ilustrativa de la realidad de los personajes tras ellas, requiere no solo de una lectura crítica, sino también, allí donde la información es exigua o poco fidedigna, de un ejercicio deductivo y una saludable dosis de imaginación.

- Así se ha mostrado que, pese a la idealización que con intenciones políticas se haya pretendido hacer de ellos, tanto Rebagliati como Alzedo fueron simples mortales, sometidos a sus propias debilidades y ambiciones y a los avatares del destino en la forma del contexto histórico en el que les tocó vivir. Aunque tanto Rebagliati como Alzedo hayan querido ser presentados como prodigios, como evidencia de su genio innato, así por ellos mismos como por otros, lo seguro es que ninguno de ellos fue sobrehumano.
- Pero es su pedestre humanidad lo que los hace extraordinarios. Desde esta perspectiva se le ha de perdonar a Alzedo el penoso asunto de negar a su propia madre para disimular su origen, imaginando la magnitud del dolor de sus repetidos impactos contra los límites impuestos por esa realidad y admirar más bien su tenacidad en querer regresar y entregar su laboriosa cosecha a su país, aun cuando en otro lo trataron mejor.
- Admirable también es el deseo y el afán de un extranjero por ser reconocido como plenamente peruano, porque así se siente: genuinamente agradecido con el país que, para su incredulidad, acoge a un modesto músico itinerante como si de la más alta nobleza se tratara. Se le puede perdonar que hiciera uso de las expectativas de su anciano colega para intentar, en vano, satisfacer sus ansias de hacerse peruano a la vista de todos, cuando él gozaba ya de los privilegios que sabía que su prójimo jamás podría adquirir.
- No es posible sostener que ninguno haya sido más peruano que el otro, ni cabrá jamás un dictamen respecto a la peruanidad. Entonces quizás, como nos enseñan estos caballeros, la peruanidad no sea solo algo que viva en nosotros, sino algo que sucede entre nosotros y que debemos seguir buscando juntos y construyendo permanentemente con lo mejor de nuestro esfuerzo humano.

Anexo



Anexo. Portada de *Rapsodia peruana*, en su 3ª versión para gran orquesta, que se conserva en la Biblioteca Nacional del Perú.

Referencias

- Alzedo, J. (1869). *Filosofía elemental de la música o sea la exégesis de las doctrinas conducentes a su mejor inteligencia*. Lima: Imprenta Liberal.
- Barbacci, R. (1949). Apuntes para un diccionario biográfico musical peruano. *Fénix*, (6), 414-510.
- Belaúnde, V. (1957). *Peruanidad*. Lima: Instituto Riva-Agüero.
- Bellone, B. (Ed.). (1984). *Presencia italiana en el Perú*. Lima: Instituto Italiano di Cultura.
- DeNora, T. (1995). *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna 1792-1803*. Berkeley, Los Angeles y Londres: University of California Press.
- Ferrero, A. (1996). Gottschalk en el Perú. *Lienzo*, (17), 227-235. Recuperado de: <https://doi.org/10.26439/Lv0i017.3754>
- Garber, M. (Diciembre de 2002). *Our Genius Problem*. The Atlantic. Recuperado de: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2002/12/our-genius-problem/308435/>
- González Prada, M. (1894). *Páginas libres*. París: Paul Dupont.
- Herrera, J. (1862). *El álbum de Ayacucho. Colección de los principales documentos de la guerra de la independencia del Perú y de los cantos y poesías relativas a ella*. Lima: Aurelio Alfaro.
- Holguín, O. (1999). Historia y proceso de la identidad de Perú. El proceso político-social y la creación del Estado. *Araucaria*, 1(1), 151-169.
- Izquierdo, J. (28 de diciembre de 2019). *José Manuel Izquierdo: «a nivel latinoamericano hay una conciencia de que Alzedo es probablemente el más reconocido músico del siglo XIX en la región»*. Entrevistador: Luis José Roncagliolo. Boletín de la Orquesta Sinfónica Nacional de Perú. Recuperado de: <http://www.infoartes.pe/entrevista-jose-manuel-izquierdo-a-nivel-latinoamericano-hay-una-conciencia-de-que-alzedo-es-probablemente-el-mas-reconocido-musico-del-siglo-xix-en-la-region/>
- Kenneson, C. (1998). *Musical Prodigies. Perilous Journeys, Remarkable Lives*. Portland: Amadeus Press.
- Kivy, P. (2001). *The Possessor and the Possessed. Haendel, Mozart, Beethoven, and the Idea of Musical Genius*. New Haven: Yale University Press.
- Mariátegui, J. C. (1928). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta.
- Marshall, R. (2019). *Bach and Mozart. Essays on the Enigma of Genius*. Rochester: University of Rochester Press.
- McPherson, G. (Ed.). (2016). *Musical Prodigies. Interpretations from Psychology, Education, Musicology, and Ethnomusicology*. Oxford: Oxford University Press.
- Moreno, S. (2021). La identidad nacional peruana, doscientos años después. Discusión del Informe Especial del Instituto de Estudios Peruanos sobre Peruanidad y el Bicentenario (2019)

desde una perspectiva semiótica. *Argumentos*, 2(1), 55-78. Recuperado de: <https://doi.org/10.46476/ra.v2i1.83>

- Oblitas, M. y Rebagliati, C. (28 de julio de 2018). *Un 28 de Julio. Ciento cincuenta años de la «Rapsodia peruana» de Claudio Rebagliati. Entrevista a Miguel Oblitas y Augusto Rebagliati*. Entrevistador: Luis José Roncagliolo. Boletín de la Orquesta Sinfónica Nacional de Perú. Recuperado de: <http://www.infoartes.pe/un-28-de-julio-ciento-cincuenta-anos-de-la-rapsodia-peruana-de-claudio-rebagliati-entrevista-a-miguel-oblitas-y-agosto-rebagliati/>
- Orwell, G. (1945). *Animal farm*. Londres: Secker and Warburg.
- Palma, R. (1961). *Tradiciones peruanas completas* (4.ª ed.). Madrid: Aguilar.
- Pons, G. (1974). *Símbolos de la patria*. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.
- Portocarrero, G. (Ed.). (2014). *Perspectivas sobre el nacionalismo en el Perú*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Portocarrero, G. (2015). *La urgencia por decir «nosotros». Los intelectuales y la idea de nación en el Perú republicano*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Raygada, C. (1954). *Historia crítica del Himno Nacional: vols. 1 y 2*. Lima: J. Mejía Baca & P. L. Villanueva.
- Raygada, C. (1957-1964). Guía musical del Perú. *Fénix*, (12) (1957), 3-77; (13) (1963), 1-82; (14) (1964), 3-95.
- Rebagliati, C. (1870). *Álbum sudamericano. Colección de bailes y cantos populares. Corregidos y arreglados para piano por Claudio Rebagliati*. Op. 16 [Partitura]. Milán: Edoardo Sonzogno. Recuperado de: <https://archive.org/details/AlbumSudamericanoClaudioRebagliati1870/>
- Rebagliati, C. (1900). *Un 28 de Julio. Rapsodia peruana* [Partitura]. (Reducción para piano a 4 manos de la obra originalmente compuesta en 1868). Lima: M. Badiola y Cía.
- Rebagliati, C. (2009). *Rapsodia peruana. Un 28 de julio en Lima* [Partitura]. (Obra originalmente compuesta y estrenada en 1868). Fort Worth: Filarmonika Music Publishing.
- Rebagliati, C. (s. f.). *Rapsodia peruana*. [Partitura manuscrita] (Obra originalmente compuesta y estrenada en 1868). Recuperado de: <https://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/220>
- Rondón, V. e Izquierdo, J. (2009). *José Bernardo Alzedo (1788-1878) o la apoteosis de un músico pardo* [Manuscrito sin publicar]. Recuperado de: https://www.academia.edu/4055646/José_Bernardo_Alzedo_1788_1878_o_la_apoteosis_de_un_músico_pardo
- Rondón, V. e Izquierdo, J. M. (2014). Las canciones patrióticas de José Bernardo Alzedo (1788-1878). *Revista Musical Chilena*, 68(222), 12-34. Recuperado de: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902014000200002

- Sargent, D. (1984). Nuevos aportes sobre José Bernardo Alzedo. *Revista Musical Chilena*, 38(162), 5-46.
Recuperado de: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13272/13547>
- Schafer, R. (1977). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. New York: Random House.
- Stevenson, R. (1969). Gottschalk in Western South America. *Inter-American Music Bulletin*, (74), 7-16.
- Tello, A. (2004). Aires nacionales en la música de América Latina como respuesta a la búsqueda de identidad. *Hueso húmero*, (44), 212-239.
- Valdez, F. (2004). *Las relaciones entre el Perú e Italia (1821-2002)*. Lima: Instituto de Estudios Internacionales PUCP.

El presente trabajo obtuvo el primer lugar - Categoría 2 en el *Premio Nacional a la Investigación Musical. Bicentenario: Circulaciones y Perspectivas Musicales, Perú 1821-2021*, organizado por el Instituto de Investigación de la Universidad Nacional de Música. La determinación del comité evaluador del certamen fue autónoma respecto de los criterios editoriales de *Antec*.



**Marvín Humberto Isaac Chacón Salazar
(Callao, 1988)**



Músico clarinetista. Bachiller en interpretación musical por la Universidad Nacional de Música. Se desenvuelve en diferentes ámbitos de la práctica musical ligados al formato de banda. Integrante de la banda sinfónica de la Universidad Nacional de Música, del Cuarteto Peruano de Clarinetes y de la agrupación musical Los Auténticos del Callao. Investigador de las formas y particularidades de instrumentación en las bandas en contextos tradicionales. Instrumentista invitado en agrupaciones como el Elenco Nacional de Folclore del Ministerio de Cultura, con el que participó en la Feria Internacional del Libro de Bogotá (2014), en el Festival Internacional Cervantino de Guanajuato (México, 2015) y en el Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo (Bogotá, 2018).

Instauración de la marcha procesional en la música de tradición religiosa en la Lima de inicios del siglo xx

The establishment of the processional march
in the music of religious tradition in Lima
at beginning of the 20th century



Marvin Humberto Chacón Salazar



Universidad Nacional de Música

mchs8804@hotmail.com

ORCID: 0000-0002-9086-3971

Resumen

Este trabajo explora cómo fue la configuración de las características formales e instrumentales del género musical marcha procesional en su proceso de instauración en la tradición musical limeña a inicios del siglo xx. Se contextualiza tal instauración en el marco de la tradición popular religiosa más concurrida de Lima que es la procesión del Señor de los Milagros, en la cual la banda de músicos es un componente social fundamental, cuya continuidad ha generado un importante repertorio, una forma musical propia y un formato instrumental específico, peculiar en la historia de la banda, pasando de esta manera de una concepción militar a una concepción sonora de carácter religioso y procesional. Un abordaje central en este estudio es el reconocimiento de los aportes del músico José Sabas Libornio Ibarra y del compositor Constantino Freyre Arámbulo a su llegada a Lima, y de cómo su labor dio inicio a la creación de obras con características musicales de forma e instrumentación específicas para la función religiosa. En este mismo sentido, se analiza el aporte directo de las bandas oficiales del país a la instauración de esta expresión musical en la tradición religiosa limeña.

Palabras clave

Historia de la música; banda de música; marcha procesional; Lima del siglo xx

Abstract

This work explores how the formal and instrumental characteristics of the processional march in the music genre were configured in its process of establishment in the musical tradition of Lima at the beginning of the 20th century. Such establishment is contextualized within the



Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

framework of the most popular religious popular tradition in Lima, which is the procession of the Lord of Miracles, in which the band of musicians is a fundamental social component, whose continuity has generated an important repertoire, a musical form its own and a specific instrumental format, peculiar in the history of the band, thus moving from a military conception to a religious and a processional sound conception. A central approach in this study is the recognition of the contributions of the musician José Sabas Libornio Ibarra and the composer Constantino Freyre Arámbulo upon their arrival in Lima, and how their profession began to create works with musical characteristics of specific form and instruments for religious function. In this same sense, the direct contribution of the country's official bands for establishing this musical expression in Lima's religious tradition is analyzed.

Keywords

History of music; music band; processional march; Lima; 20th century

Recibido: 11/04/21

Aceptado: 24/06/21

Introducción

El presente trabajo nace del interés personal de conocer sobre la marcha procesional en Lima, poniendo especial énfasis en el proceso histórico de su establecimiento como género musical y su instauración como música de tradición popular-religiosa. Para complementar el abordaje histórico, siendo intérprete clarinetista, enfocaré la descripción musical en aspectos de la instrumentación y de la forma musical. Ante la ausencia de información acerca de esta expresión musical, planteo su reconocimiento histórico como una música cuya instauración en Lima ha generado características propias, y que su práctica y continua creación asume funciones de trascendencia social, cultural y artística.

Para el desarrollo de la investigación, me basé tanto en textos de carácter histórico y musicológico como en revistas tipo crónica y otros materiales de información general, entre estos *El Señor de los Milagros: historia, devoción e identidad*, de Armando Sánchez-Málaga, y el artículo «Historia de las bandas de músicos en el Perú», de Miguel Oblitas. Por otra parte, han sido importantes las conversaciones que sostuve con algunos músicos, compositores y arreglistas reconocidos en el ámbito de la música procesional, así como el largo periodo de participación que tengo como instrumentista en este ámbito, lo cual da fundamento al análisis musical.

Haber emprendido esta investigación ha significado para mí una experiencia gratificante, porque he adquirido conocimientos históricos y musicales que podré compartir con compañeros músicos que son partícipes activos y cultores de esta música, y porque a través de este breve análisis musical intento evidenciar, además de su trascendencia social, su sentido propiamente artístico.

1. La banda procesional en la tradición religiosa de Lima

La tradición religiosa en Lima tiene como uno de sus principales pilares a la banda de música, siendo esta un componente importante para el desarrollo de los actos religiosos, pues a través de la musicalización las procesiones se hacen más célebres y espirituales. La instauration del género musical denominado marcha procesional corresponde a este contexto. Es importante conocer la tradición limeña de la procesión del Señor de los Milagros de Lima, así como su espacio musical y su escenario de cambios al generar el paso de una función militar a una función procesional propiamente religiosa. El proceso en el que se configuran los aspectos creativos, formales e instrumentales de esta música es contextualizado en el devenir histórico abordado a continuación.

1.1. La tradición limeña de la procesión del Señor de los Milagros a inicios del siglo xx

Es una de las más populares en el Perú, que llega a congregarse anualmente a miles de fieles. Un antecedente de cómo eran las tradiciones limeñas en el siglo xx, en torno a la práctica religiosa, es la afirmación del historiador Diego Lévano (2017):

La Semana Santa limeña tiene su referente más cercano a la hispana, probablemente a la realizada en Sevilla, pero también con elementos castellanos. En efecto, la puesta en escena de la Semana Santa limeña fue propiciada por las cofradías de la ciudad, que realizaban expendios importantes para sacar las andas procesionales de sus imágenes con el mayor lucimiento posible. (p. 14)

Esto hace referencia a cómo se desenvolvían las tradiciones limeñas de antaño, que tenían notable semejanza a las que se realizaban en España. Lévano (2017) resalta otra referencia histórica sobre la práctica procesional:

El historiador Ismael Portal, limeñista de su época y estudioso de personajes, episodios y tradiciones de la Lima de su tiempo, menciona que las ceremonias que recordaban la pasión y muerte de Cristo eran muy concurridas y celebradas en perfecto orden en el siglo anterior y que en los primeros años del nuevo siglo se mantenía la costumbre de la procesión del Señor de los Milagros. (p. 59)

Otro autor que se refiere a esta práctica es Armando Sánchez-Málaga (2016), quien indica que la procesión del Señor de los Milagros es una tradicional festividad religiosa y popular que congrega a una gran multitud de participantes, entorno a la cual surgen diversas manifestaciones culturales que se remontan a mediados del siglo xviii (p. 257). El autor detalla que uno de los elementos centrales de esta celebración es la música, y advierte que es un aspecto poco tratado por los estudiosos, pese a su imprescindible y trascendental participación en los recorridos procesionales.



Figura 1. Procesión a inicios del siglo xx en Lima, acompañada con banda de músicos.

Fuente: <https://cutt.ly/aEEzJRD>

Desde su primera concreción, en el año 1687, y hasta la actualidad, la procesión del Señor de los Milagros ha sido una tradición vigente entre las generaciones, siendo la más multitudinaria de Lima y del Perú. En sus principios, fue acompañada solo por los fieles católicos, quienes entonaban cantos y rezos y, hacia finales del siglo XIX, ya era acompañada por la Banda del Ejército del Perú con marchas militares y músicas procesionales llegadas de España. En la masificación de esta tradición religiosa y su estrecho vínculo con la música, a inicios del siglo XX, se produce la primera composición musical para esta conformación, dedicada a la procesión del Señor de los Milagros, realizada por el músico José Sabas Libornio Ibarra, a pedido del Gobierno de turno. Se la considera así como la primera marcha procesional compuesta en el país, concebida para el escenario itinerante de una tradición religiosa.

