
**AL USO DE NUESTRA TIERRA.
REFLEXIONES SOBRE ALGUNOS ASPECTOS MUSICALES DEL
CÓDICE MARTÍNEZ COMPAÑÓN VISTOS POR UN MÚSICO PRÁCTICO**

**TO THE USE OF OUR LAND.
REFLECTIONS ON SOME MUSICAL ASPECTS OF THE MARTÍNEZ
COMPAÑÓN CODEX AS SEEN BY A PRACTICAL MUSICIAN**

Manuel Vilas Rodríguez•

Investigador independiente

diapentes@hotmail.com

orcid.org/0000-0001-9359-4001

RESUMEN

Muchos y variados estudios científicos han surgido en los últimos años con relación al célebre códice «Trujillo del Perú» de Baltasar Martínez Compañón. Su carácter enciclopédico ciertamente da lugar a que investigadores de diversos campos del saber puedan desarrollar sus teorías, estudios y análisis. En el presente artículo se examinan dos aspectos relacionados con el universo musical de esta magna obra; por un lado, y como complemento al estudio de Teresita Campana contenido en esta misma revista, nos centraremos en la primera obra musical del códice: la cachua *Niño il mijor*, analizando elementos musicales e históricos de esta pieza para posteriormente sugerir una propuesta de ejecución práctica basada en estas mismas fuentes históricas. Por otro lado, nuestro objetivo será el análisis de las cuatro arpas representadas en cuatro acuarelas del códice. En conclusión, realizaremos un rápido viaje por la presencia del arpa en el norte del Perú desde inicios del siglo xvii hasta el siglo xx, permitiéndonos

• Arpista especializado en arpas de los siglos xi al xviii. Ha participado en más de 100 grabaciones discográficas, con distintas agrupaciones y con su grupo *Ars Atlantica*, destacando la grabación completa de los 100 tonos humanos del Manuscrito Guerra (primera grabación mundial) para el sello Naxos y el disco «Castilla del Oro» sobre la poesía y música de los conquistadores del Perú. Asimismo es pionero en la investigación de ciertas arpas: el arpa virreinal peruana (s. xvii-xviii), arpa de la Corona de Aragón (s. xiv) y arpa chiquitana (Bolivia, s. xviii).

Recepción del artículo: 26-07-2022. Aceptación del artículo: 30-11-2022.

así apereibir la gran importancia que las representaciones iconográficas de Compañón tienen para la historia del arpa del Perú.

Palabras clave: Martínez Compañón; Trujillo del Perú; arpa peruana; cachua; catedral de Trujillo; interpretación histórica.

ABSTRACT

Many and varied scientific studies have emerged in recent years in relation to the famous codex “Trujillo del Perú” by Baltasar Martínez Compañón. Its encyclopaedic nature certainly allows researchers, from various fields of knowledge, to develop their theories, studies and analyses. This article examines two aspects related to the musical universe of this great work. On the one hand, and as a complement to the study of Teresita Campana contained in this same magazine, we will focus on the first musical work of the codex: the cachua *Niño il mejor*, analysing musical and historical elements of this piece, which will subsequently allow for a proposal for practical execution based on these same historical sources. On the other hand, our objective will be the analysis of the four harps represented in four watercolours of the codex. In conclusion, we will make a quick journey through the presence of the harp in northern Peru from the beginning of the 17th century to the 20th century, thus allowing us to perceive the great importance that the iconographic representations of Compañón have for the history of the harp in Peru.

Key words: Martínez Compañón; Trujillo del Perú; Peruvian harp; cachua; Trujillo cathedral; historical interpretation.

I. INTRODUCCIÓN

Entre los años 1978-1994, Ediciones Cultura Hispánica, bajo el auspicio de la Agencia Española de Cooperación Internacional, realiza una magnífica edición facsimilar en 9 tomos y tres apéndices documentales del llamado Códice Martínez Compañón (finales del siglo XVIII), conservado en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. A partir de aquí, el interés por el universo Compañón no ha hecho más que crecer: en los últimos años han aumentado considerablemente tanto los estudios científicos de muy diversa índole (flora, fauna, historia, arqueología, geografía, música, demografía, folclore, etc.) como las grabaciones discográficas de las veinte piezas musicales contenidas al final del volumen II. No me extenderé en repetir datos y fechas ya conocidos por los interesados en este códice; tampoco en la vida y obra del obispo Martínez Compañón, ni en su viaje pastoral por tierras de Trujillo a finales del siglo XVIII, ni en otros aspectos ya ampliamente estudiados y analizados por insignes investigadores a los que me remito.¹

¹ Deseando no ser prolijo, me limito a citar solamente tres libros donde se tratan desde diferentes ópticas diversos aspectos del universo de Martínez Compañón; Pablo Macera, Arturo Jiménez Borja e Irma Franke, *Trujillo del Perú*, Baltazar

El presente trabajo se centrará en algunos aspectos vistos por el prisma de un músico práctico, en concreto un músico arpista dedicado desde hace años al mundo de las arpas antiguas ibéricas, y en consecuencia, enormemente interesado por las arpas del antiguo Virreinato del Perú.

