

UC Riverside

Diagonal: An Ibero-American Music Review

Title

"El Militar Retirado" de Pedro Jiménez de Brill (Arequipa, 1784-Sucre, 1856): Una Tonadilla Inédita en el Perú Independiente.

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/15q6n48p>

Journal

Diagonal: An Ibero-American Music Review, 1(2)

Author

Izquierdo König, José Manuel

Publication Date

2016

DOI

10.5070/D81231993

Copyright Information

Copyright 2016 by the author(s). This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution License, available at <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Peer reviewed



***El Militar Retirado* de Pedro Jiménez de Brill (Arequipa, 1784-Sucre, 1856): Una Tonadilla Inédita en el Perú Independiente.**

JOSÉ MANUEL IZQUIERDO KÖNIG
University of Cambridge

Resumen

La tonadilla escénica, género hispano de teatro breve musical de fines del siglo XVIII, ha despertado un creciente interés de análisis en la última década. Sin embargo, y pese a que su difusión por todo el espectro americano ha sido reconocida, existen aún pocos estudios sobre ella fuera del marco español, principalmente debido a la escasez de fuentes musicales. Este trabajo se adentra en las posibilidades que pudo dar la tonadilla como medio de comunicación de las ideas de la independencia peruana a través de un caso que se conserva completo en música y libreto, *El Militar Retirado*, y a través de él proponer nuevos modos de comprensión de la importante transición cultural de colonia a república en Hispanoamérica.

Palabras clave: tonadilla; teatro; independencia iberoamericana; Perú; música.

Abstract

In the last decade, *tonadilla*, a genre of Spanish musical theatre from the late-eighteenth-century, has been the subject of an growing interest from scholars worldwide. Nevertheless, while its dissemination across the Atlantic has been documented, the majority of research has focused only on its production in Spain, and mostly in Madrid. This has been largely due to the lack of known documentary sources, both musical and literary, in Latin American archives. This paper, however, presents the study of a fully-extant *tonadilla* written in Peru at the end of the Wars of Independence, in the mid-1820s, and offers new perspectives and sources to understand the important cultural period of transition from colonial to republican times in Hispanic America.

Keywords: tonadilla; theatre; Ibero-American Independence; Peru; music.

En los últimos años, el género teatral de la tonadilla escénica ha generado un creciente interés como objeto de estudio, particularmente en este nuevo siglo, gracias a nuevas interpretaciones musicales, ediciones, e investigaciones realizadas tanto desde la academia hispana como la anglófona. Trabajos como los de Begoña Lolo,¹ Juan Pablo Fernández-Cortés,² y Elisabeth Le Guin,³ por ejemplo, muestran la relevancia que ha cobrado el estudio de la *tonadilla* desde perspectivas

¹ Begoña Lolo, “La tonadilla escénica, ese género maldito”, *Revista de Musicología* 25, no. 2 (2002): 439-469.

² Juan Pablo Fernández-Cortés, “Sonsonetes y cumbés: aproximación a las relaciones de la tonadilla escénica con el Nuevo Mundo a partir de algunas obras de Luis Misón (ca.1720-1766) y Blas de Laserna (1751-1816)”, en *La Música y el Atlántico: relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, ed. María Gembero y Emilio Ros-Fabregas (Granada: Editorial Universidad de Granada, 2007), 437-454

³ Elisabeth Le Guin, *The Tonadilla in Performance: Lyric Comedy in Enlightenment Spain* (Los Angeles: University of California Press, 2014).

histórico-sociológicas y semióticas, entre otras. Las razones para este interés son múltiples, pero esencialmente devienen de la complejidad social del fenómeno de la tonadilla, un género breve de teatro musical que tuvo su auge en Madrid en la segunda mitad del siglo XVIII, pero se ramificó por todo el mundo iberoamericano. La tonadilla se sustenta en el caudal de tradiciones del teatro español –y europeo– de los siglos XVII y XVIII para tomar forma en la segunda mitad de este último, pero con un cariz netamente popular. La tonadilla [escénica, como la tildó Subirá para diferenciarla de las canciones de la época],⁴ es netamente urbana, inseparable de la oralidad y la cotidianeidad, y pensada para su consumo inmediato, principalmente al final o como intermedio de otra obra mayor. Por esto, su carácter cercanía con el público era inevitable, y es frecuente en ella encontrar músicas, términos, ideas y personajes que son reflejo del acontecer de sus espacios de estreno

Sin embargo, y pese al interés histórico y estético de estas prácticas, al estar la tonadilla basada tan directamente en códigos compartidos con una audiencia que le era contemporánea, ha implicado que sea difícil estudiarlas y aún más el reestrenarlas, ya que no solo el orgánico contexto que las albergaba se ha perdido, sino que también aquel entramado oral y popular que era, sin duda, esencial a cada función y que difícilmente queda reflejado en las fuentes escritas, ya sean libretos o partituras.⁵ Lo que nos queda, muchas veces, son breves piezas que, cabe decirlo, en un gran porcentaje a primera vista pueden parecer excesivamente simples en sus dimensiones musicales, teatrales y literarias. Sin embargo, aquella noción de “género menor” no refleja necesariamente una calidad menor, particularmente en el aspecto comunicativo: la tonadilla, por su capacidad de hablar a una amplia gama de audiencias, logró una popularidad enorme que sólo vino a decaer, paulatinamente, a comienzos del siglo diecinueve.

Si bien esta popularidad se ramificó a través del Atlántico y cualquier revisión de prensa en la América hispana del periodo tardo-colonial necesariamente nos confrontará con el gusto por la tonadilla escénica, las investigaciones sobre el género en las colonias han sido, por decir lo menos, escasas. Si bien algunos investigadores, como el mencionado Fernández-Cortés y Susana Antón,⁶ han explorado algunas de las posibilidades de “ida y vuelta de la tonadilla, principalmente lo han hecho desde fuentes españolas o su transformación en América, y como el mismo Fernández señala, el estudio de las tonadillas compuestas por autores americanos es una “línea de investigación, que aún no ha sido desarrollada”.⁷ Le Guin refuerza esta idea al señalar que, “tonadillas fueron interpretadas y compuestas en centros coloniales hasta entrado el siglo XIX, cuando el género prácticamente ya había desaparecido de las tablas metropolitanas. Algunos musicólogos han sugerido que esta música, apropiada de su contexto teatral y oficial, luego influyó en las músicas tradicionales de América – una idea interesante y problemática a la vez, y claramente necesitada de mayores interrogaciones de las

⁴ José Subirá, *La Tonadilla Escénica* (Madrid: Tipografía de Archivos, 1928).

⁵ La Guin, *The Tonadilla*, 241 y ss.

⁶ Susana Antón, “Ecos de la Libertad. Los sonidos de la época de la independencia en el Río de la Plata. Entre valeses, tonadillas y marchas patrióticas”, *Revista Scherzo* 254 (2010).

⁷ Fernández, “Sonsonetes y Cumbés”, 440.

que ha recibido”.⁸ Esta carencia de investigaciones, bastante evidente, no ha sido por falta de interés, sino que está sustentada en la ausencia misma de fuentes o la dificultad de acceso a ellas. Mientras en Madrid encontramos cientos de tonadillas en manuscrito, posibles de ser reconstruidas e interpretadas hoy, en Hispanoamérica nos encontramos frente a un silencio documental que es transversal a la región. En comparación con la enorme proporción de tonadillas mencionadas en periódicos, casi no existen ejemplos musicales y literarios públicamente catastrados y conocidos en archivos y bibliotecas. Esto, en buena parte, va de la mano con que la gran mayoría de los archivos musicales conocidos para el periodo colonial en América Latina sean de orden religioso, pero aun así la escasez de fuentes no deja de ser llamativa, pese al descubrimiento de una que otra sección musical suelta,⁹ o libreto.¹⁰

Las pocas fuentes que se conservan, además, son por lo general de origen español, y por lo tanto dan cuenta más de la circulación del género que de su creación local en América. Esto se puede ver en piezas españolas conservadas en la Biblioteca Nacional de Lima, algunas de las cuales fueron de enorme popularidad en todo el ámbito hispano, como *La Novia sin Novio* de Blas de Laserna *La Novia sin Novio* de Blas de Laserna.¹¹ Algunas de estas tonadillas dan cuentas de cambios realizados en sus versiones americanas, como es el caso de *El Presso o El Parecido*, una comedia que se conserva en Madrid y Lima y cuyo texto difiere claramente en varios aspectos.¹² Cabe notar que entre estas fuentes conservadas en la Biblioteca Nacional de Lima, hay dos que apuntan a una creación local. La primera es la tonadilla *El Macareno y la Maja*,¹³ que Robert Stevenson adscribe a José Rossi y Rubí, pero sin dar mayores datos al porqué de la atribución,¹⁴ y la otra –que sí señala en el manuscrito que

⁸ Le Guin, *The Tonadilla*, 143 Tanto esta traducción como cualquier otra posterior, es del autor de este artículo a menos que se indique lo contrario.

⁹ John Koegel, “New Sources of Music from Spain and Colonial Mexico at the Sutro Library”, en *Music Library Association* 55, no. 3 (1999): 583-613.

¹⁰ Vicente Mendoza y Virginia R.R. de Mendoza, 1986: *Estudio y Clasificación de la música tradicional hispánica de Nuevo México* (México: Universidad Nacional Autónoma, 1986), 373 y ss. Fragmentos de *El solterito y la Solterita* que se conservan en libreto y a través de la tradición oral.