1.2. De banda militar a banda procesional

Según refiere el periodista Manuel Maestro (2008), la intensa relación existente entre la Iglesia y las fuerzas armadas, en el contexto de las procesiones, consolidada durante décadas, ha generado una cultura musical común, de la que son fruto los cánticos religiosos y la música que podemos denominar como «música militar-religiosa, configurada de la mano de compositores procedentes de ambas instituciones» (p. 213). Es decir, que los músicos compartían actividades laborales entre el ámbito militar y el religioso. Al respecto, Lévano (2017) afirma que la presencia gubernamental se hacía cada vez mayor en los actos religiosos mediante la participación musical de sus bandas oficiales:

En la Semana Santa, a la parafernalia religiosa se sumó la del Gobierno, que realizaba formación militar y desfile con música marcial. Seguramente es por estos años que se toma la costumbre de acompañar las procesiones con bandas de guerra o de la Policía Nacional, que hasta hoy acompañan los recorridos procesionales. (p. 60)

De esta manera, el proceso de paso de banda militar a banda procesional se da como consecuencia de la participación de los Gobiernos de diferentes épocas en los actos religiosos populares, comprendiéndose la presencia de las bandas como una forma de homenaje a los santos o imágenes de la tradición religiosa con la ejecución de música de desfile o música marcial, lo cual, con el tiempo, demandaría la realización de composiciones específicas para el espacio religioso, demanda que fue cubierta por los Gobiernos al convocar a músicos o directores de banda para crear repertorios específicos y destinados a brindar gran solemnidad a las procesiones.

Este proceso fue posible porque, según lo refieren Gérard Borrás y Fred Rohner, desde el siglo XIX las bandas no solo difundían a partir del repertorio de música oficial o militar, sino, sobre todo, difundían continuamente el repertorio popular a través de las retretas dominicales (2013, p. 33), actos que consistían en ofrecer un recital no militar y dirigido a la población en general en las plazas principales, en los que se interpretaba diversos géneros musicales.

Si bien en las primeras incursiones de la banda en las procesiones se tocaban marchas militares, o también marchas fúnebres ya consagradas en el ámbito académico, con el transcurso del tiempo y la popularización de las tradiciones religioso-populares, se propició la práctica de marchas procesionales ya conocidas en España. Y más adelante, como un importante indicador de su progresiva instauración, surge la composición de marchas procesionales peruanas con características diferenciadas.

En este proceso creativo, una diferencia sustancial entre marcha militar y marcha procesional radica en la diferencia del *tempo* musical. En la marcha militar el *tempo* es de 100 a 120 pulsos por minuto; mientras que en la marcha procesional es marcadamente más lento hacia 50 a 60, *tempo* que es coherente con el paso calmo en que se transporta el anda de la imagen religiosa y en que se marca el ritmo de avance de una feligresía multitudinaria. Esta diferencia, en el pulso, implica un gran cambio en el carácter general de la música procesional, pasando de ser marcial a ser de carácter calmo y solemne. En el desarrollo compositivo de la marcha procesional limeña, esta característica a su vez incidió en el tratamiento de otros elementos sonoro-musicales, como la generación de estructuras melódicas, la armonización tonal, la producción de sonoridades y timbres y la textura de la instrumentación.

1.3. Establecimiento de un formato para la banda procesional

El formato instrumental de la banda militar, a inicios del siglo XX, fue variado más adelante al configurarse una sonoridad particular para la banda procesional. Los patrones

de ensamble entre instrumentos aerófonos de metal y de madera y los instrumentos membranófonos de marcha, instituidos en la tradición musical militar, fueron heredados a la tradición procesional, sobre los que más adelante se configuraron balances tímbricos distintos, relativos a la cantidad de músicos de la banda procesional, la cual era menor.

En la actualidad, la conformación instrumental de la banda procesional presenta una sonoridad ampliamente diferenciada de la sonoridad militar, ya que existe un balance tímbrico entre la sonoridad de los aerófonos de madera, como el clarinete y el saxofón, y la de los aerófonos de metal, como la trompeta, el trombón, el euponio y la tuba. En este balance, la amplia presencia de la sonoridad de maderas es coherente con el carácter solemne y sentimental de la procesión y con el discurso calmo del *tempo* musical. En su formato actual, la banda procesional está constituida por 18 músicos, número significativamente menor al de la banda militar, siendo su conformación la siguiente:

- ① Set de platillos de golpe, una tarola o redoblante y un bombo
- ② Dos saxofones altos en *mi* bemol, y ocasionalmente un saxofón teno en *si* bemol
- ③ Dos clainetes en *si* bemol
- ④ Tres trompetas en *si* bemol
- ⑤ Dos o tres trombones de vara
- ⑥ Dos euponios barítono o bombardinos
- ⑦ Dos tubas o sousafones

Para mantener el sonido balanceado del ensamble instrumental, la banda procesional establece su disposición de desplazamiento, formando un bloque de tres filas, con seis músicos cada una; se inicia con los instrumentos percutidos, seguido de los instrumentos aerófonos, de agudo a grave, y concluye con las tubas. Esta disposición de desplazamiento se mantiene cuando la banda toca en emplazamiento fijo.

Por el funcionamiento itinerante de la banda procesional, el director musical no usa batuta, sino que es, a su vez, un instrumentista. Igualmente, en esta forma de práctica musical, el rol del director es también el de componer piezas o elaborar los arreglos musicales y orientar a los músicos instrumentistas en ciertas consideraciones estilísticas propias de la interpretación del género musical y básicas para el logro del carácter solemne.

Con estas características se conforma la banda procesional como una expresión musical específica de actos religiosos, y su repertorio escrito llega a circular por diversos ámbitos locales. Al estar presente en las celebraciones más importantes de la tradición religiosa limeña, como son la procesión de Semana Santa y la del Señor de los Milagros, su presencia es replicada en otras ciudades importantes del país.

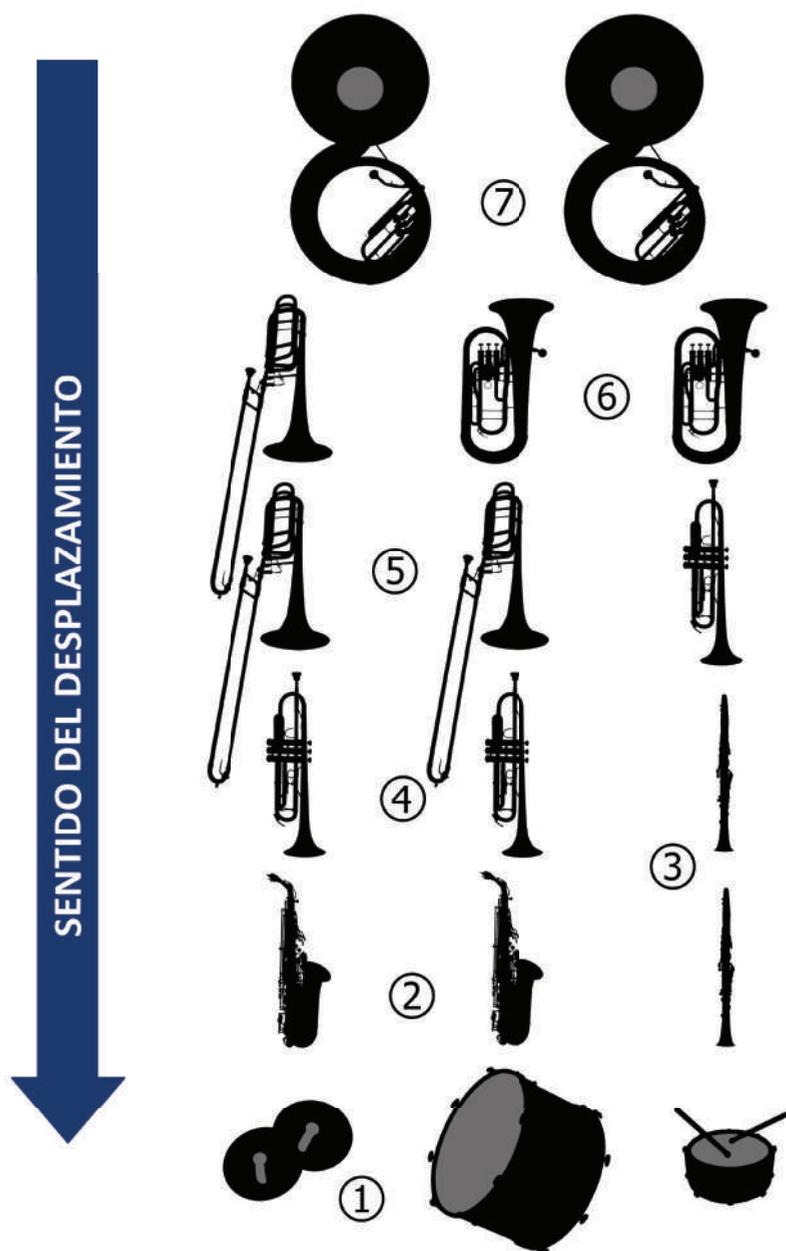


Figura 2. Conformación instrumental de la banda procesional y su disposición de desplazamientos.
Fuente: Elaboración propia. Ilustración: Alexandra Cipriani.

2. La marcha procesional se instaura en Lima

2.1. Llegada de músicos extranjeros y el inicio de la composición

La llegada de músicos extranjeros a Lima fue un factor histórico determinante, ya que estos aportaron significativamente al desarrollo y la práctica de la marcha procesional y, en consecuencia, a la reorganización de las bandas militares limeñas más renombradas. Uno de ellos fue el músico filipino José Sabas Libornio Ibarra, quien llegó a Perú en 1895, contratado por el Gobierno peruano para hacerse cargo de la dirección de la Banda del Ejército Peruano (Sánchez, 2016, p. 263). Otro músico, Constantino Freyre Arámbulo, peruano de nacimiento, cuando retornó de su residencia en Chile, fue el encargado de llevar a cabo la obra iniciada por Sabas Libornio y aportó con la creación de un número importante de marchas procesionales (Hernández, 2020, p. 10).

2.1.1. José Sabas Libornio Ibarra

Llegado a Perú, el músico filipino José Sabas Libornio Ibarra fue contratado por el Gobierno del presidente Nicolás de Piérola para ejercer las funciones de director general de la Banda del Ejército Nacional del Perú, cuya labor desempeñó hasta su fallecimiento en 1915. Sabas Libornio había conducido agrupaciones similares en Manila, capital de Filipinas, así como en Hawái, Estados Unidos. Como instrumentista era un consumado intérprete del saxofón. La llegada de este músico a Lima fue fructífera en tanto que, además de haber compuesto la marcha procesional *Al Señor de los Milagros*, en su rol militar compuso la reconocida obra *Marcha de Banderas*, pieza emblemática de las bandas, que es interpretada en todos los actos de izamiento oficiales del Estado peruano. Respecto a estas composiciones musicales, Armando Sánchez Málaga (2016) indica que:

Sabas Libornio está considerado como el introductor de las marchas procesionales originales en nuestro medio. Compositor prolífico, además de obras de carácter militar y religioso, cultivó una vertiente popular y escribió algunos vales que cautivaron al público de la época. Su legado musical incluye 1165 partituras, que fueron donadas por su hija Alejandrina al entonces Ministerio de Guerra en 1979. (p. 263)

La llegada de José Sabas Libornio Ibarra fue importante para el surgimiento de una forma o variante particular del género marcha procesional en Lima, ya que su composición *Al Señor de los Milagros* se constituyó en un punto de partida estructural y formal para posteriores composiciones de este género. Al haber sido declarada como la marcha oficial de este recorrido procesional, es la obra que año tras año se interpreta por todas las bandas o agrupaciones procesionales en Lima y el interior del Perú.



Figura 3. José Sabas Libornio Ibarra. Músico de la Banda del Ejército Nacional del Perú hacia 1915.

2.1.2. Constantino Freyre Arámbulo

El compositor peruano Constantino Freyre Arámbulo nació en Huaura, provincia de Lima, el 27 de julio de 1888, siendo hijo de Isidoro Freyre y Julia Arámbulo. En 1907, a los dieciocho años, ingresa al ejército como músico de segunda clase en el Batallón de Infantería n.º 5, y al año siguiente fue ascendido a músico de primera clase cuando el director general de las bandas del ejército era José Sabas Libornio Ibarra. Respecto a su carrera musical, desde 1912 continuó en ascenso de rango hasta 1919, siendo nombrado, el 25 de octubre de este año, director general de las bandas del ejército y maestro, contando con treinta años de edad. Después de su retiro oficial del ejército peruano, emprende en 1928 un viaje hacia Chile, donde profundizó sus estudios musicales; y una vez integrado a la vida musical militar, llegó a ser maestro en el Orfeón de Carabineros de Chile. Su capacitación y actividad liderante en Chile propiciaron el desarrollo de su labor, en esta instancia, como compositor. A su retorno al Perú, sus obras alcanzaron trascendencia en el repertorio de las bandas más renombradas, y fundó la Banda de la Guardia Civil en 1943. Respecto a esta banda y el devenir de sus composiciones musicales, J. Hernández (2020) indica que:

La Banda de la Guardia Civil fue una especie de laboratorio a partir del cual se ponía «en vitrina» temas compuestos por Freyre, los cuales eran adquiridos posteriormente por otras bandas de ese entonces. (...) siendo el caso de marchas militares como «Dos de Mayo y Zaramilla» y «Ayacucho», así como marchas regulares como «El Mártir del Gólgota», «Al Señor de los Milagros n.º 16» y «Al Señor de los Milagros n.º 17», obras de la autoría de Freyre que fueron grabadas por la Banda de la Guardia Republicana bajo la dirección del maestro Ferdinando Andolfo Sannicandro, en un claro ejemplo de admiración por estos temas de alta calidad compositiva. (p. 10)

Siendo director musical de la Banda de la Guardia Civil, Freyre compone variadas marchas procesionales destinadas al acompañamiento de la procesión del Señor de los Milagros en Lima, obras que iban alcanzando gran aceptación por parte de fieles e integrantes de la hermandad y con lo cual se consolidaba la instauración del género musical.

La música de Constantino Freyre circuló en numerosas grabaciones discográficas de la reconocida Banda de la Guardia Republicana, la cual era una de las más renombradas en la discografía de la época. Desde el punto de vista compositivo, el aporte de Freyre consiste en haber empleado ritmos irregulares, como tresillos y seisillos dentro del movimiento binario, y desarrollado figuraciones rítmicas de mayor subdivisión, recursos que en la época captaron la atención de los músicos y directores de banda.



Figura 4. Constantino Freyre Arámbulo, músico fundador de la Banda de la Guardia Civil en 1943. Fuente: Hernández, 2020, p. 10.

2.2. Aportes de las bandas nacionales

La Banda del Ejército Nacional del Perú y la formación de músicos

Según el musicólogo y compositor Miguel Oblitas Bustamante (2020, p. 6), el músico José Sabas Libornio Ibarra ocupó entre 1897 y 1915 el cargo de director general de las Bandas de Músicos del Ejército Peruano y la Armada Nacional. Asimilado con el grado de capitán, en su carrera es ascendido a sargento mayor, siendo entonces encargado de los talleres musicales del cuartel de Santa Catalina, hasta su fallecimiento. Su labor en los talleres fue formar teóricamente a un grupo importante de nuevos directores de banda, quienes a su vez aportaron en el proceso de reorganización de la Banda del Ejército Nacional del Perú. Por otra parte, promovió la contratación de músicos extranjeros especializados para la formación de los músicos de esta institución, con lo cual consiguió incrementar el desarrollo técnico individual de cada instrumentista, y dio paso a que la banda incluyera en su repertorio piezas de diferentes géneros musicales, entre populares y eruditos, más allá del repertorio castrense.

La Banda de la Gendarmería o Banda de la Guardia Republicana y la oficialización

Según Miguel Oblitas (2020, p. 7), en 1906 se organizó en el Cuartel de Santa Ana la Banda de Músicos de la Gendarmería, que contaba con cuarenta músicos seleccionados del ejército. En 1919, se transforma en la Banda de la Guardia Republicana, luego de una reorganización profunda con apoyo de la Misión Francesa. En la década de 1940, esta banda gozaba de consideraciones a nivel artístico e institucional en el ámbito de la música militar peruana; en esta condición, la agrupación recibió el rango de banda oficial del Estado peruano, en lo castrense, y banda oficial de la procesión del Señor de los Milagros, en lo religioso-popular. Según Román Robles (2000, p. 75), estas exitosas consideraciones y el alto prestigio musical de la banda se debieron, además, a que fue una de las primeras en interpretar los instrumentos musicales con una destreza semejante a la alcanzada por las bandas militares europeas.