Exclusivamente nos centraremos en el volumen II del códice; en primer lugar, y como complemento al artículo de la coreógrafa e investigadora Teresita Campana que pueden consultar en la presente revista, trataré de desarrollar algunos comentarios sobre la primera de las ya citadas veinte piezas con notación musical contenidas en dicho volumen (la célebre cachua *Niño il mijor*). A continuación, analizaremos brevemente algunas peculiaridades de las cuatro arpas representadas en las acuarelas 147 (*danza del chimo*), 149 (*danza de pallas*), 151 (*danza del chimo*) y 159 (*danza del chusco*).

Para situar muy brevemente el contexto general de la pieza musical y las cuatro acuarelas objeto de nuestro estudio, solamente recordaré que el *Códice Trujillo del Perú* es una colección de nueve tomos con más de 1400 acuarelas que fueron elaboradas como resultado de la visita pastoral que el obispo Martínez Compañón realizó a la diócesis de Trujillo del Perú entre los años 1780-1785. Dicha diócesis se compone de doce provincias: Trujillo, Saña, Piura, Jaén, Lamas, Moyobamba, Chachapoyas, Luya, Guambos, Caxamarca, Guamachuco y Patás. Sería de gran interés para nosotros conocer el itinerario exacto de esta visita, así como detallada información sobre lugares, fechas, situaciones, informantes, copistas, transcritores musicales, instrumentos empleados, etc., pero a día de hoy muchos de estos aspectos siguen (y me temo seguirán) siendo un misterio que deseamos, dentro de lo posible, se vayan revelando en futuros estudios.

Está fuera de toda duda una cierta formación musical de Martínez Compañón, al haber ejercido de enseñante de canto llano en ocasiones puntuales durante su visita pastoral entre 1782-1785². Stevenson³ le otorga un papel muy activo en la tarea de la anotación de las melodías, incluso sugiere que él mismo pudo ejercer ocasionalmente esta función.

Jaime Martínez Compañón y Bajanda. Acuarelas: siglo XVIII (Lima: EDUBANCO, Fundación del Banco Continental para el fomento de la Educación y la Cultura, 1997); Ignacio Arellano y Carlos Mata Induráin, *El obispo Martínez Compañón: vida y obra de un navarro ilustrado en América* (Pamplona: Gobierno de Navarra, 2012); Adrian Rodríguez Van der Spoel, *Bailes, tonadas & cachuas. La música del Códice Trujillo del Perú en el siglo XVIII* (Amsterdam: Deuss Music, 2013).

² Catedral de Trujillo, *Actas Capitulares, VIII* (1786-1796), fol. 160. «Residió en Piura, Lambayeque y Cajamarca (tres meses en cada uno) explicando diariamente las lecciones...de canto llano a sus seminaristas hasta que dexo establecida su disciplina». Citado en Robert Stevenson, *Music in Aztec and Inca Territory* (Berkeley: University of California Press, 1968), 315.

³ Stevenson, *Music in Aztec...*, 315.



Imagen 01: Baltasar Martínez Compañón, *Alleg.º Cachua a Duo y aquatro. con v.s y Bajo Al Nacimiento de christo Nuestro Señor*. Fol. E176

El título ya nos aporta bastante información. La manera de presentar la pieza nos transporta a un ambiente musical aristocrático/catedralicio: el indicador de tempo (*allegro*), la aclaración del número de voces (*a duo y a cuatro*) como si fuera una pieza sacada de una ópera o una obra sacra, el modo en que nos informa de los instrumentos empleados (*con violines y bajo*); todo esto nos acerca a ese estilo con el que abundantes manuscritos musicales de cualquier catedral del mundo hispano nos presentan su contenido. Aquí lo realmente interesante es que no estamos tratando ni con un aria ni con un villancico o salmo, sino con una cachua, y esto es lo que hace que esta pieza sea algo realmente excepcional. Nos encontramos ante un transcriptor muy habituado a la escritura musical más convencional de su época, fuera Compañón o alguno de sus colaboradores.