¹¹ BNL (Biblioteca Nacional de Lima) MsMu, 2.8T. Otras tonadillas que se conservan en la colección son: *El consejo de la Amiga* BNL MsMu, 7.1C (la descripción de “tonadilla” solo aparece en la parte de flauta); *La Chusquita y el Ladron* BNL MsMu, 7.1 V4 (José Castel escribió una del mismo título en España en 1774); y *El Payo y la Novia* BNL MsMu, 7.1V (una con el mismo título y libreto existe en Madrid en la colección Felipe Sánchez Calvo). Robert Stevenson discutió en su catálogo de 1970 largamente alguna de estas piezas, pero señala que entonces eran propiedad del arequipeño Guillermo Ugarte Chamorro. Parte de su colección se conserva en el Museo de Artes y Tradiciones Populares del Instituto Riva-Agüero, otra en la Biblioteca Nacional de Lima y, hasta donde tengo entendido, aún otra en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú y la Biblioteca España de las Artes. Quizás sólo un estudio completo de estas distintas instituciones permitiría rastrear y completar las partituras originales de la colección de este gran estudioso del teatro y la escena peruana. Para el libro de Stevenson ver Robert Stevenson, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas* (Washington: General Secretariat, Organization of American States, 1970).

¹² BNL MsMu. 2.1F, 2.1Q, 2.1T. Eugenio de Tapia, *El Preso o El Parecido. Melodrama en un acto, traducido del frances por DET* (Madrid: Oficina de Benito García, 1800).

¹³ BNL MsMu, 7.1 T6 y T6_2

¹⁴ Stevenson, *Renaissance and Baroque Sources*, 114. Debo suponer, en buena fe a Stevenson, que se debe la adscripción a alguna parte del manuscrito que no se conserva en La Biblioteca Nacional de Lima, pero no he podido confirmarlo.

pude revisar haber sido escrita en Lima- no es una tonadilla, sino que algunas partes sueltas – incluyendo voces- de la comedia religiosa de 1793 *San Pedro Mártir*.¹⁵

Frente a este espectro de carencias es que este trabajo busca contribuir al conocimiento específico sobre la recepción y creación de tonadilla escénica en América Latina, en particular para el caso del Perú. Para esto, se tomará un estudio de caso que, hasta donde alcanza mi conocimiento, debe entenderse como único: el de la tonadilla *El Militar Retirado en Triunfo y Patriota Pastorcita* [de aquí en adelante, *El Militar Retirado*]¹⁶ de Pedro Ximénez Abrill y Tirado (Arequipa, 1784 – Sucre, 1856), prolífico compositor peruano, hijo natural de una familia de la elite arequipeña que, entre otras actividades, llegó a ser maestro de capilla de la prestigiosa catedral de Sucre en 1833.¹⁷ Estas tonadilla, que pudo ser reconstruida a partir de fuentes ordenadas y catalogadas en el Archivo y Biblioteca Arquidiocesanos de Sucre luego de una reciente adquisición,¹⁸ es una de las dos tonadillas de Pedro Ximénez que se conservan completas, de un total de al menos cuatro –como explicaré detalladamente más adelante- y, hasta donde alcanza mi conocimiento, estas serían las únicas dos tonadillas escritas por un autor nacido en suelo americano que se conservan en forma completa.¹⁹ Pero es además un caso único por dedicar su trama a una historia directamente ligada a las Guerras de Independencia hispanoamericanas: una historia de amor en tiempos inmediatamente posteriores a la batalla de Ayacucho, entre un militar retorna a casa luego de finalizada la campaña bélica y una pastora desgastada por el reciente debacle. Por lo mismo, su transcripción –que se adjunta a este ensayo-²⁰ y análisis me parecen de enorme importancia, entrecruzando nuevas posibilidades para el estudio de este género músico-teatral tan importante, como también sobre el modo en que al arte es utilizado en aquel periodo crítico en la encrucijada americana, donde valores como lo “americano”, lo hegemónico y lo “local”, estaban siendo dinámicamente reevaluados.

Múltiples contextos

La tonadilla escénica fue enormemente apreciada en el Perú hasta comienzos del siglo diecinueve, y es imposible desligarla de la vida cultural de las últimas décadas del régimen colonial. El auge de la tonadilla como género atractivo para el público se dio en paralelo a igual auge de la actividad teatral, impulsada por gobernadores con crecientes intereses ilustrados. Ya durante el gobierno del virrey Manuel Amat, hacia los 1770, se instaló una cultura de disuasión de ciertas actividades populares (como las corridas de toro) en favor del acceso al teatro, que se transformaría en un evento cada vez

¹⁵ BNL MsMu 8.4

¹⁶ ABAS (Archivo y Biblioteca Arquidiocesanos de Sucre), PXAT79.

¹⁷ Para una versión de su biografía, ver William Lofstrom, “Rescate de una valiosa obra musical de Chuquisaca”, *Revista Cultural del Banco Central de Bolivia* 40 (2006): 40-53.

¹⁸ Ver Lofstrom, “Rescate”, para mayor información sobre el origen de este hallazgo.

¹⁹ Sabemos de otros americanos que escribieron tonadillas, pero las mismas no se han conservado. Por ejemplo, el caso de Juan Bautista Olivares; ver Alberto Calzavara, *Historia de la Música en Venezuela: periodo hispánico, con referencias al teatro y la danza* (Caracas: Fundación Pampero, 1987), 96

²⁰ La misma se hizo tomando en cuenta mínimos detalles de corrección, anotados con línea punteada o paréntesis según el caso. No debe considerarse tanto como una edición para su interpretación, sino como una transcripción

más significativo con el pasar de las décadas.²¹ El virrey reabrió el teatro luego de estar cerrado por varios años, y emitió una serie de bandos para fomentar la mayor asistencia al teatro, a la vez que mantener un buen funcionamiento y orden dentro del mismo, tanto para los artistas como para el público.²² Hacia el 1800, por medio de la prensa y comunicados oficiales puede verse como el teatro era considerado el vehículo ideal para comunicar nuevas ideas y afirmar imágenes de poder, especialmente en un contexto –como el del virreinato peruano- donde las audiencias eran mayoritariamente iletradas.²³ En palabras de Rolando Rojas: “se promovió el teatro culto y se depuró a las demás representaciones, como las comedias y las parodias de santos, de su lenguaje soez [...] El teatro era considerado un medio privilegiado para transmitir ideas y valores, para educar al pueblo en la moral y las ideas cívicas”.²⁴

La noción del teatro como “escuela de costumbres públicas”, si bien es una idea que se fue construyendo con el paso de las décadas, se puede identificar ya con total claridad en el auge periodístico peruano –y americano- entre las décadas de 1810 y 1820.²⁵ En *El Investigador del Perú*, se señalaba rotundamente que “el teatro es una de las partes más esenciales que constituyen la civilidad y cultura de las grandes capitales: es la escuela de las costumbres, del idioma y de la sana moral”.²⁶ Por lo mismo, el control sobre este espacio se fue acrecentando con el correr de los años, y para el tiempo de la entrada de San Martín a Lima, en 1821, su rol estaba ya completamente definido en estas líneas. El líder del Ejército Libertador, por lo mismo, decidió incluso aumentar la convocatoria al teatro antes que reducirla, utilizándolo como herramienta para la comunicación de los nuevos ideales patriotas.²⁷ Allí se estrenó el himno nacional compuesto por José Bernardo Alzedo e incontables canciones patrióticas, siendo las favoritas incluso requeridas por el público, como fue el caso de *Sí Peruanos* de J.M. [José Miguel?] Brasco, requerida por el público del Coliseo en *La Abeja Republicana* en dos ocasiones.²⁸ En el mismo periódico no se dudó en señalar a los limeños: “Mientras el Público mas se ilustre tanto mas habrá buena elección en las piezas [...] Pueblo: ilúststrate, ilúststrate, y

²¹ Rolando Rojas, *Tiempos de Carnaval, el ascenso de los popular a la cultura nacional, Lima 1822 – 1922* (Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, 2005), 45-60.

²² Ilana Lucía Aragón, 2004, “El Teatro, los negocios y los amores: Micaela Villegas, ‘La Perricholi’”, en *El Virrey Amat y su Tiempo*, ed. Carlos Pardo y Joseph Dager (Lima: Instituto Riva-Agüero, 2004), 368-369.

²³ Ver el artículo de Juan Carlos Estenssoro, “La plebe ilustrada: El pueblo en las fronteras de la razón”, en *Entre La Retórica y la Insurgencia: Las ideas y los movimientos sociales en los Andes, siglo XVIII*, ed. Charles Walker (Cusco: Centro de Estudios Regionales, 1996), 33-66.

²⁴ Rolando Rojas, 2009: “*La República imaginada: representaciones culturales y discursos políticos en la independencia peruana (Lima, 1821-1822)*”. Tesis para optar el grado de Magíster en Historia (Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos), 58.

²⁵ Daniel Morán y María Aguirre, 2011, *La educación popular en los tiempos de la Independencia*, Colección Historia de la Prensa Peruana, n° 3 (Lima: Grupo Gráfico del Piero, 2011), 47-48

²⁶ *El Investigador del Perú*, 3 Junio 1814.