El impacto de esta banda sería no solo por su conformación instrumental variada y por la organicidad de sus arreglos musicales, sino también por la gran sonoridad que alcanzaba en términos de volumen, por su variado repertorio y por la frecuencia de sus actuaciones. Al respecto, Oblitas (2020) afirma:

La Banda de la Guardia Republicana llegó a contar con 200 músicos en la década del 70, realizando múltiples participaciones oficiales y diplomáticas, desfiles de fiestas patrias, procesiones, conciertos y retretas en la capital y en provincias, además de la temporada taurina en la Plaza de Acho, manteniendo un récord hasta de seis compromisos diarios. El cuaderno de repertorio, que incluía la música académica, popular e himnos nacionales de los países del mundo, superó las tres mil partituras. De igual manera, son importantes las grabaciones de marchas militares, marchas procesionales, música popular peruana, entre otras. (p. 7)

Con estas características, la Banda de la Guardia Republicana era reconocida a nivel nacional como la mejor banda militar peruana y participaba con gran frecuencia en diferentes actos cívicos y religiosos (Oblitas, 2020, p. 7).

La Banda de la Guardia Civil y el prototipo de interpretación

En 1943, se fundó la Escuela de Música y la Banda de la Guardia Civil. Su director fundador fue el capitán Constantino Freyre Arámbulo, quien en su carrera fue ascendido a mayor. Luego ocuparon el cargo el teniente Domingo Rueda Arias, el capitán Armando Guevara Ochoa y el suboficial Manuel Ibazeta Jáuregui (Oblitas, 2020, p. 8). El principal aporte de la Banda de la Guardia Civil radica en que, siendo su director Constantino Freyre uno de los compositores más prolíficos de la época, su forma de interpretar marchas procesionales era ya distintiva y prototípica respecto a la ejecución de los elementos musicales, pues se trataba de obras creadas por su propio director.

2.3. Consolidación de la forma musical marcha procesional

Según Juan Carlos Galiano Díaz (2019, p. 149), la marcha procesional es un género que tuvo sus inicios en Andalucía hacia la segunda mitad del siglo XIX, y que tiene sus raíces tanto

en las marchas fúnebres pertenecientes al repertorio de la música académica como en las marchas fúnebres que se practicaban popularmente en la época.

Por su parte, José Luis de la Torre (2018), en relación con la forma musical de las «marchas de procesión» de mediados del siglo xx en España, indica:

Suelen comenzar con una introducción, con un material nuevo que rara vez se vuelve a retomar, salvo en secciones de transición. Continúan con el denominado tema A o tema principal, primero en matiz piano y luego en forte con el tradicional «contra canto». La melodía suele estar confiada a la madera. A este tema principal le sigue el tema B, más conocido como «fuerte de bajos» o «fuerte de metales», ya que el peso melódico lo lleva la sección grave y de metal de la banda, mientras que la madera realiza labores rítmicas. A continuación, puede suceder que se reexponga el tema A, que tengamos un puente o transición a la nueva sección o que pasemos directamente a la siguiente sección: el trío. Esta constituye una sección propia, generalmente de mayor entidad y extensión, constituida por una frase que se reexpone en forte con el «contra canto». Pueden contener una coda final. (p. 172-173)

Teniendo en cuenta lo dicho por José Luis de la Torre, la forma general de las marchas de procesión corresponde al siguiente planteamiento estructural:



Figura 5. Estructura formal de la marcha procesional. Fuente: De la Torre, 2018. Elaboración propia.

La marcha procesional en nuestro país mantiene la estructura ternaria, integrada por tres temas, A, B y C. La estructura general es tema A, tema B, desarrollo, reexposición del tema A y trío, que en ocasiones puede contar con una introducción y una coda. Con respecto al carácter rítmico, queda comprendido en el compás de 4/4, a un *tempo* lento de paso de procesión que va de 50 a 60 pulsos por minuto.

Esta estructura ternaria la encontramos en marchas procesionales de compositores referentes, como José Sabas Libornio Ibarra y Constantino Freyre Arámbulo y se ha mantenido en la obra de nuevos compositores, como Lázaro Ortiz Guevara, Walter Effio, Sixto Chulli Taboada, Luis Chávez More, Manuel León Alva y Luis Vargas Guevara, entre otros.

La marcha *Al Señor de los Milagros* (ver anexo 1), compuesta por José Sabas Libornio Ibarra, cuenta con una introducción de 8 compases con motivos al unísono, luego en el tema

A la melodía principal está a cargo de las trompetas, y pasando al tema B a cargo de los eufonios y de los trombones, para así, hacia la mitad de esta sección, llegar a un *tutti* y continuar con el liderazgo de instrumentos graves, agrupados en el denominado «fuerte de bajos», que consiste en la ejecución en homofonía de eufonios, trombones, sousafones y tubas. A esta textura se añade el elemento denominado «replique», ejecutado en las trompetas, siendo ya la sección final, llamada trío. La estructura formal es la siguiente:



Figura 6. Esquema formal e instrumentación de la marcha *Al Señor de los milagros* de José Sabas Liborio. Fuente: elaboración propia.

La partitura musical muestra la ejecución de la sección B. Se observan staves para Trompetas (Tpt.), Eufonios (Eupn.), Trombones (Tbn.) y Sousafones (Sousa.). La textura incluye un fuerte de bajos y un replique de trompetas.

Figura 7. Textura de fuerte de bajos y replique de trompetas en sección B. Fuente: elaboración propia.

De la misma manera podemos apreciar la composición de Constantino Freyre Arámbulo titulada *El mártir del Gólgota* (ver anexo 2). La introducción del tema cuenta con diez compases, donde el eufonio tiene la melodía en los cuatro primeros compases, que dan sensación de una entrada misteriosa, seguido de un *tutti* en el quinto compas, para así pasar al tema A. El liderazgo melódico de esta sección está a cargo de los saxofones, que emplean patrones rítmicos de tresillo y seisillo para luego pasar a un *tutti* que da cierre al tema A. Al iniciar el tema B, el liderazgo melódico pasa a la ejecución de los eufonios y

con acompañamiento o replique de los clarinetes en una especie de contracanto, llegando así el tema C, liderado por el fuerte de bajos, que consiste en una homofonía entre los trombones, eufonios, sousafones y tubas. En esta sección, se mezclan por alternancia o yuxtaposición algunos motivos de los temas A y B, para luego pasar a la sección denominada trío final, en la cual la melodía principal está tradicionalmente a cargo de los eufonios en homofonía con los saxofones, y cuyo liderazgo es acompañado con pequeños fragmentos de replique en los clarinetes, hasta llegar a un *tutti* que cierra la sección. Esta última sección de eufonios y saxofones puede estar ausente en algunas obras.



Figura 8. Estructura formal e instrumentación de *El mártir del Gólgota* de Constantino Freyre Arámbulo. Fuente: elaboración propia.



Figura 9. Textura de liderazgo melódico del eufonio con replique de clarinetes en sección B. Fuente: elaboración propia.

En la consolidación de estas características formales, se fue estableciendo la diferencia con la estructura de la marcha militar, asumiendo la marcha procesional una forma reexpositiva y posible de ser reiterada en la *performance* cíclicamente. Otro de los aspectos resaltantes es la diferencia en el *tempo*, el cual de la marcialidad pasa a un aire lento que fluctúa entre 53 a 55 pulsos por minuto. Con estas características, la marcha procesional es solemne y melódicamente cautivadora en relación con la marcha militar, la cual es marcial.

Conclusiones

- La instauración de la marcha procesional en Lima está enmarcada en la función social que esta música cumple al interior de la tradición religiosa más multitudinaria del país, que es la procesión del Señor de los Milagros. La presencia de la música en esta tradición es sin duda un componente imprescindible para el logro de la solemnidad y espiritualidad en los feligreses y concurrentes, razón por la cual su práctica no ha dejado de realizarse durante décadas, sino que, por el contrario, se ha expandido hacia todo el país y se ha enraizado en la memoria musical popular.
- La llegada de músicos extranjeros a Lima, contratados por el Gobierno para la reformación artística y reorganización instrumental de las bandas del Ejército Nacional del Perú, favoreció al perfeccionamiento técnico e interpretativo de los músicos y, como consecuencia, al desarrollo propiamente artístico de las bandas en el contexto de su profesionalización. Destaca aquí la labor del director y compositor filipino José Sabas Libornio Ibarra, quien llegó a componer la primera marcha procesional del Perú, hoy obra emblemática de la tradición religiosa peruana, titulada *Al Señor de los Milagros*, y del peruano Constantino Freyre Arámbulo, quien a su regreso de Chile continuó con la labor de Sabas Libornio y amplió su difusión.
- Las bandas de música fueron instituciones determinantes para la instauración de este género musical en el país. Gracias al nivel formativo alcanzado por los músicos que integraban estas bandas, paulatinamente se oficializaba su nombramiento como trabajadores del Estado, así como se consolidaba su vínculo con la Hermandad del Señor de los Milagros. En esta labor de carácter oficial y cada vez más frecuente, la marcha procesional se consolidaba como una música de tradición religiosa en Lima, con características formales y sonoras propias.
- Basándose en las raíces musicales de las marchas de Andalucía, en España, las marchas fúnebres del repertorio académico y otros cantos fúnebres, la marcha procesional de Lima se define en una estructura conformada por tres temas (A, B y C), de carácter reexpositivo y en un *tempo* de doble lentitud en comparación con la marcha militar, basado en el ritmo del paso de la procesión que es mayoritaria y solemne. Asimismo, junto a la forma musical, se establece también una conformación instrumental propia, que por sus diferencias significativas en la instrumentación y textura de los arreglos con la banda militar, pasa a denominarse banda procesional.

- La primera obra creada en el contexto procesional de Lima, la marcha *Al Señor de los Milagros*, compuesta por José Sabas Libornio, constituye hoy una obra emblemática de la tradición religiosa limeña y peruana y se ha instaurado como modelo compositivo de solemnidad y espiritualidad para la creación de obras posteriores.

Referencias

- Borras, G. y Rohner, F. (Comps.). (2013). *La música popular peruana. Lima-Arequipa (1913-1917)* (Colección de CD). Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA) e Instituto de Etnomusicología (IDE-PUCP).
- De la Torre, J. (2018). *Francisco Higüero Rosado (1933-2016): una aproximación a su biografía y a sus marchas de procesión*. *Arte y Patrimonio*, (3), 172-173.
- Galiano, J. (2019). *Bandas de música: contextos interpretativos y repertorios (Tesis de doctorado)*. Universidad de Granada, España.
- Hernández, J. (2020). Revalorización del compositor Constantino Freyre Arámbulo: Mitos y Verdades. *Apoyatura*, 1(1), 9-12.
- Lévano, D. (2017). *Procesión y fiesta: La semana santa de Lima*. Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima.
- Maestro, M. (2008). Un paseo por la música militar religiosa. *Religión y Cultura*, (244), 213-224.
- Oblitas, M. (2020). Historia de las Bandas de músicos en el Perú. *Apoyatura*, 1(1).
- Robles, R. (2000). *La banda de músicos: las bellas artes musicales en el sur de Áncash*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Sánchez-Málaga, A. (2016). Música para el señor de los Milagros. *El Señor de los Milagros: historia, devoción e identidad*. Lima: Banco de Crédito del Perú. (Colección Arte y Tesoros del Perú).

Anexos

AL SEÑOR DE LOS MILAGROS

(MARCHA "LA OFICIAL")

Composición y arreglo: José Sabas Liborino Ibarra (1858 - 1915)

The image displays a full orchestral score for the march 'Al Señor de los Milagros'. The score is written for a large band and includes the following parts: 1st Clarinet in Bb, 2nd Clarinet in Bb, 3rd Clarinet in Bb, 1st Alto Saxophone, 2nd Alto Saxophone, Tenor Saxophone, 1st Trumpet in Bb, 2nd Trumpet in Bb, 3rd Trumpet in Bb, 1st Euphonium, 2nd Euphonium, 1st Trombone, 2nd Trombone, 3rd Trombone, Sousaphone in Bb, Sousaphone in Bb, Snare Drum, Bass Drum, and Cymbals. The music is in 2/4 time and begins with a tempo marking of quarter note = 55. The score is divided into measures, with dynamic markings such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *ff* (fortissimo) indicated throughout. The key signature is one flat (Bb).

Anexo 1. Partitura general de la marcha *Al Señor de los Milagros*. Versión oficial de José Sabas Liborio.
Fuente: elaboración propia.

EL MÁRTIR DEL GÓLGOTA

Composición y arreglo: Constantino Freyre Arámbulo (1888 - 1964)

$\text{♩} = 55$

1ST CLARINET IN B:
2ND CLARINET IN B:
1ST ALTI SAXOPHONE:
2ND ALTI SAXOPHONE:
TENSOR SAXOPHONE:
1ST TRUMPET IN B:
2ND TRUMPET IN B:
3RD TRUMPET IN B:
SARTANO SOLO:
EUPHONIUM SOLO:
1ST EUPHONIUM:
2ND EUPHONIUM:
TUBA IN SOLO:
1ST TROMBONE:
2ND TROMBONE:
3RD TROMBONE:
SOPRANO SAXOPHONE IN E:
SOPRANO SAXOPHONE IN B:
SNARE:
BASS DRUM:
CYMBALS:

Anexo 2. Partitura general de la marcha *El Mártir del Gólgota*, de Costantino Freyre Arámbulo.

Fuente: elaboración propia.



Patricio Josué Velarde Dediós
(Lima, 1996)



Licenciado en Sociología por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha cursado especializaciones en gestión social, gestión pública y gestión de proyectos. Laboró en la evaluación de programas sociales y en proyectos humanitarios dirigidos a pueblos indígenas del Perú. Desde 2018 investiga el proceso de producción del reguetón desde la perspectiva de género, enfocado en el aporte y el rol de las mujeres.

Reguetón de mujeres para mujeres: dos caminos de empoderamiento

Reggaeton of women for women:
two ways of empowerment



Patricio Josué Velarde Dediós
Pontificia Universidad Católica del Perú
patricio.velarde@pucp.pe
ORCID: 0000-0003-3672-6340



Resumen

Este artículo aborda el reguetón desde una perspectiva de género y enfoca el aporte de las mujeres en dicha práctica musical. Ante la invisibilización y encasillamiento que sufren las artistas en el reguetón, se explora los factores que facilitan a las reguetoneras conseguir reconocimiento por sus aportes y las estrategias que les permiten superar la condición de ser consideradas solo acompañantes líricas de los artistas masculinos. A partir del análisis de canciones con presencia vocal femenina acreditada, se propone que contar con relaciones de parentesco o una trayectoria internacional previa a la incursión en el reguetón permite a las mujeres superar la invisibilización y recibir crédito por sus aportes a la producción del género musical. Asimismo, a partir del análisis de canciones y álbumes de autoría femenina, se concluye que la apropiación de la masculinidad y la creación de espacios femeninos son estrategias de empoderamiento que las reguetoneras usan para superar el encasillamiento.

Palabras clave

Reguetón; mujer artista; empoderamiento; invisibilidad

Abstract

This academic work analyses reggaeton from a gender perspective and focuses on the contribution of women in this musical practice. Faced with the invisibility and the typecasting that artists suffer in reggaeton, explores the factors which makes it easier for reggaeton artistic women to get a recognition for their contributions and the strategies that allow them to overcome being considered only lyrical companions of male artists. Based on the analysis of songs with accredited female vocal presence, it is proposed that having kinship relationships or an international prior trajectory entering to reggaeton allows women to overcome invisibility and receive credit for their contributions to the



Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

musical genre development. Likewise, from the analysis of songs and albums of female authorship, it is concluded that the appropriation of masculinity and the creation of feminine spaces are empowerment strategies that reggaeton artistic woman use to overcome typecasting.

Keywords

Reggaeton; artist woman; empowerment; invisibility

Recibido: 04/06/21

Aceptado: 05/07/21

1. Caracterización y estado de la cuestión del reguetón

El reguetón es una práctica musical diaspórica africana que emergió del intercambio cultural entre comunidades afrodescendientes de diversas regiones americanas, particularmente Jamaica, Panamá, Nueva York, República Dominicana y Puerto Rico. Sus raíces musicales también provienen de comunidades diaspóricas africanas: *reggae dancehall* jamaicano, *reggae* en español panameño, *hip hop* estadounidense, *bachata* y *merengue* dominicano (Marshall, 2009, p. 25). El origen afrodiaspórico del reguetón le permite exponer las hegemonías de raza y clase que marginan y criminalizan a las comunidades afrodescendientes (Zenit, 2008, p. 53); sin embargo, este origen también limitó la difusión del reguetón a espacios y comunidades afrodescendientes marginadas y criminalizadas por su condición trabajadora, negra y urbana (Rivera, 2009, p. 111). La estética del reguetón también es influenciada por la narcocultura, la cual glorifica la vida "de barrio", vinculada a la precariedad y la violencia (Ruiz, 2018, p. 257). Asimismo, al ingresar al mercado internacional, el reguetón dejó de ser asociado a la identidad afrodescendiente para empezar a representar una identidad panlatina (Marshall, 2008, p. 132; Kattari, 2009, p. 106).