El siguiente punto sería indagar a qué lugar geográfico podría pertenecer esta pieza. Las nueve primeras obras musicales del código, entre las que esta cachua está incluida, carecen de procedencia. A partir de la pieza 10 (*La selosa*), comenzamos a conocer el lugar geográfico de procedencia de cada pieza, con excepción de la número 12 (*Lanchas*) y 20 (*Cachuita de la montaña*). Esto nos hace suponer con bastante lógica, como ya han apuntado otros investigadores⁴, que las nueve primeras piezas pertenecen

⁴ Carlos Vega sugiere que las piezas 1-9 proceden de la misma ciudad de Trujillo, donde Martínez Compañón tenía su asiento. Diana Fernández Calvo, «La música en el código del obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón». En *El obispo Martínez Compañón: vida y obra de un navarro ilustrado en América*, ed. por Ignacio Arellano y Carlos Mata Induráin (Pamplona: Gobierno de Navarra, 2012), 314. Samuel Claro Valdés a este respecto no tiene ninguna duda y afirma tajantemente que esta cachua procede de Trujillo. Samuel Claro Valdés, «Contribución musical del obispo Martínez Compañón, Perú, hacia fines del siglo XVIII», *Revista Musical chilena* 34, n.º 149-50 (1980): 27.

a la ciudad de Trujillo, mientras las restantes siguen un cierto orden lógico correspondiente a la visita pastoral, ya que cada vez nos vamos alejando más de la capital (Trujillo-Lambayeque-Chachapoyas-Cajamarca-Huamachuco-Otuzco y Trujillo). No es nada descabellada esta idea, teniendo en cuenta que, de la misma manera que los dos primeros volúmenes comienzan por planos de la ciudad de Trujillo y su catedral, también es lógico pensar que la compilación de piezas musicales se inaugure reflejando música de esta misma ciudad.

¿Podría esta cachua formar parte del repertorio de la capilla de la catedral? Su dedicatoria (*al Nacimiento de Cristo*), su texto (idéntico al de tantos villancicos de negros que circularon por España e Hispanoamérica en los siglos XVII-XVIII) y su orgánico (dos violines, cuatro voces; voz 1ª, voz 2ª, alto y tenor con acompañamiento) cuadra perfectamente con cualquier composición de una capilla musical catedralicia del siglo XVIII, incluyendo dos violines de influencia italiana, más las correspondientes partes a dos voces solistas y conjunto coral homofónico a cuatro voces. De hecho, en el resto del código no vuelve a aparecer una pieza con una formación tan extensa. Nos encontramos, pues, con una cachua a lo divino como si de una jácara o villancico de negros o gallegos, asturianos, vizcaínos, etc. se tratara. A este respecto es muy interesante lo que apunta Rodríguez Van der Spoel referente a la catedral de Lima:

El repertorio que se ejecutaba en la catedral incluía música originalmente compuesta para fines ajenos a la Iglesia, como minuetos y **tocatas del uso de la Tierra**. Esta última expresión fue utilizada por el arzobispo Pedro de Barreto en 1754, al redactar un edicto que prohibía la interpretación de dicha música en las iglesias.⁵

No esta cachua sino la siguiente del código, *Alleg.^o Cachua a voz y Bajo Al Nacimiento de christo Nuestro Señor* (contenida en el fol. E177), utiliza precisamente esta misma expresión en su copla: *Denos lecenia señores, supuesto ques Nochebuena, para cantar y bailar, **al uso de nuestra tierra***. Bien podrían estas cachuas pertenecer al repertorio de la catedral de Trujillo, lejos de Lima y quizá al margen de estas prohibiciones.

Pero hagamos un breve repaso por la historia de la catedral y su relación con la práctica musical para reafirmar si esta tesis pudiera ser factible o no. Desde la fundación de la ciudad de Trujillo se proyectó la creación de una iglesia matriz, que se convertirá en catedral en 1616. Tenemos constancia este mismo año de la presencia de un organista (Diego de Alarcón), libros de coro, sochantre y mozos de coro⁶. Un terremoto en 1619 destruye toda la ciudad, los moradores de Trujillo huyen y el obispo Cabrera, con todo su cabildo, decide trasladar su sede provisionalmente a Lambayeque. Ese mismo año muere el obispo, y posteriormente su cabildo afirma, ante la posible vuelta a Trujillo,

⁵ Rodríguez Van der Spoel, *Bailes, tonadas...*, 21.