²⁷ Jesús Cosamalón, “La Unión de Todos: Teatro y discurso político en la independencia, Lima 1820-21”, *Revista Apuntes* 39, (Segundo Semestre 1996): 135-136

²⁸ *La Abeja Republicana*, 3 y 17 Mayo 1823;

conocerás por ti mismo las farsas y las comedias sin necesidad de censores”.²⁹ La idea era que el teatro sirviera como “termómetro de la civilización”, esto es, un reflejo del nivel de civilidad de un pueblo.³⁰

Si bien el público no respondió a esta convocatoria con la convicción esperada por las autoridades, sí hizo del teatro su espacio propio, y uno donde la tonadilla –pese a su declive en España- aún tenía un lugar importantísimo. La misma era enormemente querida por el público, y los nombres de muchos artistas en Lima que se dedicaron a ella han sobrevivido, incluyendo Fernando Bull, Fernanda Veramendi, Petronila Figueroa y Juan de Silva.³¹ Pero hacia el periodo de la independencia no había ninguno que superara en fama a Rosa Merino.³² Ella sería quien luego estrenaría el Himno Nacional de Perú y se haría famosa interpretando *La Chicha*, ambas de José Bernardo Alzedo,³³ pero ya aparece convocada constantemente a escena desde comienzos de los 1810, y casi siempre destacada como solista en la escena limeña. No es raro encontrarla en tonadillas a solo,³⁴ o incluso en obras mayores para ocasiones importantes. Por ejemplo aparece cantando como protagonista en una celebración oficial de gobierno en 1816.³⁵

Para darse una idea de la enorme popularidad que tenía la tonadilla en Lima, valga mencionar el inventario de música del Coliseo de la ciudad en 1831. Aunque es difícil calcular la cifra exacta de piezas numeradas en él, valga decir menciona 36 legajos de partituras específicamente de tonadilla, cada uno con entre diez y veinte títulos identificados –la mayoría únicos-, lo que dará al lector una perspectiva de la variedad y amplitud del repertorio conocido en Lima, con muchos de los títulos más famosos en España y otro varios que pueden suponerse locales. Como punto de comparación, por ejemplo, el mismo catálogo menciona solamente 13 óperas, y 28 “operetas” identificadas.³⁶ Pero aquellos mismos inventarios y documentos dan prueba de que, para 1831, aquellas colecciones eran más bien eco de glorias pasadas. Según otro informe de los mismos, en 1836, las partituras de tonadilla “ya no sirven”, pese a que ellos mismos como casi “lo único que encierra el archivo”. Aún más, señalan que aquellas copias, pese a que estaban evaluadas en unos 8000 pesos, “si se pone en

²⁹ *La Abeja Republicana*, 17 noviembre 1822

³⁰ Para mayores detalles, ver de Mónica Ricketts, “El teatro en Lima: tribuna política y termómetro de la civilización (1820 – 1828)”, en *La Independencia del Perú, de los Borbones a Bolívar*, ed. Scarlett O’Pehlan Godoy (Lima, Instituto Riva-Agüero, 2001).

³¹ Rodolfo Barbacci, “Apuntes para un diccionario biográfico musical peruano”, *Revista Fénix* de la Biblioteca Nacional del Perú, 6 (1949): respectivamente 434, 453, 500.

³² Carlos Raygada, “Guía Musical del Perú”, vol. III, *Revista Fénix* de la Biblioteca Nacional del Perú 14 (1957): 24 y ss.

³³ Ver Víctor Rondón y José Manuel Izquierdo, 2014: “Las canciones patrióticas de José Bernardo Alzedo (1788-1878)”, *Revista Musical Chilena* 68, no. 222 (2014): 12-34.

³⁴ Por ejemplo, ver la *Gaceta del Gobierno de Lima*, 9 de Noviembre de 1816.

³⁵ Impreso suelto anexo en volumen *Gaceta del Gobierno de Lima* de 1816, British Library, SN 015675832.

³⁶ Pablo Macera, *Presentación y selección documental. Teatro Peruano, siglo XIX*. Fuentes de Historia Social Americana, 21 (Lima: UNMSMS, 1991): 68 y ss.

remate no hay quien de 200 pesos por toda ella”, pues “se dejaron de usar totalmente las tonadillas”.³⁷

¿Cómo explicar que un género haya caído tan radical y rápidamente en desgracia? La tonadilla había entrado en crisis en España ya a fines del siglo XVIII, bordeando el 1800, principalmente perdiendo terreno frente a la influencia creciente y progresiva de la ópera italiana como modelo de teatro musical ilustrado y moderno. No solo la ópera fue suplantando a la tonadilla como “ideal sonoro” dentro del teatro, en particular para la clase alta, sino que la tonadilla misma fue destruyendo su voz singular, y posibilidad crítica, al asumir cada vez más elementos de la ópera en su propia estética.³⁸ En Lima esta crisis de la tonadilla se dio un par de décadas más tarde que en Madrid, y empezó, justamente, con la llegada de la ópera italiana al Perú hacia 1810 y, en particular, con la aparición del cellista italiano Andrés Bolognesi (Génova, 1775 – Arequipa, 1834).

Bolognesi, además de ocupar el prestigioso puesto de maestro de capilla en la catedral, organizaría diversas presentaciones operáticas hacia 1813, utilizando en ellas por primera vez a nivel local un conocimiento de primera fuente del estilo y repertorio italiano moderno, incluyendo a cantantes de aquel país –como Carolina Griffoni- en conjunto con talentos locales de estilo español, como la mencionada Rosa Merino.³⁹ La ópera italiana presentaba un nuevo modelo de teatro, donde –a diferencia de la tonadilla- el público no estaba convocado a interactuar con la escena, ni era interpelado por los cantantes directamente desde las tablas. Este modelo, más racional y controlado, fue progresivamente aplaudido y reforzado por las autoridades y la prensa, aunque esto implicó una creciente diferenciación en el tipo de público llamado al teatro y el tipo de espectáculo esperado, un camino sin retorno que significó que para 1850 se hubiera transformado al teatro en una trinchera de las elites locales.

Ya para las temporadas organizadas por Bolognesi, en 1813, la dicotomía tonadilla/ópera se presenta con frecuencia en los periódicos limeños, probablemente también como un eco inescapable de las discusiones previas y contemporáneas en la prensa peninsular. Aquellas óperas, representadas en el teatro “a la italiana”, eran algo nuevo para la audiencia, y por tanto el contraste fue revolucionario. Ya en su primera representación eran promocionadas como “selecta música [que] jamás se ha oído en este teatro”.⁴⁰ Guillermo Lohmann Villena compiló algunas críticas del periodo, donde se dice por ejemplo que “un silencio profundo, profundísimo, debe reynar en el templo de Apolo”, o que “las antiguas tonadillas, guaraguas y otras ranciedades” debían suplantarse por “las actuales óperas”;⁴¹ “óperas imponderables” les llamaba otro columnista, del gusto de “empresarios ilustrados”, mientras que las tonadillas eran tildadas de “indecentes comedias de vuelo”.⁴² Según *El*

³⁷ Pablo Macera, *Teatro Peruano*, 2 y 3. “Relación de Música de la Comedia. 1831”.

³⁸ Le Guin, *The Tonadilla*, 215-216.

³⁹ Carlos Raygada, “Guía Musical del Perú”, vol. I, *Revista Fénix* de la Biblioteca Nacional del Perú 12 (1956): 63

⁴⁰ José Toribio Medina, *La Imprenta en Lima* (Valladolid: Editorial Maxtor, 2013), 166.

⁴¹ Este comentario se encuentra en *El Investigador*, 12 agosto 1813.

⁴² Todas las citas anteriores, ver Guillermo Lohmann Villena, “El Público teatral en América durante la época virreinal”, en *América y el Teatro Español del Siglo de Oro*, ed. Concepción Reverte y Mercedes de Los Reyes (Cádiz: Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz, 1998), 252-253.

No fue esta la única expresión explícita contra la tonadilla desde una contraparte artística. El poeta arequipeño Mariano Melgar, fusilado en 1815 y amigo de infancia de Pedro Ximénez,⁴⁶ en su paso por Lima en 1813, publicó una breve fábula titulada “El Ruiseñor y el Calesero”, en la cual este último prefiere el ruido de un “loro majadero” al bello canto de un ruiseñor. Al refrendarle el ruiseñor su mal gusto al calesero, éste responde: “de la *Nina* y de su amor se les da un pito: / pero al teatro elevan a los cielos / y hay bravos y palmadas a porfía, / cuando hay encantador, diablos y vuelos”.⁴⁷ Esta *Nina* no es otra que la misma Grifoni en su rol más famoso para la ópera homónima de Paisiello.⁴⁸ Esto de “no dar un pito”, es reflejo de aquel enorme grupo que seguía prefiriendo las tonadillas, con todo lo que ellas implicaban: como señalaba un crítico, el teatro era un verdadero campo de batalla, donde unos “pedían rorongo, [mientras] los otros gritaban Opera”.⁴⁹ Hubo quien, en mayor extremo, llegó a decir que la preferencia por espectáculos tonadillescos era “un réquiem solemne al buen gusto, a la poesía y a la ilustración del pueblo”.⁵⁰

Frente a tales ataques letrados, la tonadilla tenía poquísima oportunidad de sobrevivir, y esta fragilidad se acentuó aún más con un nuevo argumento, impensado en las discusiones madrileñas: el problema de su origen español. Con el arribo y profundización de ideas independentistas, el hecho de que el género teatral más querido por el público limeño fuera tan particularmente hispánico, daba escozor a los nuevos patriotas. Tal como señalaba un comentarista de *El Investigador*, los artistas de la tonadilla eran atacados por los periódicos muchas veces no por su calidad, sino “por no tener más pecado que ser españoles”.⁵¹ Para Basil Hall, un viajero de paso por Lima a comienzos del periodo independiente, “los actores son los mismos de antes, las obras son las mismas, pero todo lo demás – vestidos, maneras, lenguaje- han cambiado”.⁵² ¿Cómo podían estas obras de ayer expresar las ideas de hoy, supuestamente revolucionarias? Pues es allí donde aparece, justamente, lo que entonces sólo podemos asumir como un oximorón: una tonadilla patriótica.