Al internacionalizarse, el reguetón expuso las jerarquías raciales y sociales que enfrentan las comunidades afrodescendientes, también desafió la concepción de latinidad al propiciar la inclusión de dichas comunidades en la identidad panlatina; sin embargo, lo que el reguetón jamás ha desafiado son las hegemonías androcentristas y machistas de la industria musical y la sociedad. La literatura académica ha encontrado que en el reguetón predominan las prácticas homosociales que sostienen el patriarcado al convertir a las mujeres en medios por los cuales los hombres interactúan entre sí, lo cual explica que una forma de afirmar superioridad sobre otro hombre sea «conquistar a su mujer» (Rudolph, 2011, p. 40). Asimismo, las investigaciones que han abordado el reguetón con una perspectiva de género han hallado que las mujeres son concebidas como objetos sexuales desechables (Ramírez, 2012, p. 242) o animales en una posición desventajosa ante el hombre (De Toro, 2011, p. 90). Además, la industria musical encasilla a las reggaetoneras en roles de acompañamiento lírico y las invisibiliza al privarlas de reconocimiento por sus aportes (Jiménez, 2009, p. 229).

La principal limitación de las investigaciones que han examinado el reguetón desde una perspectiva de género radica en su metodología de selección de la muestra. Algunas investigaciones han seleccionado canciones según su éxito comercial (Ramírez, 2012) o según criterios arbitrarios del autor (Gallucci, 2008, p. 90; De Toro, 2011, p. 83; Martínez, 2014, p. 63). Esto causa que el grueso del contenido analizado pertenezca a reguetoneros masculinos, lo cual mantiene la invisibilización del aporte femenino. Por otro lado, una reciente publicación de Frank Domínguez (2020, p. 7) sí se ha centrado en la construcción discursiva de las reguetoneras a partir de sus aportes líricos, pero su reducida muestra impide extraer conclusiones generalizables a todo el género musical o, por lo menos, a un periodo de este.

Las publicaciones que abordan la carrera de mujeres reguetoneras en su mayoría se dedican a Ivy Queen (Báez, 2006, p. 63; Vazquez, 2009, p. 300; Rivera-Rideau, 2015, p. 104; Goldman, 2017, p. 439), solamente un par se dedican a las trayectorias de Glory la Gata Gangster (Jiménez, 2009, p. 229) y de Deevani (LeBrón, 2011, p. 219). Esta reducida cantidad de investigaciones centradas en mujeres reguetoneras puede atribuirse a la relativa escasez de reguetoneras con una trayectoria musical prolongada durante la primera década del presente milenio; sin embargo, en la actualidad han surgido varias artistas cuyos aportes al género deben ser tomados en cuenta, como Becky G, Cazzu, Farina, Karol G, Natti Natasha, entre otras.

2. Objetivo y metodología

El objetivo de este artículo es explorar las estrategias utilizadas por las mujeres para afrontar el encasillamiento y la invisibilización de la industria musical del reguetón a partir del análisis de canciones con presencia vocal o autoría femenina. Para superar las limitaciones metodológicas que caracterizan a los antecedentes académicos, se ha analizado 83 canciones, 17 álbumes y un video de reguetón¹. El principal criterio de selección de esta muestra es la presencia vocal o autoría femenina, es decir, que todas las canciones analizadas contienen voces de mujeres o sus autoras son mujeres. En total, las 83 canciones y los 17 álbumes considerados suman 363 canciones², lo cual permitirá explorar conclusiones generalizables sobre los aportes líricos de las reguetoneras y sus trayectorias artísticas.

El análisis de estas canciones se realizará en cuatro conjuntos distintos. El primer conjunto cuenta con aquellas canciones donde el aporte femenino consiste en gemidos, interjecciones u onomatopeyas. El segundo conjunto comprende canciones en las que se ha acreditado el aporte femenino. El tercer conjunto son aquellas canciones de autoría femenina. Por último, el cuarto conjunto congrega la producción musical de reguetoneras

1.- De los diecisiete álbumes considerados en este artículo, catorce pertenecen a Ivy Queen, uno a Glory la Gata Gangster, uno a Becky G y uno a Natti Natasha.

2.- Para acompañar la lectura se ha dispuesto un DJ set que mezcla las canciones más significativas examinadas en este artículo: <https://soundcloud.com/96atiro>

con una trayectoria musical significativa, así como colaboraciones musicales femeninas. En este último conjunto se ha considerado la producción musical de las artistas Ivy Queen, Glory la Gata Gangster, Becky G y Natti Natasha, así como colaboraciones musicales femeninas lanzadas entre 2017 y 2021. En la sección final se resumen las conclusiones extraídas de cada conjunto analizado.

3. Análisis de canciones con presencia vocal femenina

Pensar en reguetón puede traer a la mente canciones que cosifican e hipersexualizan a la mujer de una manera muy evidente, no solo a través del mensaje lírico que transmite el reguetonero, sino a través de la repetitiva voz femenina que suele acompañarlo y reafirmar sus deseos masculinos. En su menor expresión, esta voz acompaña la canción con gemidos, como sucede en *Hagamos el amor*, de Zion; con interjecciones, como es el caso de *Pasto y pelea*, de Don Omar; o con onomatopeyas de animales, como ocurre en *Gata michu michu*, de Alexis & Fido, y *Loba*, de Don Omar. En su mayor expresión, la voz femenina acompañará el clímax de la canción, como sucede en *Rakata*, de Wisin & Yandel; la mitad del coro, como en *Noche de travesuras*, de Héctor el Father; o la segunda mitad de la canción, como en *Contacto*, de Yaviah. A simple vista, estas canciones son evidencia del rol mínimo y repetitivo que tiene la voz femenina, limitada a responder al llamado masculino y expresar constantemente lascivia y satisfacción sexual. Es el rastro que deja la *Reggaeton Recording Woman* que, según Jiménez (2009, p. 240), se caracteriza por expresar una verbalidad robótica que reproduce las dinámicas de género de los reguetoneros masculinos.

Una mirada más inquisitiva, que tome en cuenta los créditos detallados en las contraportadas de los álbumes³ y las plataformas de *streaming*, detectará que en ningún lugar se menciona el nombre de la cantante que aportó a estas canciones. Esa ausencia de reconocimiento es la evidencia más fuerte de cosificación de la mujer. Esta invisibilización impide el progreso de la cantante y también la priva de la compensación económica que merece. Una reguetonera puede ser pagada por su tiempo en el estudio, pero no recibirá regalías provenientes del éxito comercial de las canciones si su colaboración no es acreditada (ASCAP, s. f.). Esta fue la situación que vivió Jenny la Sexy Voz, la cantante detrás de las últimas tres canciones mencionadas (Herrera, 2020).

Podría argumentarse que la reducida extensión del aporte femenino en estas canciones justifica no acreditar el aporte de la cantante; sin embargo, un caso en el que la reguetonera no recibe créditos a pesar de estar presente durante toda la canción es *Mami qué tú necesitas*, de Andy Boy. En esta canción, la voz femenina canta la mitad del coro y acompaña los versos del reguetonero, gimiendo, riendo y diciendo «duro». La mujer no es acreditada a pesar de que entona más de un tercio de las 430 palabras que conforman la canción. Esta canción contradice la premisa de que la extensión del aporte femenino

3.- Las contraportadas de cada álbum mencionado pueden encontrarse en www.coveralia.com.

determina que la mujer reciba créditos por su trabajo. Entonces, ¿qué factores determinan que la mujer reciba créditos? Para encontrar la respuesta se debe analizar aquellas canciones que sí reconocen el aporte de las cantantes o son de autoría femenina.

4. Canciones con presencia vocal femenina acreditada

A pesar de la invisibilización de la mujer en el reguetón, es posible encontrar colaboraciones de artistas femeninas en canciones de artistas masculinos que sí han sido reconocidas. Se han encontrado veintiuna canciones con colaboraciones reconocidas de un total de trece reguetoneras. Para identificar los factores que determinan que el aporte femenino sea reconocido, se ha dividido estos casos en tres conjuntos. A continuación se presenta un cuadro que indica los detalles de cada reguetonera, canción y factores que podrían explicar la acreditación de la presencia vocal femenina en las canciones que conforman cada conjunto.

Factor que explica la acreditación	Artista acreditada	Canción	Álbum	Autor(es) del álbum
Relaciones de parentesco	Deevani	Mírame Flow natural Dancing	<i>Más flow 2</i> <i>Top of the line</i> <i>Knock out</i>	Luny Tunes Tito el Bambino Jhonny Prez
	PG-13	La aguacatona La hormiga brava La tripleta	<i>Calle 13</i>	Calle 13
Trayectoria internacional previa a la incursión en el reguetón	Nicole Scherzinger Fergie	Papi lover Impacto remix	<i>El cartel the big boss</i>	Daddy Yankee
	Nina Sky	Bailando Oye mi canto	<i>La moda</i> <i>N.O.R.E. y la familia... ya tú sabe</i>	Yaga & Mackie N.O.R.E.
	Eve Trina	Control Frikitona remix	<i>Los extraterrestres</i> <i>Chosen few II el documental</i>	Wisin & Yandel Boy Wonder
	Miri Ben Ari	Prédica	<i>King of kings</i>	Don Omar
Dinámica lírica romántica	La India	Tócame Tocarte toa	<i>Real</i> <i>The masterpiece</i>	Ivy Queen Rakim & Ken-Y
	Jessy May-Be	Lleva y trae ¿Qué vas a hacer?	<i>El abayarde</i> <i>Barrio fino</i>	Tego Calderón Daddy Yankee
Desconocido	Taína	Como tú me pisas Sacando chispa Más fuerte	<i>Vida escante</i> <i>Contra la corriente</i>	Nicky Jam Noriega
	Luisma	Intro	<i>El abayarde</i>	Tego Calderón

Cuadro 1. Conjuntos de canciones con presencia vocal femenina acreditada. Fuente: elaboración propia.

El primer conjunto comprende aquellas artistas que cuentan con relaciones de parentesco que les facilitan ser reconocidas por su aporte en cada canción. En esta categoría se ubican dos artistas. La primera es Deevani, quien cuenta con créditos en tres canciones: *Mírame*, de Daddy Yankee, *Flow natural*⁴, de Tito el Bambino, y *Dancing*, de Johnny Prez. La segunda artista del conjunto es PG-13, quien es acreditada en tres canciones del primer álbum del dúo Calle 13. La razón por la cual la presencia vocal de ambas mujeres es acreditada es la relación de parentesco que tienen con los productores de las canciones. Deevani es hermana del productor Luny, quien conforma el dúo de producción Luny Tunes (LeBrón, 2011, p. 225), mientras que PG-13 es hermana del productor Visitante, quien es parte del dúo Calle 13 (Nieves, 2009, p. 258).

El segundo conjunto está conformado por artistas con una trayectoria internacional previa a su incursión en el reguetón. La mayoría son estadounidenses, empezando por Nicole Scherzinger y Fergie, ambas con colaboraciones en el segundo disco de Daddy Yankee; el dueto de gemelas Nina Sky cuenta con colaboraciones acreditadas en las canciones *Bailando*, de Yaga & Mackie, y *Oye mi canto*, de N.O.R.E. Asimismo, las raperas estadounidenses Eve y Trina reciben créditos por las canciones *Control*, de Wisin & Yandel, y *Frikitona [Chosen few remix]*, de Plan B, respectivamente. Hay dos casos excepcionales en este conjunto. El primero es Miri Ben-Ari, quien es acreditada en la canción *Predica*, de Don Omar; ella se diferencia de otras artistas porque su aporte no es su voz, sino su participación ejecutando el violín. La segunda excepción es La India con colaboraciones reconocidas en las canciones *Tocarte toa*, de Rakim & Ken-Y, y *Tócame*, de Ivy Queen. La India tiene una trayectoria internacional consolidada como salsera, pero se distingue de las otras artistas mencionadas por su procedencia puertorriqueña.

El tercer conjunto comprende artistas puertorriqueñas con aportes reconocidos en canciones de artistas masculinos, aunque sin mayor trayectoria musical. Aquí se encuentran Luíma y Jessy, cada una con una colaboración en el primer álbum de Tego Calderón. Además, la artista May-Be es reconocida por cantar un verso y los coros en la canción *¿Qué vas a hacer?*, de Daddy Yankee. La artista más prolífica en este conjunto es Taína, con créditos en tres canciones: *Como tú me pisas* y *Sacando chispa*, de Nicky Jam, y *Más fuerte*, de Angel & Khriz. Se sugiere que la acreditación de los aportes de Jessy y May-Be se debe a que las canciones en las que participan emulan una problemática relación de pareja, ya que son un diálogo directo entre un hombre y una mujer; sin embargo, no se ha hallado indicios que expliquen por qué se ha acreditado a las artistas Luíma y Taína —podría deberse a que sus aportes son muy relevantes en la canción como para invisibilizarlas. Dicho esto, es importante enfatizar que ninguna artista en este conjunto logró establecer una carrera musical propia y no cuentan con otras colaboraciones ni canciones propias.

Estos tres conjuntos de artistas muestran diferentes factores que permiten que las mujeres reciban reconocimiento por sus aportes: relaciones de parentesco con los productores

4.- En el respectivo álbum, Deevani está acreditada con el nombre de Inés.

musicales, trayectoria internacional previa a la incursión en el reguetón y una temática de pareja sentimental. En todos los ejemplos referidos, las artistas contribuyeron con coros o versos enteros. La única excepción es Taina, pues en las canciones *Como tú me pisas* y *Sacando chispa* se limita a responder los versos de los reguetoneros durante los coros. Estas observaciones develan que contar con relaciones de parentesco o una trayectoria musical consolidada, previa a la incursión en el reguetón, hace que las cantantes sean acreditadas, pero también puede facilitar que ellas logren contribuir a las canciones de artistas masculinos con coros y versos enteros. No obstante, estas colaboraciones siguen encasillando la participación de la mujer en roles de respuesta o de pareja sentimental de sus contrapartes masculinas. En contraste, los reguetoneros extienden sus tópicos líricos para abordar la corrupción política y las condiciones de desigualdad que viven las comunidades afrodescendientes (Rudolph, 2011, p. 43), mientras que las mujeres están limitadas a tópicos sexuales y románticos.

Este análisis lleva a sugerir que el aporte femenino no es valorado en sí mismo, sino en relación con las conexiones que la cantante tenga con artistas masculinos o el éxito musical de la artista en otros países o géneros. Los dos factores de acreditación identificados parecen contrarrestar la invisibilización del aporte femenino, pero dejan ver la condición de encasillamiento de sus roles, limitados al acompañamiento y tópicos sexuales. Por esta razón, es necesario revisar canciones de autoría femenina para encontrar ejemplos que superen dicha condición.

5. Canciones con autoría femenina

Las canciones de autoría estrictamente femenina identificadas forman parte de álbumes compilatorios, que consisten en conjuntos de canciones de múltiples artistas, curados y presentados bajo el nombre de un mismo productor, artista o sello discográfico. Estos álbumes representaron una oportunidad para que diversas artistas lanzaran canciones propias, sin compartir la canción con un artista varón. Se han identificado treinta canciones de autoría femenina en un total de dieciocho álbumes, y se cuenta trece autoras en total. De las treinta canciones, Ivy Queen es la artista más prolífica, pues tiene a su nombre trece canciones; en segundo lugar, está Glory la Gata Gangster con cinco canciones; y en tercer lugar, Irenis y K Mill con tres canciones de autoría individual cada una. Las seis canciones restantes pertenecen a nueve mujeres en total, sin contar a K Mill. Esta diferencia entre canciones y autoras se debe a la canción *Real latinas*, que es una colaboración de cinco mujeres en total, este es un caso destacable en el que se profundizará más adelante.

Canción	Autora	Álbum
Quiero saber Abusadora Abusadora remix Yo quiero bailar Según tú 12 discípulos Qué es la que hay Dime Te he querido te he llorado En la disco Amiga no pienses Amiga no pienses (Marioso remix) Cuando mi perra	Ivy Queen	<i>Kilates rompiendo el silencio</i> <i>Kilates 2do impacto</i> <i>The majestic</i> <i>Los bandoleros</i> <i>12 discípulos</i> <i>Desafío</i> <i>Más flow 2</i> <i>La trayectoria</i> <i>Contra la corriente</i> <i>Flow la discoteca</i>
Bandolera Gata gárgola Tentación y pecado Glory Gata suelta	Glory la Gata Gangster	<i>Blin blin vol. 1</i> <i>Gárgolas vol. 4</i> <i>Innovando</i> <i>Más flow</i>
Métele perro Aquí llegó la que le mete flow Pa que sudés	K Mill	<i>Flow la discoteca</i> <i>Sangre nueva</i>
El amor sin ropa Chico dame tu cuerpo Irenis	Irenis	<i>Fatal fantassy</i> <i>Fatal fantassy vol. 2</i>
Carretilla Quiero	Jenny la Sexy Voz Felina	<i>Sangre nueva</i>
Ven y baila Desespero	Valery Nashaly	<i>Contra la corriente</i>
Intro	Stef la Kallejera	<i>Chosen few II el documental</i>
Real latinas	Mala Rodríguez Orquídea Negra K Mill La Bruja Ari Puelo	

Cuadro 2. Canciones de autoría femenina. Fuente: elaboración propia.

Las trece canciones de Ivy Queen se distinguen de las canciones de otras reguetoneras porque rompen con el sometimiento ante los hombres. Mientras que otras cantantes siguen pidiendo avances sexuales masculinos, canciones como *Yo quiero bailar*, *Quiero saber* y *Según tú* afirman su autonomía erótica ante los hombres. Por esta razón, es necesario ahondar en la carrera de Ivy Queen para obtener mayores pistas sobre su estrategia de empoderamiento. No obstante, antes de iniciar dicho análisis, se contrastará su legado musical con la canción «Real latinas» del álbum *Chosen few II* el documental. Cinco artistas femeninas participan en esta canción, es un verdadero espacio de intimidad femenina donde logran abandonar la casilla de acompañantes sexualizadas o parejas románticas de los hombres, y empiezan a abordar temas más amplios, como el menosprecio de su trabajo, el feminicidio, la necesidad de sexo seguro y las paternidades responsables. Esta canción prueba que las mujeres tienen tanto que decir como los hombres, aunque la industria musical limita su expresión artística. Orquídea Negra, una de las artistas, reconoce el importante precedente que es *Real latinas* al cantar: «estoy marcando el sendero de las que han de venir por ahí, para que no digan que no había nada positivo que seguir».

Podría sorprender que Ivy Queen no sea parte de *Real latinas*, pero la estrategia de empoderamiento femenino que ella representa se aleja bastante de la estrategia que se observa en dicha canción. Para ahondar en los legados de Ivy Queen y *Real latinas* se examinará la propuesta artística de las dos reguetoneras más prolíficas de la primera década del siglo XXI: Ivy Queen y Glory. Ambas representan propuestas artísticas opuestas y complementarias que apuntan a estrategias de empoderamiento distintas. El análisis presentado en las siguientes secciones ahondará en dichas estrategias.

6. Trayectoria musical de las reguetoneras

6.1. Ivy Queen: la apropiación de la masculinidad

Ivy Queen es la reguetonera más prolífica entre todas, con catorce álbumes en solitario, una carrera vigente hasta el día de hoy y más de dos décadas de trayectoria. Su posición como la artista femenina más consolidada del reguetón ha motivado varios artículos académicos que han analizado sus canciones, videos, entrevistas e incluso conciertos. El elemento de la propuesta artística de Ivy Queen más analizado por la literatura académica es la transformación de su apariencia física, que pasó de vestir pantalones holgados en su primer álbum a usar vestidos ajustados en su tercer álbum. Esta transformación ha sido interpretada de varias maneras. Báez (2006, p. 74) afirma que dicha transformación es evidencia del constreñimiento de la industria musical y las normas de feminidad latinoamericana sobre su agencia. En cambio, para Rivera-Rideau (2015), el cambio estético de Ivy Queen «demuestra que cualquiera puede usar los servicios de un peluquero, estilista y cirujano plástico para alcanzar los estándares de belleza asociados con la blancura, mostrando que no tienen nada de *natural*» (p. 116).

La transformación física de Ivy Queen expone la artificialidad de los estándares de belleza, pero no evita que siga por fuera de los estándares puertorriqueños de respetabilidad y

feminidad, ya que su vestir de tipo estrambótico ejemplifica su «supuesta falta de gusto» (Rivera-Rideau, 2015, p. 109). La hipersexualización de su cuerpo es acompañada por el atributo masculino más importante que posee: una voz gruesa. Esta voz le permitió tener éxito como solista en un género dominado por hombres, pero, al igual que su vestir de tipo estrambótico, la alejó de los estándares puertorriqueños de respetabilidad y feminidad (Rivera-Rideau, 2015, p. 110). Por estas razones, Goldman (2017, p. 448) propone que Ivy Queen cuestiona las dicotomías tradicionales de género y sexualidad, pues mantiene una performance de género *queer* que combina atributos femeninos y masculinos. Otra forma en que Ivy Queen hace una crítica social a partir de su propuesta artística radica en el sufrimiento que expresa en sus canciones. Este sufrimiento es un reclamo ante la deshumanización que las mujeres y las comunidades no blancas y trabajadoras sufren de parte de la sociedad «respetable» (Rivera-Rideau, 2015, p. 112).

A partir de la literatura académica revisada, se llega a la conclusión de que una estrategia fundamental para el empoderamiento femenino de Ivy Queen es la apropiación de elementos de masculinidad, que se evidencian en su voz gruesa, estética *queer* e hipersexualización. Un ejemplo claro de esta estrategia es la reapropiación de términos inicialmente degradantes para la mujer: *perra*, *diva*, *potra*. Ivy Queen utilizó este empoderamiento para cuestionar la dicotomía virgen-prostituta presente en el reguetón y la sociedad, al afirmar que una mujer puede bailar provocativamente sin que se espere de ella tener relaciones sexuales con sus parejas de baile, tal como expresa en *Yo quiero bailar* (Báez, 2006, p. 114).

A pesar de los méritos artísticos y feministas que Ivy Queen ha logrado para el avance de las mujeres en el reguetón, si se revisa su discografía, que consta de catorce álbumes que suman 233 canciones, se encuentra una sola colaboración con otra mujer: la India, en la canción *Tócame*. Esta única colaboración delata que Ivy Queen ocupa un espacio muy solitario como la mujer más célebre del reguetón, pues, al no incluir a otras mujeres en sus álbumes, no ha contribuido al avance de las carreras de otras reguetoneras que no han tenido el mismo éxito en su esfuerzo por lograr un espacio en el reguetón⁵. Como se verá en las siguientes secciones, esta reticencia a incluir a otras mujeres en su producción musical es una característica que las reguetoneras contemporáneas han dejado de lado. Antes de ello, se revisará otra forma de presentación de la feminidad que ha caracterizado la propuesta artística de las reguetoneras tanto de la primera como de la segunda década del siglo XXI.

6.2. Glory y Becky G: la dualidad femenina

Glory la Gata Gangster es la voz sin rostro más célebre del reguetón. Acompaña éxitos importantes como *Gasolina*, de Daddy Yankee, *Dale don dale*, de Don Omar, *Baila morena*,

5.- Cabe añadir que la India es una artista salsera con una carrera consolidada mucho antes de colaborar con Ivy Queen, por lo que la canción *Tócame* no puede entenderse como una contribución de una artista consolidada a otra con una carrera incipiente.

de Héctor & Tito, *Gata celosa*, de Magnate & Valentino, etc. Sus respuestas son cruciales para la memorabilidad de cada canción: «Dame más gasolina», «Suelta como gabete», «Dale moreno que nos fuimos a fuegote», «Perreo papi perreo», respectivamente. En estas colaboraciones, Glory encarna perfectamente el concepto de *Reggaeton Recording Woman* de Jiménez, pero esta rendición ante los deseos masculinos también se presenta en sus canciones propias, como *Bandolera*, *La gata suelta*, *Gata gárgola* y *Tentación y pecado*. Sus letras continúan enfatizando su hipersexualidad y pidiendo avances sexuales al público masculino. Siguiendo a Jiménez (2009), estas expresiones de sexualidad o empoderamiento sexual no pueden ser consideradas como evidencia de libertad artística o femenina porque dejan intactas la dominación masculina y las estructuras heteropatriarcales. Asimismo, la dominación masculina en estas canciones se materializa a través de la presencia de Don Omar, quien está presente al comienzo de las canciones *La gata suelta*, *Bandolera* y *Tentación y pecado*. Cabe mencionar que la canción *La gata suelta* contiene un nivel de dominación masculina mucho más explícito. Dicha canción se encuentra en el álbum compilatorio *Más flow* de Luny Tunes. La primera canción de este álbum reúne la voz de todos los artistas que contribuyeron a su composición, con excepción de Glory y K Mill. Glory solo está presente en esa canción a través de Don Omar, quien grita «Pa guillarme presento a Glou». K Mill, en cambio, no es mencionada en absoluto⁶.

Por estas razones, Jiménez (2009, p. 239) considera que la propuesta artística de Glory es opuesta a la de Ivy Queen, pues Ivy Queen se apropia de la retórica masculina ante la cual Glory se rinde. No obstante, Glory destaca del resto de voces sin rostro del reguetón porque logró sacar un álbum propio. El disco *Glou/Glory*, lanzado el 2005, fue un esfuerzo por otorgar un rostro a su invisibilizada voz y reclamar crédito por sus aportes al género musical, lo cual se evidencia al final del álbum cuando Glory se autodenomina «la dueña de los coros»; sin embargo, este título la sigue encasillando en el rol de acompañante sexualizada. Este álbum no significó mayor cambio en los temas abordados por Glory, siguió hipersexualizándose, pidiendo avances sexuales masculinos y rechazando amantes o lamentando su pérdida.

El primer y único álbum de Glory no logró superar las dinámicas androcristas de la industria musical del reguetón; sin embargo, en él encontramos dos elementos que lo orientan hacia la creación de espacios íntimos femeninos como estrategia de empoderamiento femenino. El primer elemento es la primera canción del álbum, que consiste en un *sketch* en el que una mujer llega a un salón de belleza y empieza una conversación con el resto de las mujeres sobre «el CD de Glou». Se escuchan secadoras, tijeras de cabello y el repaso de revistas mientras suena *La popola* en la radio. Un escenario femenino como es el salón de belleza revela que el álbum está dirigido a grupos de amigas, pensado para ser escuchado cuando «todo el mundo se está poniendo bella», como lo expresa Glory al comienzo del álbum.

6.- Esta diferencia entre K Mill y Glory se explica por la cercana relación de esta última con Don Omar. Glory fue maestra en un instituto donde enseñó tecnología médica a Don Omar. A partir de esta relación, la carrera artística de Glory contó con la protección de Don Omar (Jiménez, 2009). Este es otro ejemplo de cómo las relaciones cercanas con un artista masculino permiten a las mujeres prosperar en la industria musical.

El segundo elemento, que evidencia la creación de espacios femeninos íntimos, es la portada del álbum, en la cual se retratan dos personalidades distintas: Glou y Glory. No se trata de una dicotomía virgen-prostituta porque ambas representaciones están hipersexualizadas; sin embargo, sí existe una dicotomía simbolizada por el cabello rizado y las prendas «de calle» que lleva Glou y el cabello liso y las prendas «de vestir» que lleva Glory. Para Jiménez (2009, p. 239), esta dualidad simboliza lo conocido y salvaje contra lo desconocido y artificial, respectivamente. Por otra parte, esta investigación propone que esta representación simboliza dos facetas femeninas que cambian según los espacios donde se desenvuelven, en vista de la manera en que esta representación ha evolucionado en el tiempo. La representación dual de la feminidad sigue vigente en la propuesta artística de las reguetoneras contemporáneas. El ejemplo más evidente es el álbum *Mala Santa* de Becky G, que enfatiza la representación dual de su persona, calificando como «mala» y «santa» a cada personalidad.



Figura 1. Portadas de los álbumes debut de Glory la Gata Gangster y Becky G, respectivamente.

Fuente: Coveralia, recuperado de: <https://cutt.ly/nR9njSP> y <https://cutt.ly/5R9nROu>

La canción homónima del álbum *Mala Santa* tampoco propone una dicotomía virgen-prostituta, pues niega rotundamente ambas calificaciones. Se encuentran más pistas sobre el significado de esta dualidad en el video de *Sin pijama*, la penúltima canción del álbum, en colaboración con la artista dominicana Natti Natasha. Dicho video comienza con el artista Prince Royce llamando por celular a Becky G y se sorprende porque su llamada ha sido rechazada. Luego observa en una red social que Becky G ha organizado una pijamada junto con Natti Natasha. Las siguientes escenas presentan las actividades que Prince Royce imagina que suceden en dicha pijamada: sesión fotográfica junto a la estatua de una cebra, billar, pelea de almohadas, champán. Durante esta secuencia, Natti Natasha siempre viste de negro; y Becky G, de blanco, con excepción de tres momentos en los que Becky G viste de negro: la sesión fotográfica, al jugar billar y al montar una cebra de

juguete⁷. El final del video trastoca esta narrativa al mostrar la verdadera pijamada: Natti, Becky y otras mujeres durmiendo, con mascarillas cosméticas y platos de comida en sus regazos. Además, por única vez, Becky viste de negro y Natti de blanco. El video termina con Becky y Natti gritando de emoción por la llamada de Prince Royce.

El video de *Sin pijama* evidencia dos realidades. En primer lugar, existe una asociación entre vestir de negro y símbolos de poder, que en este caso son equinos y tacos de billar. En segundo lugar, revela la existencia de un espacio íntimamente femenino en donde, como en el salón de belleza del álbum de Glory, «todo el mundo se está poniendo bella». Asimismo, la inversión de los colores que visten Natti Natasha y Becky G al final del video sugiere que este espacio femenino puede contradecir lo que los hombres ven en el espacio público e imaginan suceder en el espacio femenino. La conclusión es que, en la creación de espacios femeninos, las mujeres encuentran la posibilidad de compartir sus procesos de creación de sus presentaciones, blancas y negras, en el espacio público.

6.3. Natti Natasha: la creación de espacios femeninos íntimos

Hasta ahora se ha identificado una progresiva creación de espacios femeninos en el reguetón, que inició en la canción *Real latinas* y que luego han producido los álbumes *Glou/Glory* y *Mala Santa*. En esta sección, se examinará la propuesta artística de Natti Natasha, en la que la estrategia de empoderamiento basada en la creación de espacios femeninos alcanza su máxima expresión. En la actualidad, Natti Natasha se ha convertido en una de las artistas más relevantes y activas de este género musical. Al igual que Glory, la carrera artística de Natti Natasha se inició como una voz sin rostro, acompañando canciones producidas por el sello discográfico de Don Omar, sin recibir compensación económica ni reconocimiento alguno (Natasha, entrevistada por Alofokeradioshow, 2020).

Eventualmente, la carrera de Natti Natasha progresó hasta lanzar su álbum debut *ilumiNATTI* en 2019, en el que se dedican varias de las diecisiete canciones a reafirmar su rechazo a una previa pareja o pretendiente, a jactarse de dominar a los hombres mediante su experticia sexual y a proclamar su autonomía emocional y económica. Analizar las letras y videos de estas canciones puede servir para detallar la propuesta feminista de Natti, pues lo que hace del álbum un espacio femenino es la ausencia de artistas masculinos. Natti Natasha es la única cantante en quince canciones de este álbum, solo dos canciones son realizadas en colaboración con otras artistas. *Soy mía* es una colaboración con la puertorriqueña Kany García y contiene un fuerte mensaje de autonomía femenina; y *Te lo dije* es una colaboración con la brasileña Anitta, quien en la canción asegura que su amistad con Natti Natasha está por encima de cualquier hombre. De esta forma, *ilumiNATTI* constituye un espacio íntimo y puramente femenino, donde toda relación entre mujeres es de complicidad y sororidad. La propuesta profeminista del álbum es explícita en su contraportada, en la que se observa a Natti con un collar con la palabra *feminist*.

7.- El equino empleado en la producción de este video también expresa la dualidad femenina que vemos en las portadas de Glory/Glou y Mala Santa, pues las cebras se caracterizan por ser de color blanco y negro a la vez.



Figura 2. Contraportada del álbum *ilumiNATTI*. Fuente: Coveralia, recuperado de: <https://cutt.ly/mR9n1Qd>

La propuesta feminista del álbum *ilumiNATTI* y su creación de espacios íntimos femeninos también son evidentes en los *remixes* de tres de sus canciones, lanzados meses después del álbum. En orden cronológico, los *remixes* son *Me gusta*, *Deja tus besos* y *La mejor versión de mí*, con los artistas masculinos Farruko, Chenchó Corleone y Romeo Santos, respectivamente. En la propuesta profeminista de Natti Natasha, estos *remixes* cobran importancia porque evidencian la exclusión de los hombres del contenido original de su álbum. Los tres *remixes* delatan que los artistas masculinos han sido instrumentalizados para asegurar el éxito de cada canción, sin tener que incluirlos en el espacio de intimidad femenina que es *ilumiNATTI*. De hecho, Romeo Santos parece reconocer esta exclusión en el *remix* de *La mejor versión de mí*, cuando canta: «Por mi dictadura, por mis idioteces, termino en un *remix* sufriendo por perderte».