Las tonadillas de Pedro Ximénez Abrill

Las partituras de tonadilla que se conservan en los legajos de Pedro Ximénez Abrill son cinco, dos de ellas anónimas y tres con autoría explícita en su portada de Ximénez como compositor. Todas son tonadillas “a dúo”, y las tres de con autoría son *El Convenio*;⁵³ *El Estudiante Pobrete*;⁵⁴ y *El Militar*

⁴⁶ Darío González, “El arte al servicio de la patria”, *Human Sciences Review* 8 (1995): 85-117

⁴⁷ Aurelio Miró Quezada, *Historia y Leyenda de Mariano Melgar* (Lima: Fondo Editorial de la UNMSM, 1998), 140-141 (*El Investigador*, 2 octubre 1813).

⁴⁸ Se estrenó el 29 de julio de aquel año, según *El Investigador*, 29 julio 1813.

⁴⁹ *El Investigador*, 10 septiembre de 1813; ver igualmente Estenssoro, *Música y Sociedad*, p.52.

⁵⁰ Ricketts, “El teatro en Lima”, 453; original en el *Telégrafo de Lima*, 21 de mayo de 1827.

⁵¹ Lohmann Villena, “El Público teatral”, p.252.

⁵² Basil Hall, *Extracts from a Journal: Written on the Coasts of Chili, Peru, and Mexico, in the Years 1820 ...* Vol. 1. (London: A. Constable and Co., 1826), 81

⁵³ ABNB (Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia), Música 1411.

retirado en triunfo. Las otras dos, no identificadas con autor, llevan por título *Los Negritos*⁵⁵ y de la otra sólo se conservan partes marcadas como “viejo”, “tutor” y “pupila”.⁵⁶ De todas ellas, sólo *El Convenio* y *El Militar Retirado* se conservan con todas sus partes, agrupadas en volúmenes encordados de folios dobles y simples. Existe referencia a *El Convenio* en el “inventario” de la obra de Ximénez que quedó entre los documentos del compositor en el ABNB [Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia], y que, si bien he oído de quienes han propuesto que fue realizada por su hijo, personalmente creo hay pruebas contundentes para señalar que el autor es el mismo Ximénez.⁵⁷ En aquel listado *El Convenio* es la única tonadilla inscrita, pero curiosamente no en el apartado de música de salón ni en aquel de música instrumental, sino en el de música sacra, intercalada entre un *Himno a San Pedro* y un *Duo para Santa Catalina*. Quizás esta escueta referencia, y la ausencia de otras, se deba justamente a que el género había ya pasado totalmente de moda para los 1850, fecha en que probablemente Pedro Ximénez realizó su inventario.

Todas las tonadillas atribuidas a Ximénez parecen compuestas según el esquema formal más habitual del género, en tres partes: introducción –o entable–; una sección central con mayor diálogo hablado y coplas; y una sección final, de seguidillas. Son relativamente breves, siendo la más extensa *El Convenio*, que parece también la más elaborada. La orquestación es variable, y la más amplia se encuentra en *El Convenio* y *El Estudiante* las cuales incluyen dobles violines, viola, bajos, dos maderas –clarinetes o flautas– y las infaltables trompas, tan comunes en las últimas décadas del género. Las dos tonadillas no identificadas es muy probable que sean de otros autores. Por una parte, las partes sueltas podrían corresponder a una tonadilla titulada *La Pupila, el tutor y el viejo*, que se conserva en la Biblioteca Nacional de España y fue cantada en el Teatro El Príncipe en 1790.⁵⁸ Por otro lado, una tonadilla *La Púpila y el Tutor* aparece en el “Atado Cuarto” de la sección de tonadillas a 3 voces del inventario del Coliseo de 1831.⁵⁹ Quizás por coincidencia, en el mismo legajo, solo cuatro entradas más arriba, aparece en aquel inventario una tonadilla *Los Negritos*, que, como ya he señalado, es el título de la otra anónima que se conserva entre los papeles de Pedro Ximénez. Juan Carlos Estenssoro menciona también una tonadilla *Los Negritos* interpretada en Lima en 1830, y no deberíamos descartar que se trate de la misma.⁶⁰

⁵⁴ ABNB, Música 1316 conserva la parte de bajo. En el ABAS, PXAT78 se conservan las partes de dos violines, do clarinetes y dos trompas, faltando las demás.

⁵⁵ ABNB, Música 1480, ABAS PXAT80, CAO (Colección Andrés Orías Blüchner) MV12.

⁵⁶ Respectivamente ABNB, M1484 (Viejo); ABNB, M1461 (Pupila); ABNB, M1481, Tutor.

⁵⁷ ABNB, M1353: “Lista de todas las obras com[pues]tas por Pedro Ximenez Abrill T. con sus respectivos precios”. La principal razón para considerar la autoría de Ximénez, o que al menos él estaba vivo al ser escrito este documento, es que el mismo tiene una adenda posterior con sus últimas obras, incluyendo las tres misas finales y la sinfonía N°40. Incluye en la primera sección los 100 Minuetos impresos en París en 1844.

⁵⁸ *La pupila, El tutor y el Viejo* [Manuscrito]: MSS/14065/62. Valga notar que la trama, de una pupila que se ve en una relación con un hombre mayor, dejando de lado a su tutor, tiene enormes coincidencias con aquella del *Barbero de Sevilla*, pero no me ha sido posible entrever mayores correspondencias.

⁵⁹ Pablo Macera, *Teatro Peruano*, 82

⁶⁰ Juan Carlos Estenssoro, *Música y sociedad*, 58. La función fue en 1830, según el *Mercurio Peruano* del 16 de diciembre de ese año.

Lamentablemente, las partituras de Ximénez no reconocen autor, y, peor aún, ni siquiera concuerdan. Aquellas partes instrumentales conservadas en el ABNB en Bolivia no parecen relacionarse ni en tonalidad ni en número de movimientos con las partes vocales con el mismo título que se conservan en la colección privada de Andrés Orías Blüchner, y la caligrafía también parece ser de dos personas distintas. Entre estas, las más lejanas al estilo de Ximénez son aquellas en la colección de Orías Blüchner, que incluso incluyen correcciones en forma que no se encuentra en otras partituras del autor. Esto, sumado a las múltiples diferencias en el tratamiento de las partes instrumentales (en lo material y musical) y la voz en comparación con aquellas tonadillas de autoría conocida de Ximénez, me lleva a pensar que *Los Negritos* es en realidad de otro autor y que lo que se conserva es o una o dos tonadillas con ese nombre, que probablemente estén vinculadas a las noticias que tenemos de ellas en Lima.

Ahora bien, como es habitual en la obra de Pedro Ximénez, aunque conservamos las fuentes documentales, en ellas no se observa notación alguna de fecha o lugar de composición o interpretación. Además, la instrumentación de *El Convenio* y *El Estudiante* es radicalmente distinta a aquella de *El Militar Retirado*, siendo también más elaborada vocalmente, lo que nos lleva a pensar en fechas diferentes para el origen de estas composiciones. En contraste con la profusa orquestación y extensión de las anteriores, *El Militar* utiliza sólo dos violines y un bajo como acompañamiento. Si hablamos de dos contextos u ocasiones distintas, ¿Cuáles podrían ser estos? La documentación me ha llevado a plantear una hipótesis que me parece concuerda con las fuentes musicales y literarias de estas tonadillas. Mientras *El Convenio* y *El Estudiante* fueron escritas para Lima, *El Militar* debió ser compuesta para una ocasión particular en Arequipa, que justifique su particular contexto patriótica.

Lima tenía, para las décadas de 1810 y 1820, una capacidad de desarrollo teatral mucho mayor que la de Arequipa. En esta ciudad no existía un teatro estable para interpretaciones musicales, y tampoco pareciera que hubiese una cantidad importante de presentaciones locales, siendo muy pocas las referidas en periódicos. El teatro –que aún existe⁶¹ fue inaugurado en 1833, poco después de que Ximénez partiera hacia Sucre para tomar el puesto de maestro de capilla en aquella ciudad. Debido a la ausencia de tales espacios, Ximénez mismo coordinaba conciertos públicos en su casa en la década anterior.⁶² Cuando era necesario un evento ocasional, la ciudad debía contratar personal particular para la escena, como ocurrió en las celebraciones de la batalla de Ayacucho en 1827.⁶³ Del mismo modo, se anuncia en ocasiones funciones particulares, como obras de teatro en el Hospital, representadas por “ciudadanos distinguidos de este pueblo”, esto es, por aficionados y no por una compañía.⁶⁴

⁶¹ Que se llamó Fénix y estaba en la “calle de comedias” y, por lo mismo, probablemente sobre un coliseo más antiguo; aún sobrevive, aunque en muy mal estado y parcialmente convertido en cine.

⁶² *Arequipa Libre*, 25 de noviembre de 1828

⁶³ *El Republicano*, Arequipa, 3 febrero 1827.

⁶⁴ *El Republicano*, Arequipa, 26 diciembre 1826.