Las canciones del *ilumiNATTI* no son las únicas colaboraciones femeninas de los últimos años. Se han encontrado otras catorce canciones de autoría femenina múltiple lanzadas entre 2017 y 2021. Junto con las dos colaboraciones del *ilumiNATTI*, estas dieciséis canciones suman la participación de veinte artistas y evidencian el persistente impulso de la creación de espacios íntimos femeninos en la escena musical del reguetón contemporáneo. De esta forma, la creación de espacios femeninos se ha posicionado como una estrategia de empoderamiento clave para muchas otras artistas contemporáneas, como Anitta, Becky G, Karol G, Mariah, entre otras.

Fecha de lanzamiento		Canción	Autoras
Año	Mes		
2017	Setiembre	<i>Díganle</i>	Leslie Grace Becky G
2018	Febrero	<i>Mi mala remix</i>	Karol G Becky G Lali Espósito Leslie Grace
	Junio	<i>No me acuerdo</i>	Thalía Natti Natasha
	Octubre	<i>Jacuzzi</i>	Anitta Greeicy
2019	Enero	<i>Lindo pero bruto</i>	Thalía Lali Espósito
	Febrero	<i>Te lo dije</i> <i>Soy mía</i>	Natti Natasha Anitta Natti Natasha Kany García
	Abril	<i>Banana</i>	Anitta Becky G
	Mayo	22	TINI Greeicy
	Noviembre	<i>Tusa</i>	Karol G Nicky Minaj
2020	Junio	<i>Estoy soltera</i>	Leslie Shaw Thalía Farina
	Agosto	<i>Santería</i>	Lola Índigo Danna Paola Denise Rosenthal
2021	Marzo	<i>El makinón</i>	Karol G Mariah Angeliq
		<i>Las nenas</i>	Natti Natasha Farina Cazzu La Duraca
	Abril	<i>Ram pam pam</i>	Natti Natasha Becky G
		<i>Miénteme</i>	TINI María Becerra

Cuadro 3. Coautorías recientes entre reguetoneras. Fuente: elaboración propia.

El ejemplo de colaboración femenina más destacable del 2021 es la canción *Las nenas*, con coautoría de Natti Natasha, Farina, Cazzu y la Duraca. Es un caso resaltante de creación de espacios femeninos porque reafirma la decisión erótica y sexual de las mujeres, pero también ha servido para que las tres primeras artistas, quienes ya cuentan con una trayectoria consolidada en el reguetón, brinden a la Duraca, quien cuenta con una temprana carrera artística, una oportunidad para tener mayor visibilidad en la industria y contribuir a su trayectoria musical⁸.

En estas colaboraciones femeninas, se evidencia que los espacios de feminidad permiten a las mujeres superar el rol de acompañante o pareja romántica para reclamar el control sobre sus relaciones y su libertad para divertirse tanto como los hombres. Son indicios de que la creación de espacios femeninos es la vía por la cual las reguetoneras están logrando consolidarse en la industria musical. Como se ha visto en las secciones anteriores, estas colaboraciones emulan el antecedente que es *Real latinas*, y se contrastan con la carencia de colaboraciones con otras artistas femeninas que ha caracterizado la carrera artística de Ivy Queen, quien optó por la apropiación de la masculinidad como estrategia de empoderamiento.

8.- Becky G aparece al final del video, que es la precuela del video de su más reciente colaboración con Natti Natasha: *Ram pam pam*.

Conclusiones

- Durante mucho tiempo la industria del reguetón ha invisibilizado las contribuciones de las mujeres y las ha encasillado en roles sexualizados de acompañamiento a los artistas masculinos. A través del análisis de 83 canciones, 17 álbumes y un video de reguetón, se han explorado las estrategias desplegadas por las mujeres para afrontar tanto su invisibilización como las condiciones de su encasillamiento.
- Enfocar el análisis en canciones con presencia vocal femenina acreditada ha llevado a la conclusión de que las relaciones de parentesco y una trayectoria artística internacional, previa a la incursión en el reguetón, han facilitado a las mujeres en recibir reconocimiento por sus aportes a cada canción.
- El encasillamiento de las mujeres en roles secundarios ha sido superado a través de dos estrategias de empoderamiento de carácter opuesto. La primera consiste en la apropiación de atributos masculinos, siendo su principal referente Ivy Queen. La segunda consiste en la creación de espacios íntimos femeninos, siendo su principal referente Natti Natasha.
- La estrategia de empoderamiento basada en la creación de espacios íntimos femeninos se ha constituido en el camino de las reguetoneras contemporáneas, quienes se han valido de mutuas colaboraciones para conseguir el éxito comercial.
- Hasta ahora, la literatura académica sobre el reguetón ha examinado en su mayoría la producción musical de los artistas masculinos, lo cual ha perpetuado la invisibilización del aporte femenino. Este artículo destaca ese aporte a través del análisis de 83 canciones y 17 álbumes con autoría o presencia vocal femenina. De esta forma, contribuye a la genealogía feminista propuesta por Frances Aparicio, que consiste en desenterrar e inscribir la agencia de las mujeres en la música popular, sirviendo como un discurso que dispute la historia masculinista de la misma (citada por Báez, 2006, p.75).
- Los hallazgos nos invitan a mirar con optimismo el futuro de la mujer en el reguetón, confiando en que cada nueva artista, con la ayuda de otras artistas consolidadas, recibirá el reconocimiento que su aporte merece.

Referencias

- Alofokerradioshow. (10 de junio de 2020). *Natti Natasha revela los secretos de Pina Records, Daddy Yankee & Don Omar (Alofoke sin censura)* [video]. Recuperado de: <https://youtu.be/xDhuNl5fOKs?t=1304>
- ASCAP Payment System. (s. f.). *Registering Your Music With ASCAP*. Recuperado de: <https://www.ascap.com/help/royalties-and-payment/payment/registering>
- Báez, J. (2006). «En mi imperio»: Competing discourses of agency in Ivy Queen's reggaetón. *Centro Journal*, 18(2), 63-81. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/377/37718204.pdf>
- De Toro, X. (2011). Métele con candela pa' que todas las gatas se muevan. Identidades de género, cuerpo y sexualidad en el reggaetón. *Punto Género*, (1), 81-102. Recuperado de: <https://revistapuntogenero.uchile.cl/index.php/RPG/article/view/16824>
- Domínguez, F. (2020). La imagen de la mujer en el género musical del reguetón: discurso, cognición y representación. *Revista Tierra Nuestra*, 14(1), 68-75. Recuperado de: <https://revistas.lamolina.edu.pe/index.php/tnu/article/view/1504>
- Gallucci, M. (2008). Análisis de la imagen de la mujer en el discurso del reggaeton. *Opción*, 84-100. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/310/31005506.pdf>
- Goldman, D. (2017). Walk like a woman, talk like a man: Ivy Queen's troubling of gender. *Latino Studies*, 15(4), 439-457. Recuperado de: <https://link.springer.com/article/10.1057/s41276-017-0088-5>
- Herrera, I. (16 de mayo de 2016). *Meet Jenny La Sexy Voz, the Woman Behind Reggaeton's Biggest Hooks*. Remezcla. Recuperado de: <https://remezcla.com/features/music/jenny-la-sexy-voz-profile/>
- Jiménez, F. (2009). (W)rapped in Foil. En R. Rivera, W. Marshall, & D. Pacini Hernandez, *Reggaeton* (pp. 229-251). Durham and London: Duke University Press.
- Kattari, K. (2009). Building Pan-Latino Unity in the United States through Music: An Exploration of Commonalities Between Salsa and Reggaeton. *Musicological Explorations*, 10, 105-136. Recuperado de: <https://journals.uvic.ca/index.php/me/article/view/149>
- LeBrón, M. (2011). «Con un Flow Natural»: Sonic affinities and reggaeton nationalism. *Women & Performance: a journal of feminist theory*, 21(2), 219-233. Recuperado de: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/0740770X.2011.607598>
- Marshall, W. (2008). Dem Bow, Dembow, Dembo: Translation and Transnation in Reggaeton. *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture*, 53, 131-151. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/20685604>
- Marshall, W. (2009). From Música Negra to Reggaeton Latino. En W. Marshall, D. Pacini Hernandez, & R. Rivera, *Reggaeton* (pp. 19-76). Durham and London, United States of America: Duke University Press.
- Martínez, D. (2014). Música, imagen y sexualidad: el reggaetón y las asimetrías de género. *El Cotidiano*, (186), 63-67. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32531428010>

- Negrón, F. y Rivera, R. (2007). Reggaeton Nation. *NACLA Report on the Americas*, 15(6), 35-39. Recuperado de: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10714839.2007.11725387>
- Nieves, A. (2009). A Man Lives Here. En R. Rivera, W. Marshall, & D. Pacini, *Reggaeton* (pp. 252-279). Durham and London: Duke University Press.
- Ramírez, V. (2012). El concepto de la mujer en el reggaeton: Análisis lingüístico. *Lingüística y literatura*, (62), 227-243. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4236110>
- Rivera, R. (2009). Policing Morality, Mano Dura Stylee. En W. Marshall, D. Pacini Hernandez, & R. Rivera, *Reggaeton* (pp. 111-134). Durham and London, United States of America: Duke University Press.
- Rivera, P. (2015). *Remixing Reggaeton: The Cultural Politics of Race in Puerto Rico*. Durham and London: Duke University Press.
- Rudolph, J. (2011). Pidieron Cacao: Latinidad and black identity in the reggaetón of Don Omar. *Centro Journal*, 23(1), 31-53. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/377/3772223002.pdf>
- Ruiz, O. (2018). Representando al caserío: Narcocultura y el diario vivir en los videos musicales de reggaetón. *Latin American Music Review*, 39(2), 229-265. Recuperado de: <https://muse.jhu.edu/article/717150/pdf>
- Vázquez, A. (2009). Salon Philosophers. En R. Rivera, W. Marshall, & D. Pacini Hernandez, *Reggaeton* (pp. 301-311). Durham and London, United States of America: Duke University Press.
- Zenit, Z. (2008). De la disco al caserío: Urban spatial aesthetics and policy to the beat of reggaetón. *Centro Journal*, 20(2), 34-69. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/377/37712148002.pdf>

El presente trabajo obtuvo el segundo lugar - Categoría 1 en el *Premio Nacional a la Investigación Musical. Bicentenario: Circulaciones y Perspectivas Musicales, Perú 1821-2021*, organizado por el Instituto de Investigación de la Universidad Nacional de Música. La determinación del comité evaluador del certamen fue autónoma respecto de los criterios editoriales de *Antec*.



Coda

Prácticas musicales



El orquestín mestizo de Cusco

The Orquestín mestizo from Cusco



Luis Fernando Prudencio Mendoza¹

Universidad Nacional de Música

luis.prudencio.mendoza@gmail.com



1. Qué es el orquestín

El orquestín cusqueño es una práctica musical que consiste en la interpretación grupal de un repertorio ligado tanto a la tradición religiosa como a la social festiva en diferentes localidades del departamento de Cusco, en un formato instrumental mixto y multicultural. Básicamente, la conformación instrumental del orquestín comprende instrumentos melódicos, como la quena, el violín y la mandolina, instrumentos armónicos, como el pampapiano, el acordeón y el arpa, y un set de instrumentos rítmicos agrupados en un solo instrumento al que se denomina *yasbán* o jazz-band. Ocasionalmente, el orquestín puede incluir una trompeta con sordina o un saxofón como instrumento itinerante durante el pasacalle.

El repertorio de los orquestines varía de acuerdo al contexto de su participación, por lo que abarca diferentes géneros musicales. En el contexto de la práctica religiosa-popular, destaca el himno religioso en quechua, que se ejecuta principalmente en misas y veladas de fiestas patronales y en las celebraciones religiosas más importantes para la sociedad cusqueña, como la Bajada del Señor de los Temblores en Lunes Santo, las fiestas del Señor de Qoyllur Rit'i, las novenas para la festividad del Señor de Huanca, las veladas para la Virgen de Belén, la Velada de Cruces o *Cruz velacuy* y otras fiestas patronales existentes en las diferentes localidades del departamento.

En la festividad religiosa del Señor de Qoyllur Rit'i, los orquestines acompañan a diferentes comparsas de danza, ejecutando melodías específicas de carácter ritual, como el *Inti Alabado*, y de carácter danzario, como el *Chakiri wayri*, a lo largo de toda la peregrinación.

1.- Músico violinista egresado del Instituto Superior de Música Leandro Alviña Miranda del Cusco y bachiller en Musicología por la Universidad Nacional de Música. Ha integrado ensambles instrumentales del repertorio académico y paralelamente fue músico de apoyo en diversos orquestines, participando activamente en veladas religiosas y en el acompañamiento de danzas tradicionales en Cusco. En Lima, integró el elenco musical del Conjunto Nacional de Folklore y agrupaciones de tipo experimental. Ha sido integrante del Taller de Instrumentos Tradicionales Peruanos del Conservatorio Nacional de Música como multiinstrumentista. Como investigador ha publicado sobre el pampapiano en la revista *Conservatorio* y está centrado en el análisis de las formas de instrumentación tradicional en músicas andinas.



El orquestín participa también en las fiestas populares o sociales, como matrimonios, cumpleaños, cargos y otras instancias de carácter bailable, en las que interpreta principalmente huaynos típicos y regionales² y otros géneros musicales locales, como la marinera, el yaraví y la música de *kacharpari* o fin de fiesta, ejecutada de manera itinerante por las calles de los pueblos. En este contexto, interpreta también géneros musicales frecuentes como el vals y las denominadas “piezas clásicas”, como *El cóndor pasa*, *Virgenes del sol* u otras que simbolizan la llamada “música andina”.

La importancia del orquestín cusqueño radica en que las agrupaciones se vuelven emblemáticas en sus respectivos pueblos o localidades, y su repertorio es asumido como música representativa de dicha población, es decir, es una práctica de identidad local. Este proceso de identidad con las sonoridades del orquestín se debe también a la masificación de las transmisiones radiales que implicó la producción discográfica de músicas regionales, aproximadamente desde finales de la década de 1960. Al ser una música permanente en reuniones familiares, como las celebraciones de cumpleaños, y en espacios públicos, como las picanterías o restaurantes tradicionales, su peculiar sonido se instaló en la memoria de los pobladores como música de tradición festiva. En este contexto, la forma de tocar el huayno mestizo cusqueño en el orquestín adquiere un carácter prototípico respecto del huayno en otras conformaciones instrumentales.



Figura 1. Orquestín Qori Kente de San Pablo. Fuente: <https://www.facebook.com/Orquestin-Qory-Qentes-San-Pablo-137005800231055/photos/419976285267337>

2.- Se toma las categorías de wayno típico y wayno regional de la propuesta de Josafat Roel Pineda en su texto *El wayno del Cusco* (1998).



Figura 2. Orquestín con cantoras *chayñas* en el ex monasterio de Las Nazarenas en Cusco, 2017.
Fuente: Foto cedida por Ángel Romero.

2. Locación y circulación

Los orquestines más emblemáticos que alcanzaron reconocimiento en la sociedad cusqueña provienen de localidades ubicadas al sur del departamento; no obstante, existieron orquestines en otras localidades que contaron con una iglesia, pues su instauración se da en la práctica de las fiestas patronales de los pueblos, en las que se practica danzas mestizas y típicas, veladas y novenas musicales.

Algunas localidades en las que han surgido orquestines importantes son los distritos Checacupe y Tinta, en la provincia de Canchis, y Quiquijana y Cuspata, en la provincia de Quispicanchis, en el departamento de Cusco. Entre estos pueblos, las ocasiones de práctica del orquestín cusqueño son la fiesta de la Virgen del Carmen, que se celebra en las provincias de Paucartambo, Huarucondo y Písaq; la festividad de la Virgen Asunta en el distrito de Coya, en la provincia de Calca; la Virgen del Rosario en el distrito de San Salvador y la festividad de la Inmaculada Concepción en el distrito de Combapata, en la provincia de Canchis. En cuanto a la práctica en la capital cusqueña, las mismas fiestas patronales son celebradas a lo largo de todo el año en las distintas iglesias de la ciudad, circulando así los orquestines y sus múltiples repertorios.

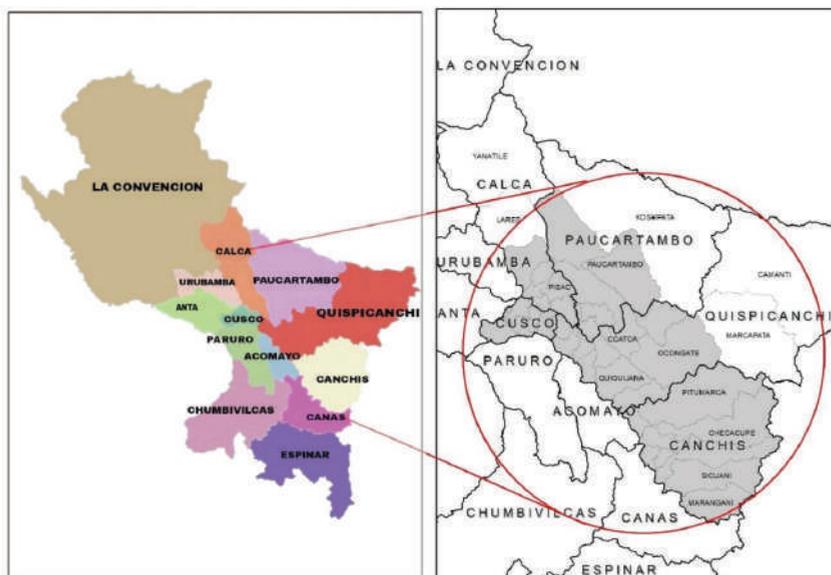


Figura 3. Área de práctica del orquestín en el departamento de Cusco. Fuente: elaboración propia.

Los músicos integrantes de estas agrupaciones son mayormente miembros de una familia, o compadres o amigos del organero principal de la iglesia, y su labor musical cuenta con reconocimiento social. Algunas agrupaciones que llegaron a ser reconocidas como instituciones culturales en el departamento del Cusco se originaron en localidades pequeñas con el denominativo de «centros musicales», este es el caso del Centro Musical Apu Mallmaya de Checacupe o el Centro Musical Qori Ch'ayñas de Cangalli, conformado por miembros de la familia Arminta.

3. Conformación instrumental del orquestín tradicional

En su devenir, el formato del orquestín ha ido incluyendo diversos instrumentos musicales (ver transcripción en anexo 1). El hoy denominado orquestín tradicional es una conformación instrumental mixta relativamente establecida, en el que se puede observar las múltiples transculturaciones musicales, pues incluye instrumentos autóctonos, instrumentos provenientes de la práctica sacra colonial e instrumentos integrados en el proceso social de la modernización de las tradiciones en el siglo XX.

El balance sonoro-instrumental del ensamble se basa en cumplir roles melódicos, armónicos o rítmicos, específicos en cada instrumento, que conforman texturas y sonoridades reconocidas en la tradición musical.



Figura 4. Instrumentos de orquestín ubicados para la ejecución musical, en el orden: arpa, pampapiano, violín y mandolina. Fuente: Fotografía de Omar Ponce

A. La quena

Es el instrumento aerófono de raíz autóctona en el orquestín. Para este ensamble es fabricada en tubo de metal, de aluminio o de bronce, y tiene la particularidad de ser no temperada respecto del sistema de afinación occidental. Su uso en el orquestín es para ejecutar la melodía principal y los breves pasajes de contrapunto al violín. La peculiaridad en su interpretación es la abundancia de ornamentos, apoyaturas y trinos en grados específicos de la escala, que por su condición no temperada adquiere una sonoridad modalizada. Cuando el orquestín cuenta con dos músicos quenistas, su ejecución a dúo es polifónica y en partes al unísono.

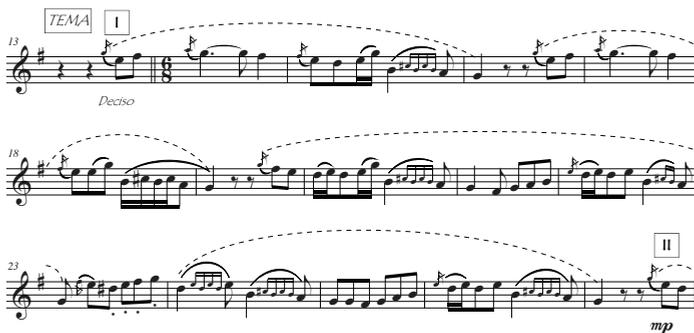


Figura 5. Fragmento melódico de quena con ornamentación y fraseo. Fuente: Marinera del Conjunto Kempor de Cusipata. Transcripción de Omar Ponce, 2015.

B. El violín

Tiene presencia en los Andes como un instrumento de raíz colonial y eclesíástica, que por su funcionalidad musical fue profundamente adoptado para las expresiones musicales locales. Se utiliza para ejecutar la melodía principal, en constante homofonía con las quenas, y para emplear articulaciones específicas. Cuando se emplean dos violines, el primero se ejecuta en el registro agudo y el segundo lleva una segunda voz a intervalo paralelo, recurso que refuerza su liderazgo. En algunas agrupaciones se ha integrado un tercer violín, con el fin de duplicar la melodía a la octava baja.



Figura 6. Fragmento melódico de violín con doble cuerda, ornamentación y articulaciones. Fuente: Marinera del Conjunto Kempor de Cusipata. Transcripción de Omar Ponce, 2015.

C. La mandolina

Este instrumento es incluido en los orquestines más numerosos y populares. Es un cordófono de práctica citadina, cuyo uso proviene de danzas europeas, y que fue posiblemente integrada al orquestín en la modernidad del siglo xx. Se pulsa con un plectro, ya que su uso es melódico, con lo cual duplica la melodía principal y ejecuta motivos que van en contrapunto al canto. Su rol también es tímbrico, y refuerza la sonoridad resonante o «color metálico» del arpa. Cuando se emplean dos mandolinas, sus roles son similares a los del dúo de violines, por tanto, remarcan la homofonía de la melodía principal y, a su vez, alternan motivos melódicos característicos del instrumento al cambiar de frase.



Figura 7. Fragmento melódico de mandolinas a dúo, con dirección de pulsación, articulación y fraseo. Fuente: Marinera del Conjunto Kempor de Cusipata. Transcripción de Omar Ponce, 2015.

D. El pampapiano

Es un instrumento aerófono de teclado, accionado por un fuelle a pedal³. Se trata de un armonio portable con un registro de cuatro octavas, también denominado melodio. Es el instrumento central del orquestín, ya que, por su forma de tocar, condensa todos los elementos de la música, tanto la melodía, la armonía y el ritmo como el tratamiento homófono, contrapuntístico o de acompañamiento en la textura entre ambas manos. En la actualidad, es menos común emplear el pampapiano en las fiestas populares y está más presente en las celebraciones populares religiosas. Esto se debe a la falta de instrumentos y porque existen pocos pampapianistas, quienes son de avanzada edad. La peculiaridad del instrumento es su portabilidad, por lo que su ejecución requiere ser estacionaria y no es posible su empleo en el pasacalle. Tradicionalmente, el músico pampapianista es quien toca el órgano en la iglesia local; y, siendo el músico líder del orquestín, sabe también tocar el arpa y el violín y es quien determina el repertorio.



The image shows a musical score for pampapiano, consisting of three systems of music. Each system has a treble and bass clef staff. The first system starts at measure 26 and includes a section marked 'II' with a dynamic of *sf*. The second system starts at measure 32 and includes a section marked 'mf'. The third system starts at measure 38 and includes a section marked 'III'. The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Figura 8. Fragmento de pampapiano con toques de acompañamiento, melodía a dos voces acompañada y en contrapunto. Fuente: Marinera del Conjunto Kempor de Cusipata. Transcripción de Omar Ponce, 2015.

E. El acordeón

Es el instrumento que reemplaza al pampapiano, debido a su fácil transporte y posibilidad de uso itinerante para acompañar danzas del pasacalle. Generalmente, el músico ejecutante del acordeón es el mismo organista o pampapianista, por tanto, la forma de ejecución es análoga y cumple satisfactoriamente las funciones melódicas,

3.- Especificaciones organológicas y sobre la práctica del pampapiano pueden ser vistas en Prudencio, L. (2017). El pampapiano. Historia de un instrumento mediador de lo religioso y lo festivo en la tradición musical de Cusco. *Conservatorio*, (25), 16-21. Disponible en: <http://www.unm.edu.pe/wp-content/uploads/2019/07/Revistaconservatorio2017.pdf>

armónicas y rítmicas, aunque con menor despliegue de los bajos debido a la diferencia en el teclado de la mano izquierda.

F. El arpa

Es el instrumento de cuerda pulsada que dota de bajos o graves a la sonoridad del orquestín. Su uso viene de la tradición eclesíástica, ya que las iglesias parroquiales rurales y urbanas de la diócesis del Cusco del siglo XVII contaban con un arpa como parte de su mobiliario en el coro⁴. En la tradición cusqueña, el arpa tiene mayores dimensiones que el instrumento barroco y se afina en escala diatónica. En el orquestín, el arpista es tradicionalmente el segundo líder musical del conjunto, quien durante la fiesta coordina el repertorio con el pampapianista. En el arpa se ejecutan también las melodías principales y se las dota de un tratamiento acórdico que enfatiza su sonoridad metálica, aunque su empleo musical es principalmente para sostener el bajo de acompañamiento, que es bastante marcado, y reforzar aleatoriamente los motivos de contrapunto o remates melódicos ejecutados en la mandolina.

Marinera Cusipata 3

Figura 9. Fragmento introductorio de arpa con tratamiento acórdico, acompañamiento y refuerzo de bajos. Fuente: Marinera del Conjunto Kempor de Cusipata. Transcripción de Omar Ponce, 2015.

G. El yasbán

Es una especie de batería o set de instrumentos percutivos que consta de un pequeño bombo a pedal, dos tambores medianos tipo timbaleta, un platillo de golpe y un *wood block* o caja de madera⁵ (ver figura 1). Se emplea en el orquestín para marcar patrones rítmicos de los

4.- El relato sobre este proceso es abordado por Enrique Pilco Paz, en su texto *Maestros de capilla, mestizaje musical y catolicismo en los andes del sur* (2005). Revista *Andina*, pp. 179-208.

5.- Mayores estudios sobre este instrumento o su derivación en las músicas tradicionales de los Andes son aún inexistentes.

diferentes géneros musicales y tocar abundancia de redobles en la timbaleta al finalizar las frases musicales. El *wood block* está determinado por la sección de la pieza o por el cambio de ciclos melódicos. La denominación de «yasbán» proviene del anglicismo *Jazz band*, pues fue integrado al formato del orquestín en el contexto de la moda radial de las músicas de *foxtrot*, *one step*, *charleston* u otras similares difundidas en la década de 1950, en que la radiotransmisión incursionaba en el ámbito rural andino. Es el instrumento que dota de sonoridad urbana oailable a la *performance* del orquestín. Debido a que en el pasacalle se requiere de la sonoridad percusiva, la ejecución itinerante del *yasbán* es lograda entre dos músicos, un *yasbanista* principal, que ejecuta el bombo, y un segundo músico, que ejecuta la timbaleta y el platillo, ambos emplean aditamentos para colgar el instrumento.

H. El canto

En los orquestines que se hicieron populares en la década de 1960, el canto era con voces femeninas, a dúo, en unísono y empleando el registro vocal más agudo posible. Siguiendo la tradición de que la práctica del orquestín fue generalmente intrafamiliar, las cantoras eran esposas o hijas de los músicos instrumentistas. El repertorio del orquestín es prevalentemente cantado; por ello, en las agrupaciones que no incluyen cantoras, son los músicos instrumentistas quienes cantan de manera colectiva, al unísono o a dos voces paralelas y alternando con su rol instrumental.

I. La acción musical del orquestín

El emplazamiento de los instrumentos se da de la siguiente manera: el pampapiano se ubica al centro del espacio escénico; hacia el extremo izquierdo del instrumento que corresponde a su registro grave, se ubica el arpa, y seguidamente el *yasbán*; mientras que, hacia el extremo derecho, concatenándose con el registro agudo del pampapiano, se ubica el violín, luego la mandolina y seguidamente la quena. Este emplazamiento ordenado en función de la altura del sonido de los instrumentos proviene de la tradición eclesiástica del siglo XVI, y ha permanecido en la tradición oral. La posición central del organista se ha mantenido también gracias a que, en su rol de director musical, debe estar en contacto oral y gestual con los integrantes del orquestín; y es quien da la tonada de inicio de cada pieza musical, a la cual se pliegan los demás instrumentistas; asimismo, es quien toma decisiones en la elección de la pieza a tocar y en la tonalidad apropiada para el tema.

4. Breve historia en la práctica musical

Es posible que el término *orquestín* haya derivado de la palabra *orquestina*, que hace referencia a un grupo de pocos y variados instrumentos, que hace música para bailar⁶. La denominación de orquestín es, en todo el ámbito andino, específica de la tradición musical cusqueña; refiere a una conformación relativamente fija, que, aun albergando ciertas variantes, es reconocida por los pobladores como una sonoridad local típica.

6.- Definición de orquestina tomada del *Diccionario de la Lengua Española*, Espasa-Calpe. Edición 2005

La conformación instrumental mixta viene de la práctica eclesíastica. Al parecer, es en el ámbito rural en que llegan a converger los instrumentos europeos, originarios y modernos, ya que el acompañamiento musical de las danzas anexadas a la fiesta patronal de cada localidad motivó a que su práctica saliera de la iglesia hacia contextos itinerantes, de tipo social y familiar, haciéndose una tradición popular.

El músico Jorge Nuñez del Prado, quien fue tempranamente organero y pampapianista de la parroquia de Paucartambo, fue también fundador de la agrupación musical Los Campesinos, como acordeonista, trío con el que incursiona en la música popular y la discografía. Respecto del accionar transcontextual de los músicos, que circulan libremente entre un contexto religioso-popular y un contexto festivo, Nuñez del Prado sostiene que «el organero después de sus funciones en la iglesia es acogido en las picanterías, donde junto al arpa y el violín conforman un trío por excelencia para amenizar las reuniones sociales»⁷.

No obstante, en este relato se trasluce aún el formato barroco del siglo xvii. En la historia del orquestín cusqueño, confluyen posteriormente expresiones musicales diferentes: lo originario o aborigen, lo citadino o urbano y lo translocal, como el uso de batería o *yasbán*.

La amplia radiodifusión de la música regional durante las décadas de 1970 y 1980 popularizó la sonoridad del orquestín en Cusco y las agrupaciones exitosas se convirtieron en representativas de sus provincias o distritos. En esta historia, resaltan el Centro Musical Qorich'ayñas de Cangalli y el Centro Musical Apu Mallmaya, que surgieron en la provincia de Checacupe, el conjunto Quempor de Cusipata, el Conjunto Tupac Amaru de Tinta, entre otros (ver anexo 2).

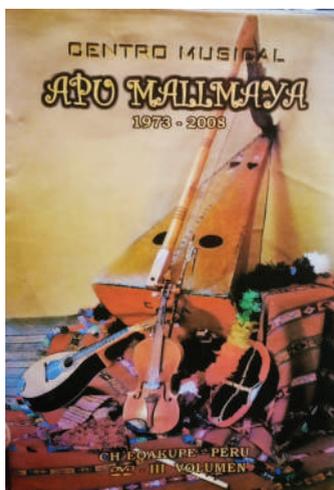


Figura 10. Carátula de cassette del Centro musical Apu Mallmaya 1973-2008. Fuente: <https://www.facebook.com/pages/category/Musician-Band/Centro-Musical-Apu-Mallmaya-Checacupe-100402535116772/>

7.- Entrevista publicada en la revista de la Asociación Peruana de Autores y Compositores – APDAYC, número 38, año 2009. <https://www.youtube.com/watch?v=uaBfjmoSt3s&t=420s>

Hacia fines del siglo xx, los músicos organistas de las iglesias periféricas de la ciudad capital de Cusco, como son las iglesias distritales de Santiago, Santa Ana, San Sebastián y San Jerónimo, eran también organistas de fiestas populares, quienes ya a nivel laboral desempeñaban como contratistas, conformando orquestines ocasionales. Ello explica la menor producción musical que existió en esa época en relación con décadas anteriores, en que grabaron agrupaciones formalmente constituidas.

Al finalizar la década de 1990, algunas agrupaciones de tipo orquestín, ya instauradas laboralmente, experimentaron una nueva realidad medial y su ámbito de práctica rebasó lo local. En las grandes ciudades, la sonoridad del orquestín se volvió identitaria para los residentes e inmigrantes, e incursionaron en fiestas de asistencia masiva, contexto en el que se produjo la inclusión de instrumentos globales en el formato, como el bajo eléctrico, la batería eléctrica tipo *octapad* y el teclado electrónico en reemplazo del pampapiano. Las múltiples facetas instrumentales de la agrupación Kempor de Cusipata, cuya conformación se mantiene tradicional en Cusco y paralelamente se hace electrónica en Lima, advierten del proceso de globalización y relocalización de la práctica del orquestín, incluyendo además nuevos géneros musicales en su repertorio, ligados a la moda radial.