Por lo mismo, podría pensarse que estas tonadillas fueron escritas fuera de Arequipa, o al menos interpretadas fuera de ella. Personalmente, creo que la posibilidad más concreta es Lima, pues si bien no existen documentos que aseguren que Ximénez viajó a Lima en algún momento de su vida, si hay otros que muestran que su obra se interpretó en la ciudad de los reyes.⁶⁵ Pero pese a que esta posibilidad no ha sido confirmada, pareciera natural pensar que él hubiese ido a la capital en algún momento de su vida, dado que cuando dejó Arequipa para ir a vivir a Sucre, en 1833, tenía ya casi cincuenta años. Así lo hizo su amigo Mariano Melgar, quien –como ya he señalado- fue a Lima en 1833. Además, Ximénez si mantuvo contacto con limeños durante su vida, y en particular con Andrés Bolognesi. Bolognesi se casó con una mujer arequipeña en 1814, y en 1823 –frente a la crisis política en la capital- renunció a su puesto de maestro de capilla y se instaló en la ciudad blanca, donde falleció una década más tarde.⁶⁶ Una posible relación entre el famoso músico italiano y Ximénez había sido ya sugerida por algunos autores, pero sin pruebas explícitas.⁶⁷ Sin embargo, las pruebas existen: el trabajo de Fortunato Choquehuanca sobre el hijo de Bolognesi, Francisco –héroe de Arica-, saca a luz un documento en que la madre de este, Juana Cervantes, debe solicitar testigos que demuestren que Francisco es efectivamente su hijo. Juana, en ausencia de su marido, convoca a dos amigos cercanos de la familia; uno de ellos es Pedro Ximénez Abrill.⁶⁸

Existen otras razones que invitan a pensar que Pedro Ximénez tenía contactos fuertes con Lima y que visitó la ciudad. Una de ellas es una partitura de una *Misa a 4 y a 7*, conservada en Sucre – hoy en el ABNB-⁶⁹, escrita por el compositor José María Tirado en Lima, en 1816, y que está dedicada a Andrés Bolognesi. Pero la prueba más relevante es un manuscrito desconocido de José Bernardo Alzedo que se conserva entre los papeles de Ximénez en el ABAS, fechado –nuevamente- en 1816 y que lleva por título “Quinteto introducion [sic] / de la Opera titulada La Cifra: / con violines, viola, Flautas, trompas / violoncello y Bajo”.⁷⁰ La aparición de esta partitura es importante por varias razones, incluso si exceptuamos que no se sabía de esta obra en anterior bibliografía sobre Alzedo: en primer lugar, porque establece un vínculo entre ambos músicos directamente desde el teatro (y la ópera). Segundo, porque Alzedo referirá años más tarde que conoció personalmente a Pedro Ximénez, destacándolo entre todos sus contemporáneos peruanos y diciendo “que aparte de sus misas y otras provechosas piezas, se hizo admirar por sus sinfonías y los conciertos de violin”.⁷¹ Dado que Alzedo viajó a Chile en 1823, regresando a Lima sólo en breves períodos más tarde, tienen que

⁶⁵ *Mercurio Peruano*, 2 Agosto de 1831.

⁶⁶ Barbacci, Apuntes, 429.

⁶⁷ Marcela Cornejo, *Música Popular Tradicional del Valle del Chili* (Lima: Theia, 2012), 59.

⁶⁸ Fortunato Turpo Choquehuanca, *El Coronel Bolognesi* (Arequipa, Editorial UNSA: 2008), 95.

⁶⁹ ABNB M1187.

⁷⁰ ABAS, PXAT_Oo1. El libreto es la traducción de Luciano Comella del original de Da Ponte para ópera homónima de Antonio Salieri de 1789, publicada en Madrid en 1799. Luciano Francisco Comella, *La Cifra. Ópera jocosa en dos actos arreglada del teatro italiano al español* (Madrid: Oficina de Antonio y Josef Cruzado, 1799). The British Library, SN 000705667.

⁷¹ José Bernardo Alzedo, *Filosofía de la Música*, 212.

haberse conocido antes de esa fecha y, de nuevo, 1816 parece una buena posibilidad para visualizar a Ximénez en Lima, una donde la tonadilla estaba, además, en su mayor auge y éxito.

Entonces, ¿Cómo explicar las diferencias de instrumentación y complejidad musical de *El Militar Retirado* con las otras tonadillas? Probablemente porque pudo haber sido compuesta para una ocasión particular en Arequipa. Debido a su contenido, de un patriota que regresa a casa celebrando el fin de la guerra y la independencia, solo cabe imaginar *El Militar* hacia el año 1825-26, tras el triunfo de la batalla de Ayacucho, y en época en que Ximénez se encuentra definitivamente radicado en Arequipa.⁷² ¿Cuál pudo ser la ocasión? Una buena candidata es la visita que hiciera Simón Bolívar a la ciudad, en 1825, para la cual se hicieron grandes fiestas públicas. Entre los papeles de Ximénez en el ABAS, además, se conserva una canción patriótica en caligrafía del compositor titulada, justamente, “Ya Bolívar ha dado una Patria”, la que no parece haber sido concluida.⁷³ Además el mismo Bolívar firmaría entonces un decreto para fundar un Colegio de la Independencia en Arequipa, del cual Pedro Ximénez más tarde sería catedrático de música. Como fuera, lo cierto es que es la misma *El Militar Retirado* la que parece llevarnos a situarla en su momento histórico, y con firmeza.

Una Tonadilla Patriótica

Sabemos que tras la irrupción de San Martín en Lima se realizaron con frecuencia estrenos de piezas escritas a la luz de los eventos y revoluciones, con exaltadores contenidos. Por ejemplo, sobrevive el famoso caso de *Los Patriotas de Lima en la Noche Feliz*, probablemente estrenada en agosto de 1821, a solo semanas de la irrupción libertadora, y cuyo texto sobrevive. Su autor, Manuel de Santiago Concha, fue también autor de otras piezas como *Atahualpa* y *La Araucana* en aquellos mismos años.⁷⁴ La idea de una tonadilla con contenido nacional o local no es del todo desconocida para los historiadores de la música peruana, pues ya había noticias de algunos ejemplos como *La Sajarla de Amancaes* y *Los Indios*,⁷⁵ esta última donde se cantaba la canción “La Chicha” de José Bernardo Alzedo, en ocasiones reemplazada por un yaraví.⁷⁶ Sin embargo, cabe decir que en el anteriormente mencionado inventario del Coliseo de 1831, casi no existen tonadillas con evidente contenido patriótico, al menos siguiendo sus títulos, y en ellas no se encuentra ninguna llamada *El Militar Retirado* o algún nombre similar.⁷⁷ Por lo mismo, ya desde las fuentes esta tonadilla patriótica se vislumbra como una excepción, que nos ofrece la oportunidad de dar cuenta del cómo,

⁷² Ximénez fue nombrado miembro asociado de la Academia Lauretana de Arequipa en 1823 por sus “conocimientos notables”, manteniéndose activo en ella. Ballón, Héctor; Guillermo Galdos y Eusebio Quiros, *Academia Lauretana de Ciencias y Artes de Arequipa* (Arequipa: Colegio de Abogados de Arequipa, 2000), 29. En 1826 aparece también entre los firmantes en Arequipa por la constitución peruana.

⁷³ ABAS, PXAT_003.

⁷⁴ Guillermo Ugarte Chamorro reeditó el texto en su antología de piezas de la Independencia. Ver Ugarte, “El Teatro en la Independencia. Estudio Preliminar”. En *CDIP*, tomo XXV, vol. 1 (Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario, 1974): LXXIII

⁷⁵ Respectivamente Estenssoro, *Música y Sociedad*, 57 y Barbacci, *Apuntes*, 453

⁷⁶ Quizás esto es lo que llevó a Estenssoro a pensar que *La Chicha* era un yaraví teatral. Ver Juan Carlos Estenssoro, *Música y Sociedad*, 59.

⁷⁷ Pablo Macera, *Teatro Peruano*, 68 y ss.

específicamente, se podía articular esta reutilización del género de la tonadilla como medio de expresión o comunicación patriótica en tiempos de la independencia.

Un aspecto importante de los repertorios patrióticos de los 1810 y 1820 en la América hispana, es la estrecha relación que estos construyeron con la vida teatral del momento. La escena fue un espacio clave en la difusión, oficialización y musicalización de discursos patrióticos, y es allí, también, donde muchos de los himnos nacionales y canciones más importantes fueron estrenados. Esta relación entre vida teatral y canción patriótica, ha sido recientemente reseñado en profundidad por Bernardo Illari, al notar que la *Marcha Patriótica* de Blas Parera, que se transformaría en el himno argentino, “se parece a mucha música teatral hispánica [...] en particular a la tradición de la tonadilla [...] [y] se hace difícil creer que cuando Parera enfrentó la composición de la *Marcha Patriótica* permaneció incólume a la influencia de una de las tradiciones teatrales que cultivaba diariamente”.⁷⁸ El mismo Illari señala que esto no nos debe llevar a pensar que la *Marcha* está basada en una tonadilla, sino a que ellas comparten un mismo lenguaje. Este es el mismo idioma que se vertió también en el himno chileno que escribió originalmente Manuel Robles –violinista en el teatro de Santiago– en 1819.⁷⁹ Y como ya se ha señalado, fue la misma Rosa Merino la que estrenó en el Coliseo de Lima el “Somos Libres” compuesto por José Bernardo Alzedo que sería elegido –oficial y popularmente– como Himno Nacional del Perú.