A inicios del siglo xxi, ante la búsqueda de identidad y la definición del sonido tradicional cusqueño, y en algunos casos la presencia de un discurso de «pérdida de la sonoridad típica», se reinstauró la tradición de sostener conjuntos formalizados y de sonoridad acústica o tradicional, destacando en este movimiento las agrupaciones Los Melódicos del Cusco, dirigida por el pampapianista Modesto Cuba, el orquestín de los hermanos Choquehuillca y el conjunto Kusi ñan de Cusco, el conjunto Wiñay Taki Ayllu de Písaq, Los Voceros de Quiquijana y Los Kuris, también del distrito de Quiquijana, y los conjuntos Apu Wayras y Qori Qente de la provincia de Canchis. Otros orquestines contemporáneos desarrollan amplia actividad laboral a partir de su presencia en las redes sociales, este es el caso de los conjuntos Kusisonqo y Apu Wayra.

Conclusiones

- La práctica musical del orquestín es la manifestación de múltiples transculturaciones; evidencia la interacción entre las cambiantes realidades que se dieron en la sociedad cusqueña y la renovación de sus sonoridades al producir la música.
- Con las modificaciones de su conformación instrumental en las diferentes situaciones de su devenir, incluyendo instrumentos originarios, europeo-coloniales, modernos y translocales, los orquestines han mantenido su presencia en la tradición musical cusqueña, afirmándose como una música latente y propicia, tanto en contextos de práctica religioso-popular como en el contexto popular-festivo.
- El repertorio que circula en los orquestines ha tomado no solo funciones religiosas y festivas, sino también ha constituido instancias de refuerzo de las identidades locales a través de la música. Los géneros musicales que enmarcan este repertorio hacen que los pobladores sientan que se expresan con una música propia y se sientan representados en sus sonoridades, melodías y ritmos.

Orquestines disponibles en línea

Video con audio discográfico

Centro Folklórico Túpac Amaru de Tinta. (15 de julio de 2021). *Solischallay* [video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=u4RmI0Prueg>

Centro Musical Apu Mallmaya. (12 de agosto de 2020). *Pacha paqareq - Ch'askay lucero* [video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=UfakCoUhdqc>

Centro Musical Apu Mallmaya. (22 de mayo de 2021). *Marinera campesina* [video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=LLwHKDyF9g>

Centro Musical Qorichayña. (3 de agosto de 2019). *Ichu curucha* [video]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=NVtPO_4hCJ4

El Hacendado Conjunto Kempor de Cusipata Cusco [video] (25 de febrero de 2010). Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=z_v8PwFBvnY

Audio y video en contexto

Center for World Music. (13 de octubre de 2011). *Jorge Choquehuilca (harp) and Family at Home in Cusco, Peru in 2011*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=HmlF-rDTxKo>

Chayñas de la Catedral del Cuzco Apu yaya Jesucristo [video]. (s. f.). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=S7rw7CQSz1M>

Fiesta de San Miguel en Pitumarca, Canchis Cusco [video]. (23 de octubre de 2019). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=EHoRUFdgocc>

Melódicos del Cusco. (11 de marzo de 2020). *P'ispita canastacha* [video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=vNTLV4lolm4>

Anexo 1

Marinera y Wayno de Cusipata

Score

Del repertorio del *Conjunto Kempor de Cusipata* - Cusco

Transcripción de
Omar Ponce Valdivia

I MARINERA

The musical score is arranged in five systems, each with a different instrument. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system is labeled 'INTRO I' and the second system is labeled 'TEMA I'. The instruments are: Quenas (top staff), Mandolinas (second staff), Violin (third staff), Arpa (fourth staff, grand staff), and Pampapiano (bottom staff, grand staff). The score includes various musical notations such as rests, notes, stems, beams, and dynamic markings like 'Plectreo' and 'Simile'. The first system shows the beginning of the piece with a 4-measure rest for the Quenas and Mandolinas, followed by the Violin and Arpa/Pampapiano parts. The second system shows the main theme starting at measure 8, with all instruments playing. The score ends with a double bar line and repeat signs.

2 Marinera Cusipata

The musical score is arranged in five systems, each with five staves. The instruments are Oña (Oboe), Mdn. (Mandolin), Vln. (Violin), Arp. (Arpeggio), and P.Pno. (Piano). The score is in 8/8 time and one sharp key signature (F#).
 - **System 1 (Measures 14-19):** Oña has a melodic line with accents and slurs. Mdn. has a rhythmic accompaniment with downward strokes. Arp. and P.Pno. provide harmonic support. A dynamic marking of *f* is present.
 - **System 2 (Measures 20-25):** Oña continues with a melodic line. Mdn. has a rhythmic accompaniment. Arp. and P.Pno. continue their parts. A dynamic marking of *Pelliscado* is present.

INSTRUCCIONES A LOS AUTORES

Alcance y política editorial

Antec: Revista Peruana de Investigación Musical es un espacio de circulación de trabajos de investigación académica en el campo de la música, gestado y sustentado por el Centro de Investigación, Creación Musical y Publicaciones –hoy Instituto de Investigación– de la Universidad Nacional de Música de Perú.

Tiene por misión hacer visible la generación del conocimiento en el campo de la música como profesión universitaria, publicando trabajos de especialistas en las diferentes áreas del quehacer musical como son la interpretación, la creación, la educación musical y la musicología. *Antec* brinda también un lugar a trabajos provenientes de otras disciplinas como las ciencias sociales y ciencias humanas, cuyo énfasis temático esté centrado en la expresión musical en tanto práctica social, forma de arte, praxis formativa, expresión estética o medio comunicativo.

La proyección de *Antec* es interdisciplinaria, el criterio de publicación acoge a textos cuya visión permita comprender aspectos de la profesión musical en su interrelación con diversos campos del saber y la conducta humana. Para la publicación se prioriza la originalidad del tema así como su potencial aporte a una comprensión de los hechos musicales en sus respectivos contextos humanos; en esta visión, se brinda cabida equilátera al estudio de las diferentes formas de expresión musical que han adoptado nuestras sociedades para expresar contenidos positivos. Su alcance es hacia la comunidad académica en general, se basa en la política *open access* y busca contribuir al entretendido de redes en torno a la investigación musical. *Antec* se publica digital y físicamente con una periodicidad de dos números anuales.

1. Características formales del manuscrito

Antec admite la publicación de documentos originales e inéditos, pertenecientes al campo de la música en su concepción amplia, con una extensión máxima de 30 hojas, además de anexos.

Los textos originales, denominados *manuscritos*, serán enviados en versión electrónica Word para Windows a: <http://revistas.unm.edu.pe/index.php/Antec/user/register> o a: revista.investigacion@unm.edu.pe, con las siguientes especificaciones:

- a. Tipo de letra: Arial
- b. Tamaño: 12
- c. Interlineado: 1.15, dejando espacio después del párrafo
- d. Márgenes: superior e inferior de 2.5 cm, margen izquierdo de 3.00 cm y margen derecho de 2.00 cm

El manuscrito deberá contener los siguientes elementos como encabezado:

- a. Título en el idioma del texto y su versión inglesa.

- b. Autor o autores, consignados de la siguiente manera: apellidos, nombres, filiación institucional actual y correo electrónico.
- c. Resumen en el idioma del texto, en un máximo de 200 palabras y su versión inglesa o *abstract*.
- d. Palabras clave del trabajo en el idioma del texto y su versión inglesa o *keywords*, sin exceder a 5 y separadas por punto y coma.

Se contempla la posibilidad de publicar trabajos en idiomas diferentes al español. Si el texto estuviese originalmente escrito en inglés u otro, la traducción del título, resumen y palabras clave deberá realizarse al idioma español.

En la estructuración del manuscrito, se recomienda seguir un esquema general de trabajos de investigación académica que comprenda los siguientes puntos:

- a. *Introducción*. Se exponen los fundamentos del trabajo, se deja ver claramente los objetivos, marcos y perspectivas del mismo, y se hace mención de los procedimientos, métodos y materiales empleados.
- b. *Desarrollo temático*. Consta de un primer subcapítulo dedicado a la contextualización del tema y un segundo subcapítulo enfocado en la discusión central del tema y en el desarrollo de los procedimientos analíticos; este último subcapítulo debe ser el de mayor extensión.

En caso de presentar imagen o gráfica musical durante el desarrollo temático, independientemente de su inclusión referencial en el documento Word, las imágenes deberán ser enviadas en archivos de alta resolución, en formato PNG, y las transcripciones o gráficas musicales en archivo editable Finale .mus, con la numeración asignada en el texto. Cada imagen o gráfica musical debe tener inscrita una reseña en la que se indique lo siguiente: Figura [número]. Título de la imagen o título del fragmento. Fuente de la imagen (si fuera el caso, señalar como *elaboración propia*).

- c. *Conclusiones*. Deben ser de tipo general y específico, congruentes con lo anunciado en el título general del trabajo y las perspectivas de investigación declaradas en la introducción.
- d. *Referencias*. Deben estar consignadas al final del texto y según las normas APA.
- e. *Anexos*. Se podrán añadir optativamente imágenes recurrentes o partituras.

2. Formas para la revista

Los textos para publicar podrán adoptar diferentes formas, siempre que sus procedimientos teóricos y metodológicos estén centrados en el campo de la música.

- a. Artículo de investigación
- b. *Paper* académico
- c. Monografía
- d. Ponencia presentada a congreso, coloquio o seminario académico
- e. Fragmentos de ensayo o breve ensayo (sin proceso de evaluación)
- f. Reseña de libro o disco (sin proceso de evaluación)

- g. Relato de experiencias (sin proceso de evaluación)
- h. Historia de vida (sin proceso de evaluación)
- i. Crónica
- j. Prácticas musicales (sin proceso de evaluación. Ver lineamientos en pág. 132)

3. Evaluación de artículos de investigación

Los manuscritos serán revisados por un comité evaluador, el cual corroborará la calidad conceptual y metodológica del texto, así como la pertinencia de sus contenidos con los lineamientos generales de la revista o la temática específica de uno de sus números.

Se aplicará el sistema de doble ciego, es decir, el evaluador desconoce el nombre y procedencia del autor, y este recibe las observaciones de manera anónima. El procedimiento será mediado por el comité editorial.

4. Derechos de autor

Los autores de los originales aceptados deberán ceder antes de su publicación los derechos de publicación, distribución y reproducción de sus textos. Esta cesión tiene por finalidad la protección del interés común de autores y editores.

5. Citas y referencias

El uso de ideas, datos, conceptos, teorías, entre otros, provenientes de fuentes escritas u orales, deberá ser citado en el texto además de ser reconocido en las referencias finales para favorecer su verificación de autenticidad.

Para consignar estas citas y referencias, se empleará la normativa propuesta por la American Psychological Association (APA) en su sexta o séptima edición. Puede revisar la versión completa de nuestro manual en <http://unm.edu.pe/wp-content/uploads/2018/11/ManualApa-Musica.pdf>

Referencias

a. Autor o autores de libros

Berkowitz, S., Fontrier, G. y Kraft. (2017). *A new approach to sight singing* (6a ed.). New York: W. W. Norton & Company.

Otero, L, M. (2012). *Las TIC en el aula de música*. Bogotá: Ediciones de la u.

b. Libro con compilador (Comp.), editor (Ed.), coordinador (Coord.) o director (Dir.).

Díaz, M. (Coord.). (2013). *Investigación cualitativa en educación musical* (Colección de eufonía). Barcelona: GRAO.

c. Autor institucional o corporativo / colección

Perú, Museo de la cultura. (1951). *Instrumentos musicales del Perú*. Lima: Autor. (Colección Arturo Jiménez Borja).

d. Autor institucional o corporativo / una institución como editor

Perú, Instituto Nacional de Cultura INC. (1978). *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*. Lima: Autor

e. Capítulo de libro

Akoschky, J. (2009). Las actividades musicales. En Arnaiz, V. y Elorza, C (Dir.), *La música en la escuela infantil: 0-6* (pp. 37-100). Barcelona: GRAÓ.

f. Capítulo en un libro de congreso

Tomaszewski, M. (2013). Chopin's music red a New. En Malecka, T. (Ed.), *Proceeding of the 11th international congress on musical signification* vol. 1 (98-117). Kraków: Akademia Muzyczna W Kralowie.

g. Artículo de revista

Banderas, D. (2009). Música de la cotidianidad: su protagonismo en la reparación psicológica de mujeres violentadas. *Revista musical chilena*, 70 (212), 103-120.

h. Tesis

Bolaños, C. (1986). *Los instrumentos musicales antiguos en el Perú y Ecuador* (Tesis de titulación en Musicología). Conservatorio Nacional de Música, Lima, Perú.

Nicéphor, S. (2007). *L' apprentissage de la composition musicale: regard sur la situation française durant la première moitié du XIXe siècle* (Tesis de doctorado). Université de Lille 3, Lille, Francia.

i. Documentos en línea

Nagore, M. (2004). El análisis musical. Entre el formalismo y la hermenéutica. En *Músicas al sur* 1. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de: <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>

López-Cano, R. y San Cristóbal, U. (2014). *Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Esmuc. Recuperado de: <https://www.google.com.pe/search?q=investigacion+artistica+en+musica+ruben+lopez+cano&oq=investigacion+artistica+en+musica+&aqs=chrome.1.69i57j0l3.21425j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>

j. Leyes

Ley Universitaria, Ley N° 30220 (9 de julio de 2014). En: *Normas legales*, N° 527213. Diario Oficial "El peruano". Lima: Congreso de la República.

k. Comunicaciones personales

Como tal son consideradas la carta privada, memorando, correo electrónico, discusión en grupo, conversación telefónica entre otras, que por sus características aportan con datos no recuperables y no hay posibilidad de verificación pública; por tanto, estas comunicaciones solo podrán ser empleadas con cita dentro del texto y no serán consignadas en la lista de referencias. Su consignación es:

N. Apellido (comunicación personal, 16 de junio, 2017)



Prácticas musicales

Espacio de aproximación musical y etnográfica a las diferentes prácticas musicales que coexisten en Perú, comprendidas como géneros musicales y consideradas representativas de determinada comunidad.

El fundamento de esta sección es comprender la coexistencia de múltiples expresiones musicales en nuestro país y cómo estas sostienen su práctica en formas culturales y estéticas específicas y ligadas a funciones concretas. Las expresiones musicales del país pueden ser entendidas a partir de sus vertientes andina, amazónica y costeña y sus múltiples comunidades, como en relación a contextos transterritoriales de práctica o a situaciones históricas; el aporte al conocimiento plural de las músicas en Perú es objetivo y principio de *Antec*.

Antec abordará una expresión, práctica o género musical comprendida como una forma local específica. El abordaje consistirá en una aproximación etnográfica al contexto de la práctica, basada en la observación directa y participativa en la música, así como en la revisión bibliográfica pertinente. El abordaje central será el análisis y descripción de los elementos musicales, las características sonoras y performativas y el análisis de las funciones de estas músicas en el contexto social.

Por tanto, esta sección es un espacio abierto a todo músico miembro de una práctica musical local del país y que quiere dar cuenta de su experiencia, sin ser necesariamente investigador experimentado, a través de un texto elaborado con los siguientes lineamientos:

1. Descripción de la práctica musical en su contexto: descripción de carácter etnográfico u observación participativa de la música.
2. Espacio y tiempo de práctica: locación, área, época u ocasiones en que se práctica la música.
3. Raíces culturales: datos históricos de la práctica existentes en fuentes escritas o el relato oral.
4. Instrumentos musicales: descripción organológica o morfológica del/los instrumentos, variante local o asociación instrumental empleados en la música.
5. Características sonoro-musicales de la práctica: descripción de los elementos musicales: estructuras, armonía, ritmos, timbres, instrumentación, variaciones o lo que fuera particular del estilo y cómo estos se articulan con la expresión musical.
6. Conclusiones sobre el aspecto musical de la práctica.

Serie Bicentenario

En el contexto de conmemoración del Bicentenario de la Independencia, nuestra labor investigativa y particularmente de publicación, se sitúa en una visión reflexiva hacia los hechos de la historia, comprendiendo en estos un proceso social y estético que deviene articulado con el surgimiento, transformación y renovación de las expresiones musicales

Las temáticas convocadas al espacio del bicentenario son aquellas que plantean cuestionamientos sobre el futuro. Nuestra publicación asume de esta manera un reto con el futuro, con transformarlo hacia el bien común y con la generación de valores ciudadanos en el relato sobre el hecho musical

Agosto 2021 - Lima, Perú





Antec: Revista Peruana de Investigación Musical, publicación del Instituto de Investigación de la Universidad Nacional de Música de Perú, se propone abrir un espacio plural para la comunicación de conocimientos sobre las músicas, comprendiendo que todas sus formas de práctica son importantes para la sociedad mientras generen experiencias positivas para la convivencia humana.

Los textos incluidos en el presente volumen sintonizan con este propósito; sus autores son músicos de diferentes instituciones formativas y han recorrido vitales experiencias en lo artístico y académico, por ello, los conocimientos que *Antec* presenta son potencialmente activos para las labores creativa, pedagógica y performativa de la música.



Universidad
Nacional de Música

Vicepresidencia de Investigación