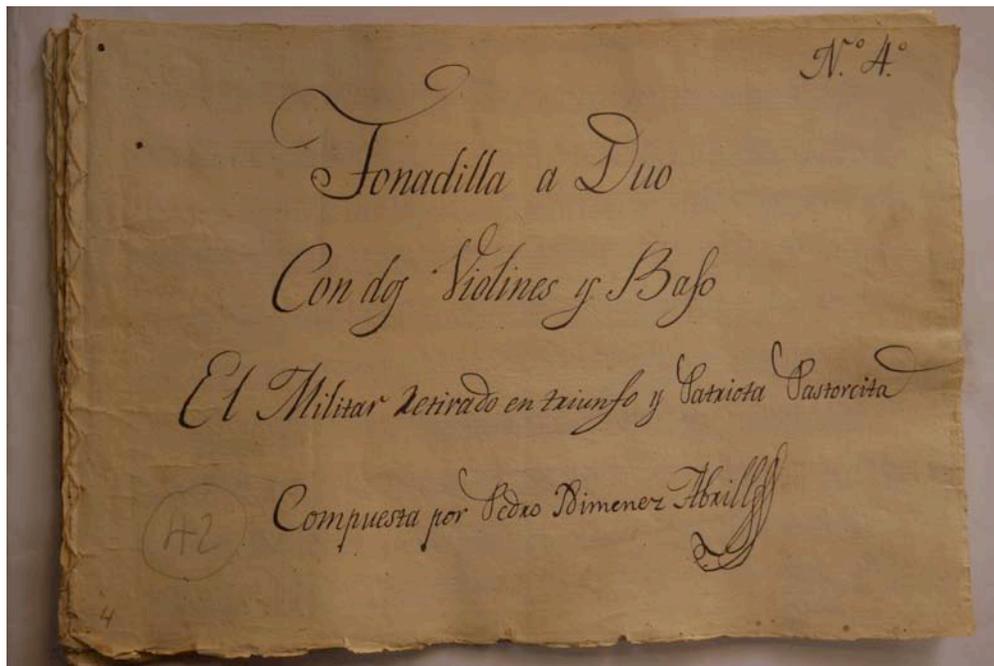


Figura 2: Portada de “El Militar Retirado”, Archivo y Biblioteca Arquidiocesanos de Sucre, Bolivia.

⁷⁸ Bernardo Illari, “¿Una nueva y gloriosa nación?: Retórica y subjetividad en la *Marcha Patriótica* rioplatense de 1813”, *Latin American Music Review* 36, no. 1 (2015): 24-25

⁷⁹ Cristián Guerra, “Entre el olvido y la ruina: En torno a la Canción Nacional Chilena de Manuel Robles”, *Revista Resonancias* 20 (2007): 17-43

El Militar Retirado, sin embargo, presenta una utilización directa del formato teatral en la comunicación de ideales patrióticos, y no solo una comunión de lenguaje y estética. Como muchas tonadillas españolas, *El Militar Retirado* utiliza elementos del acontecer histórico y local para situar en ellos una historia estándar de teatro popular, en este caso la de una pareja que se conoce de improviso: el hombre, que viene llegando de la última batalla de la guerra, le pide la mano a una bella pastora en el camino, y esta le rechaza. Sin embargo, después de varias promesas, ella acepta la confesión de humildad y fidelidad y decide aceptarlo. En esto, la historia no es demasiado diferente a las convenciones de otras tonadillas más habituales -como *El Convenio* del mismo Ximénez-, pero el contexto produce en ella cambios que nos llevan a preguntarnos si no estamos frente a una inversión del proceder habitual. Esto es, que más que utilizar el contexto inmediato para narrar una historia cómica, se utiliza la historia cómica como fundamento para comunicar un mensaje político.

La primera sección comprende dos partes: un “moderato” en el modo mayor (Sol) y en ágil 6/8, cantado por el militar tras una introducción de dieciocho compases. La línea melódica, llena de adornos, comunica la alegría de “una nueva Aurora”, los violines discurren acompañando el ritmo principalmente, con breves figuraciones descriptivas (imitan la “dulce salva” así como las “aves cantoras”). La primera vez que se canta “de la Patria al triunfo en canción sonora”, Ximénez gira al modo menor inesperadamente, pero antes que leer un contexto crítico, creo que esto tiene un fin retórico, pues da variedad y permite que la perorata sobre la misma frase (con dos repeticiones) tenga mayor brillo (ver compases 31 al 42). Inmediatamente tras concluir esta pieza explota un Allegro, ahora en 2/4, con un “coro” de canción patriótica donde ambos violines duplican (a la octava y tercera) la melodía de la voz, reforzando la sensación de coro “colectivo” o lleno, en contraste con el solo anterior. El texto se ve potenciado por la simplicidad musical: “Viva, viva, viva, nuestra libertad; Viva, viva, viva, la noble igualdad”, repetido varias veces.

Estas son frases corrientes para el periodo, y no puedo sino pensar en la relación explícita con el coro de la *Marcha Patriótica* de López y Planas y Parera que hoy es el himno argentino: “¡Libertad!, ¡Libertad!, ¡Libertad! / Oíd el ruido de rotas cadenas, ved en trono a la noble igualdad”. José María Corbacho, arequipeño, pariente, amigo y colega de Ximénez, y más tarde ministro en Lima, publicó en 1824 otra canción patriótica que comenzaba: “Libertad, libertad, libertad”, para en su tercera estrofa refrendar “la noble igualdad”.⁸⁰ La simpleza del gesto musical y literario de Ximénez parece resumir estos anhelos en un grito condensado, aislado aquí de una mayor elaboración poética. Ahora, es llamativo que esta entrada, reforzada con la voz doblada por los instrumentos, se dé no en *forte*, sino que en un inesperado *pianísimo* que pareciera quitarle prioridad frente a lo inmediatamente anterior. Sin embargo, creo que esto puede referir sólo al acompañamiento de las cuerdas doblando a la voz, cosa que no la opaquen (la voz misma no lleva indicación de disminuir el volumen).⁸¹

⁸⁰ José Hipólito Herrera, *El Álbum de Ayacucho* (Lima: A. Alfaro, 1862), 306, “Canción Patriótica”.

⁸¹ Otras orquestaciones de canciones patrióticas del periodo que han sobrevivido reflejan esta afición por doblar el contenido de la voz con los instrumentos, reforzando la línea melódica. Tal es el caso de la *Cancion Ynglesa con todo instrumental* que se conserva en la Biblioteca Nacional del Perú (MsMu 5.9C) y que son proclamaciones a Jorge III y Fernando VII sobre el God save the King.

La introducción, sin embargo, no continúa con un cierre para el aria del militar, sino que regresamos al 6/8, pero ahora en la voz de la pastorcita, y en el modo menor. Además, al ser sol menor y no mi menor, el traslado no ha sido a la relativa, sino que a un más dramático cambio de modo sobre la misma tonalidad que antes proclamaba la alegría de la independencia. Esta otra cara de la moneda es un aria, “Andante”, que ya en sus primeras notas explicita la conexión con el comienzo de la obra, reforzando una inversión de aquel espíritu patriótico:



Ejemplo 1: Comparación inicio tonadilla con inicio del Andante en Sol menor, cc.66-67

Este canto de lástima, si bien es contra la “opresión tirana” (española, entendemos), parece también ir en contra de la guerra en términos generales, en contra del quiebre entre un pasado calmo y pastoril y aquellos años de enfrentamiento y miseria, pues en la canción ella recuerda con ternura una infancia idílica, ocupada en “apacentar un corto rebaño”, que ahora teme este militar le vaya a quitar. Las carencias, el hambre y, al fin y al cabo, el desgaste latente de más de una década de revoluciones y batallas, muestra aquí su lado más íntimo, rara vez explorado en descripciones oficiales de la época. En contraste con la tristeza pausada, el final de este número es dramático, con un regreso brusco al *forte* y un movimiento rápido en las cuerdas, acompañado por saltos y una agitación desesperada: una huida. Pareciera que la Pastorcita piensa escapar, y en desgarró su expresión se italianiza, al volver al parlamento, con un “¡Ay de mi infelice!”, que parece haberse colado de la tradición operática. El Militar la detiene, le pide que no huya, y le explica que no es miembro del ejército real, sino un patriota. La pastorcita pierde el miedo y ambos cantan el siguiente número, un allegro en sol mayor que comienza lleno de síncopas, adornos y figuraciones rápidas en el violín, además de un movimiento mucho más enérgico en el bajo. El Militar no duda en comunicar las buenas nuevas: “sucumbió la tiranía” (con un traslado a La mayor) y los violines duplican la voz para reforzar la palabra “libertad” al final de la misma frase (c.104, vigorizada por una escala ascendente en el 105). Pero al poco tiempo el ánimo cambia, con un alargue en los valores de las notas mientras el Militar señala que, habiendo visto a tan bella mujer, “imposible me será [volver a casa]”, una confesión de amor que nos devuelve al reino tonadillesco.

La respuesta de la Pastorcita, en 6/8, pero siguiendo el allegro y el modo mayor, no se hace esperar. La breve sección (25 compases, dividida a medias con el Militar) es decididamente popular en su carácter, con una alternancia entre 6/8 y 3/4 que, a diferencia de la que veíamos en *El Convenio*, está explícitamente dispuesta en la alternancia de compases y síncopas entre el bajo, violines y la voz. Ella se ríe, diciéndole –con franca modernidad– “no soy tan fácil, Militar”; él responde (con mayor movimiento del segundo violín), repitiendo varias veces (como pidiendo perdón), “yo no digo que

tengas facilidad”. Esa sección, con sus contrastes rítmicos binario/ternarios podría llevarnos fácilmente a pensar que estamos ante un gesto musical localista –algo frecuente, de cualquier manera, en las tonadillas españolas-. Pero, por lo mismo, es probable también que estemos simplemente ante un aire popular, de una ligereza común a España y a América en muchos de sus repertorios tradicionales. Una sección similar, por ejemplo, se puede encontrar en *El Convenio* del mismo autor:

53

T

quien su - fre ca - ram-ba tan-tas ne-se - da-des de mu - ger de hi-jos de sue - gra y de Za-pe!

The image shows a musical score for a voice and piano piece. It consists of three staves. The top staff is for the voice (T), the middle for the right piano hand, and the bottom for the left piano hand. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are written below the voice staff.

Ejemplo 2: Tonadilla *El Convenio*, reducción piano y voz, cc.53-60.

Sin embargo, me arriesgaría a decir que aquí, en *El Militar Retirado*, efectivamente nos encontramos con una referencia localista y no con un simple gesto popular hispánico. Separar entre las músicas populares españolas y americanas del periodo, según se han conservado en las fuentes, no es tarea fácil, pues la relación de 3/4 y 6/8 en sí misma no es garantía de origen, como bien es sabido. Pero aquí la conjunción entre ambos metros no se da sólo en el plano vertical (como en *El Convenio*), sino también más marcadamente en el plano horizontal, entregando una línea melódica llena de carácter popular. Además, creo que el ritmo puede no solo ser un “genérico” popular, sacado incluso de otras tonadillas, sino que una referencia directa a un ritmo de la Arequipa de la época: esto, debido a que en su *Noticia Histórica de Arequipa* de 1816, Antonio Pereira Pacheco apunta y transcribe una canción llamada “El Moro”, que es innegablemente cercana a esta tonadilla:⁸²

Ca - tay el Mo - ro ya res - ca - ta - do de los bra - zo mi al - ma por es - te la - do.

Vi - da mi - a yo no di - go que ten - gas fa - ci - li - dad vi - da mi - a yo no di - go que ten - gas fa - ci - li - dad.

The image shows two musical staves for a piece titled 'El Moro'. Both staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The top staff has lyrics underneath it, and the bottom staff also has lyrics underneath it. The music is written in a simple, folk-like style.

Ejemplo 3: Comparación entre *El Moro* (arriba, transpuesta a mi menor), y *El Militar Retirado*, (abajo, cc.133 – 141).

⁸² Antonio Pereira Pacheco, *Noticia Histórica de Arequipa* (Tenerife, España: Ediciones Idea, [1816] 2009), 97.

A este número le sigue un nuevo diálogo breve, donde ella finalmente resuelve darle su mano al esperanzado Militar, que promete no engañarla y serle fiel para toda la vida. A continuación, un Allegretto en 6/8 y sol mayor, les permite a ambos cantar a dúo su amor, aunque –como es común en muchas tonadillas- en tercera persona, estableciendo una ruptura con los roles ficticios de los cantantes y una comunión con el público, en un decidido “felizmente vivan”. Es en este momento que podría terminar la tonadilla, como muchas del repertorio, cerrando la trama en una moraleja de amor, pero Ximénez no se detiene. Le sigue inmediatamente un “fin de fiesta”, o más específicamente una *fuga* como a veces se le menciona en partituras del periodo: esto es, una repetición del material musical “acelerado”, reducido y en tempo más rápido (en este caso, 3/8 y allegro). Pero Ximénez, aunque repite la música, cambia el texto, y aquel “felizmente vivan” se convierte en un *reprise* del “Viva, viva, viva nuestra libertad”, ahora en forte, a dúo y en ritmo ternario. Si bien hay algunos gestos musicales similares entre ambas versiones, como entre los compases 58-59 y 192-93, se trata claramente de dos piezas distintas, donde lo que se repite es únicamente el texto.

Sabemos por las fuentes documentales que la circulación de textos de canciones patrióticas implicó una reutilización de los mismos con diversas músicas, o la reutilización de músicas con otros textos. Por ejemplo, la canción patriótica *La Chicha* escrita por José de La Torre Ugarte fue compuesta, como ya he señalado, por José Bernardo Alzedo, pero luego fue también remusicalizada por Manuel Bañón en julio de 1836.⁸³ También sabemos que el texto original de la Canción Nacional chilena fue cantada, en un comienzo, con la música de la *Marcha Patriótica* de Blas Parera que ya servía de identificador musical para las provincias del Río de la Plata. Pero el problema en *El Militar Retirado* es aún más radical, al utilizar un mismo texto patriótico con dos melodías distintas ;dentro de una misma obra! Casi pareciera como si aquella circulación flexible de textos y melodías fuera puesta en escena, explicitada por la transformación que hace Ximénez de ella. No puede, sino, tildársele de “canción patriótica condensada”, desde un mínimo de sus elaboraciones, a un máximo de sus posibilidades. Así, lo que al comienzo era una canción patriótica “a coro”, enunciada por un *tutti*, se funde ahora en las voces de ambos. La alegría que era nacional, se une –musicalmente- a la alegría personal de una pareja que podrá ahora vivir tranquila, con el fin de la guerra. La reutilización melódica al final de la tonadilla no de la canción patriótica, sino del dueto amoroso, pareciera mostrar que, finalmente, aquel acontecimiento político augura la felicidad de todos los individuos, aterrizando una realidad histórica compleja en un mensaje simple y, además, estándar dentro de un género teatral de largo arraigo popular.

Reflexiones al final de la función

Esta simplicidad, efectiva quizás en su momento, se nos vuelve hoy complicada epistemológicamente. Estamos acostumbrados a entender las músicas patrióticas desde los himnos nacionales y, por lo mismo, dentro de aquella acostumbrada riqueza semántica, semiótica y simbólica en que

⁸³ Barbacci, Apuntes, 426.

abundan, sin decir nada de su mayor elaboración literaria y musical. ¿Pero cuánto lograban calar aquellos cantos solemnes en la población general? Diversas pistas apuntan a que bastante poco, y es posiblemente allí donde tonadillas como *El Militar Retirado* hayan ocupado un rol importante.⁸⁴ La “canción patriótica” propuesta por Ximénez parece un destilado en la máxima simpleza musical y literaria de este tipo de mensajes, resumido a la promoción de dos aspectos centrales del cambio político: libertad e igualdad. Como hemos visto, la sección final de la historia de amor se ve transformada por el requerimiento –político, inmediato antes que estético- de cerrar la pieza con un regreso a la “canción patriótica” estilizada “Viva, Viva”. Esta decisión de contenido no solo afecta la recepción de su obra, sino que la transforma formalmente. Y más aún, no puede entenderse esta decisión sólo como un acto de pragmatismo político y creativo; al fin y al cabo, el canto resonante de “viva la noble igualdad” tiene que haber calado también hondo en alguien como Pedro Ximénez, nacido de padre desconocido y, por tanto, afectado aún a comienzos del siglo XIX por variadas formas de discriminación legal, explícitas o tácitas.

Pero la expresión personal de una idea no explica el modo en que esta obra está hecha, ni su evidente intención de comunicar. ¿Se trata, quizás, de aterrizar un nivel discursivo “educativo” para una población iletrada, y por tanto la simplicidad es un intento de Ximénez por alcanzar un mensaje de la manera más clara posible al mayor público viable? Da la impresión que así fuera, dado que tanto en su lenguaje musical como literario la pieza dista mucho de otras creaciones del autor. Pero, por lo mismo, la pieza resulta tremendamente efectiva. Cuanto más habría contribuido a esto el hecho de que los espectadores estarían asumiendo el nuevo mensaje político a través de un marco de enorme familiaridad, como lo era la tonadilla escénica. La antigua noción de quiebre radical que comentaba Juan Carlos Estenssoro al escribir que “la música colonial peruana vigente desde el siglo XVI enmudece casi de súbito a raíz de la independencia”, no tiene cabida frente este tipo de fuentes documentales.⁸⁵ Tampoco lo tienen aquellas interpretaciones que parecen sólo ver continuidad y ausencia de cambio entre ambos periodos. Lo que encontramos más bien es un nuevo aparato simbólico donde las viejas formas cumplen un rol, principalmente de transición: odres viejos para vinos nuevos. Creo que lo que muestra *El Militar Retirado* es una transición con quiebres superpuestos a desarrollos, en diálogos no del todo lineales entre dos periodos que conviven en una misma generación. Al fin y al cabo, es cierto: las formas de la tonadilla escénica se mantienen, y el poder de convocatoria del teatro también, pero los símbolos vertidos en aquellos modelos han cambiado, y con ellos su significado y potencialidad.

La ironía de cantarle a la independencia a través de un género netamente español queda, sin embargo, latente en esta discusión. Ironía paralela –valga decirlo- a otra mucho más reconocida, que es el que varios himnos nacionales, como el de Argentina y Chile, hayan sido escritos por españoles. Y es que no puede dejarse de lado el hecho de que la tonadilla perdió todo su valor de representación mientras Napoleón invadía España, considerada quizás demasiado italiana y, por lo mismo, no hay

⁸⁴ Ver por ejemplo las narraciones del viajero Gilbert Farquhar Mathison, *Narrative of a Visit to Brazil, Chile, Peru, and the Sandwich Islands During the Years 1821...* (London: Printed for C. Knight, 1825), 300, sobre como al tocar la banda en Perú en 1821 los himnos nacionales en la plaza de toros, nadie parecía mostrar ningún interés por cantar o seguir la música con atención siquiera.

⁸⁵ Estenssoro, *Música y Sociedad*, 7

una sola tonadilla en aquel periodo que cante a la independencia de su país de origen. Para entonces, en la década de 1810, ya el género había mutado y perdido, quizás, toda su validez combativa en territorio peninsular.⁸⁶ En América, en cambio, una década más tarde un compositor está escribiendo una tonadilla para celebrar la victoria sobre España, quizás justamente porque, al contrario de lo que ocurría en la Península, la tonadilla había logrado ganar carta de ciudadanía peruana, aún en la confrontación con los nuevos géneros ilustrados. Tal como escribió Felipe Pardo y Aliaga, “[Llegó la ópera] y convencieron todos prácticamente de que vale más una aria de *Romeo*, que las *huaraguas* de la Chepa Manteca; de que es mejor el juicio de Crispo en la *Fausta* que la tonadilla del Correjidor [...] en fin, de que la ópera italiana merece la preferencia sobre la ópera criolla”.⁸⁷

Ya la tonadilla no es un cantar español, sino criollo: de sangre española pero nacido en América. Una ópera criolla, escrita por un autor que no dudará más adelante publicar una obra para guitarra “al gusto peruano” y, más aún, un vals para piano “en estilo americano”.⁸⁸ La presunción histórica de que la tonadilla se había vuelto, para entonces, americana, cobra en *El Militar Retirado* total resolución. Las posibilidades formales de la tonadilla, como género flexible que captura las múltiples posibilidades de la tradición oral y popular y dialoga directamente con su audiencia, le permiten servir de vehículo para un nuevo mensaje. Además, *El Militar Retirado* –muchísimo más que una tonadilla más tradicionalmente española como *El Convenio*– limitaba su sentido, justamente, a una interpretación de su inmediatez, y probablemente nunca fuera interpretada nuevamente tras su estreno. De hecho, es posible –y no puedo descartar– que nunca fuera interpretada, pues al menos en mis propias revisiones de archivos y bibliotecas me ha sido imposible encontrar una tonadilla con aquel nombre.⁸⁹

Sin embargo, creo que, más allá de si fue o no estrenada, *El Militar Retirado* demuestra que la reutilización en el periodo independentista de formas musicales y teatrales apropiadas y asumidas como propias hacia fines del periodo colonial, no solo tenía connotaciones de continuidad, sino también de quiebre o relectura de las mismas, en base a los nuevos valores culturales y simbólicos de la independencia. Más allá de su escenificación, la tonadilla *El Militar Retirado* de Pedro Ximénez Abril nos permite entrar en las capas íntimas de la discusión general en torno al advenimiento de la independencia y el periodo republicano en el Perú. Es muy posible que otras tonadillas desconocidas aún se conserven en archivos y, tal como *El Militar Retirado*, estén a la espera de una investigación más completa, y de alumbrar con otros tonos la compleja transición entre colonias y republicas, marcada con tanta frecuencia por los mitos de nuestras propias –y fragmentarias– construcciones nacionales.

⁸⁶ Le Guin, *The Tonadilla*, 215.

⁸⁷ Felipe Pardo y Aliaga, *Poesías y escritos en prosa de don Felipe Pardo...* (Paris: A. Chaix et cie, 1869), 347.

⁸⁸ *Mis Pasatiempos al Pie del Volcán, según el Gusto Peruano*, edición no identificada, ABNB, M1330 (varias copias). El vals se encuentra en una colección privada en La Paz.

⁸⁹ Muchas tonadillas eran señaladas nada más que como “nuevas”, o sin título, y puede que nunca lo sepamos.

El Militar Retirado y la Patriota Pastorcita

Tonadilla a Dúo

Pedro Ximénez Abrill Tirado

Moderato

The musical score is arranged in four systems. The first system includes Voces (Voces), Violin I (Violín I), Violin II (Violín II), and Bajo (Bajo). The second system includes Soprano (S), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Bajo (B.). The third system includes Soprano (S), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Bajo (B.). The fourth system includes Soprano (S), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Bajo (B.). The score is in 6/8 time and G major. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The tempo is marked *Moderato*. The lyrics for the Soprano part are: "Di - cho - sos — los dí - as fe - li - ces las ho - ras en que nos re -".

El Militar Retirado y la Patriota Pastorcita

24

S
na - ce u - na nuc - ba Au - ro - ra Ha - gan dul - ce Sal - va las A - ves can -

Vln. I

Vln. II

B.

30

S
to - ras de la Pa - tria al triun - fo en can - ción so - no - ra de la Pa - tria al

Vln. I
(*f*)

Vln. II
(*f*)

B.
(*f*)

36

S
triun - fo en can - ción so - no - ra de la Pa - tria al triun - fo en can - ción so -

Vln. I

Vln. II

B.

42

Allegro

S
no - ra. Vi - va vi - va vi - va nues - tra li - ber - tad vi - va vi - va vi - va

Vln. I
pp

Vln. II
pp

B.
(*pp*)

50

S
la no - ble i - gual - dad vi - va vi - va vi - va nues - tra li - ber - tad vi - va vi - va vi - va

Vln. I

Vln. II

B.

El Militar Retirado y la Patriota Pastorcita

58

S
la no-ble i - gual - dad — vi - vi vi - va vi - va la no-ble i - gual - dad.

Vln. I

Vln. II

B.

66 **Andante** *Pastorcita*

S
Has - ta cuan - do cie - los ha - brá de du -

Vln. I
(*f*) (*p*)

Vln. II
(*f*) (*p*)

B.
(*f*) (*p*)

73

S
rar — la o - pre - ción ti - ra - na y el tris - te — pe - nar mi in - fan - cia o - cu - pa - ba en

Vln. I

Vln. II

B.

80

S
a - pa - cen - tar un — cor - to re - ba - ño que hoy me qui - tan ya un cor - to re -

Vln. I
(*f*) (*p*)

Vln. II
(*f*) (*p*)

B.
(*f*) (*p*)

87

S
ba - ño que — hoy — me qui - tan ya.

Vln. I
f

Vln. II
f

B.
(*f*)

El Militar Retirado y la Patriota Pastorcita

Sale el Militar.

Pastorcita:

Pastorcita Representando:
Ay de mi infelice!Por tal te tube ahora
¡O gallardo Militar!
pero si eres de la Patria
mi temor depongo ya.Militar Representando:
No me huyas bella zagala
que yo no te he de dañar;
¿O juzgas que soy acaso
del cruel Exercito Real?

Allegro

92

S

Vln. I

Vln. II

B.

97

Militar

S

Soy de - si - di - do Pa - trio - ta que triun - fan - te ben - go ya; su - cum -

Vln. I

Vln. II

B.

102

S

bio la ti - ra - ni - a ya res - pi - ras li - ber - tad gus - to - so me re - ti -

Vln. I

Vln. II

B.

107

S

ra - ba a mi ca - sa a des - can - sar pe - ro ha - bien do - te ya vis - to im - po -

Vln. I

Vln. II

B.

The musical score is written for Soprano (S), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Bass (B.). It is in 2/4 time and G major. The score is divided into three systems. The first system (measures 92-96) is marked 'Allegro' and features a strong, rhythmic accompaniment in the strings. The second system (measures 97-101) is marked 'Militar' and features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The third system (measures 102-106) continues the vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

El Militar Retirado y la Patriota Pastorcita

112

S si - ble me - se - ra y a - si de - ce - o me di - gas dul - ce bien si me - que -

Vln. I

Vln. II

B.

117

S rras. y a - si de - ce - o me di - gas dul - ce bien si me - que - rras.

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

B. *f* *p*

122 **Pastorcita**

S Ju - la - la - la - lay que ri - sa me

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

B. *f* *p*

129 **Militar**

S da no - soy tan fa - cil Mi - li - tar vi - da mi - a yo no

Vln. I

Vln. II

B.

135

S di - go que ten - gas fa - ci - li - dad vi - da mi - a yo no di - go que ten - gas fa - ci - li -

Vln. I

Vln. II

B.

El Militar Retirado y la Patriota Pastorcita

141

S
dad vi - da mi - a yo no di - go que ten - gas fa - ci - li - dad.

Vln. I

Vln. II

B.

Pastorcita:
Pues entonces como quieres
que yo te llegue á otorgar
un SI pronto sin saber
si acaso me engañaras.

La mano mi bien te pido
mira que seré leal.

Pastorcita:
Solamente te la doy
por ver tu mucha humildad.

Militar:
No te engaño dueña mia
como ya lo adbertiras
y veras como a tu obsequio
alma y vida pongo ya

147 **Allegretto** Duo

S
Y en dul - ce Hi - me - ne - o dos

Vln. I

Vln. II

B.

153

S
al - mas u - ni - das di - cho sas ya - man - tes le - liz - men - te

Vln. I

Vln. II

B.

158

S
vi - van fe - liz - men - te vi - van Y en dul - ce Hi - me - ne - o dos

Vln. I

Vln. II

B.

El Militar Retirado y la Patriota Pastorcita

163

S al - mas u - ni - das di - cho - sas ya - man - tes fe - liz - men - te vi - van di -

Vln. I

Vln. II

B.

169

S cho - sas ya - man - tes fe - liz - men - te vi - van.

Vln. I

Vln. II

B.

Allegro

174

S

Vln. I

Vln. II

B.

182

S Vi - va vi - va vi - va nues - tra li - ber - tad vi - va vi - va vi - va nues - tra li - ber - tad

Vln. I

Vln. II

B.

190

S vi - va vi - va vi - va la no - ble i - gual - dad vi - va vi - va vi - va la - no - ble i - gual - dad.

Vln. I

Vln. II

B.

El Militar Retirado y la Patriota Pastorcita

198
S
vi - va vi - va vi - va nues - tra li - ber - tad vi - va vi - va vi - va nues - tra li - ber -

Vln. I

Vln. II

B.

205
S
tad vi - va vi - va vi - va la no - ble i - gual - dad vi - va vi - va vi - va la -

Vln. I

Vln. II

B.

212
S
no - ble i - gual - dad la no - ble i - gual - dad la no - ble i - gual - dad.

Vln. I

Vln. II

B.

Winner of the 2015 Otto Mayer-Serra Award

JOSÉ MANUEL IZQUIERDO KÖNIG. "El Militar Retirado de Pedro Ximénez Abrill y Tirado (Arequipa, 1784 – Sucre, 1856): Una Tonadilla Inédita en el Perú Independiente". *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 1, no. 2 (2016): 1-28.