⁶ Centro de estudios de historia eclesiástica de Perú, *Monografía de la diócesis de Trujillo, Tomo 2* (Trujillo: Imprenta Diocesana, 1931), 232.

«...que la mudanza que el Obispo difunto hizo de la Cathedral a este pueblo de Lambayeque fue por ser lugar cómodo y tener yglesia con órgano y muy capaz a poder acudir a la celebración de los officios diuinos, por haber faltado todo en la ciudad de Trugillo»⁷. «No obstante que en la ciudad de Trugillo el día de oy no la ay decente ni órganos ni campanas ni los demás ornatos necesarios para el culto diuino»⁸. «Nombró por Yglesia Cathedral deste Obispado la del dicho pueblo de Lambayeque en estos llanos por las comodidades y congruencias que tiene para serlo asi de órgano, ministriles, indios cantores como por estar el dicho cuerpo de la yglesia entero y capaz para el dicho ministerio y no aver otro en este obispado...»⁹.

En 1635 la catedral vuelve a ser destruida por un nuevo terremoto, reedificándose en 1647 con las medidas que tiene hoy en día. Por fin se consagra en 1666. Un nuevo terremoto la destruye en 1759, para ser nuevamente reparada y se inaugura la nueva reconstrucción el 7 de diciembre de 1781, celebrándose las vísperas de la solemne festividad del Soberano Misterio de la Inmaculada Concepción, ya con la presencia del nuevo obispo, Martínez Compañón.

En su afán por revitalizar una diócesis empobrecida, en estado de abandono y con diversas problemáticas, podría ser viable un modesto plan para dar un pequeño impulso a la creación de una pequeña capilla musical, habida cuenta, según pudimos comprobar anteriormente, del escaso, limitado y a veces nulo papel que tuvo la música en la catedral en tiempos pasados. La política administrativa y organizativa de Martínez Compañón se dirigió especialmente a dar nuevo brillo y gloria a la catedral. A este respecto afirma Daniel Restrepo Manrique que, «...reconstruye la catedral, construye una bóveda de enterramientos, además de la sacristía y la sala capitular...»¹⁰.

La formación de una capilla musical de indios, como aquella capilla de Lambayeque de épocas pasadas, entraría con toda lógica dentro del plan reformador de Martínez Compañón. Además, las dos cachuas, primeras piezas musicales del códice, pertenecen al tiempo de Navidad, y podrían haber sido creadas para las próximas y cercanas fiestas de Navidad, estando aún presente en Trujillo Martínez Compañón, que no iniciará su visita por otras provincias de la diócesis hasta el 21 de junio de 1782.

La cachua es un danza o baile que tiene sus orígenes en la época prehispánica, y que a lo largo de los siglos, pasando por diferencias locales, ha llegado hasta nuestro siglo XXI atravesando todo tipo de variantes y adaptaciones.

⁷ *Idem*, pág. 158.

⁸ *Idem*.

⁹ *Idem*, pág. 234.

¹⁰ Daniel Restrepo Manrique, «Baltasar Jaime Martínez Compañón y su obra en la diócesis de Trujillo». En *El obispo Martínez Compañón: vida y obra de un navarro ilustrado en América*, ed. por Ignacio Arellano y Carlos Mata Induráin (Pamplona: Gobierno de Navarra, 2012), 122.

Empezaremos consultando rápidamente las fuentes más antiguas que referencian y definen la cachua:

Cachuani, danzar o bailar
Cachuac, danzador o bailador
*Cachuay, corro de baile o danza.*¹¹

Bailar trabadas las manos en corro, Cachhuani ranpanacuni
Baile así, cachua rampanacuy.¹²

Capítulo primero de las fiestas
*Es que llama taqui, cabiua, baylli, aravi de las mosas...*¹³

*Músicas, canciones y músicas del Ynga y de los demás señores deste reino y de los indios. Aporta texto de Cachiua, dize así: Chanca sauaylla pani.*¹⁴

El baile llamado Cachua es muy principal, y no lo hacían antiguamente sino en fiestas muy grandes; es una rueda o corro de hombres y mujeres asidos de las manos, los cuales bailan andando alrededor.¹⁵

Una vez leídas estas definiciones y descripciones de la cachua, fijémonos en los siguientes párrafos del cronista Pedro Pizarro; no nombra la cachua, pero por su descripción no podemos evitar pensar en ella:

[...] mucha cantidad de mujeres de estas con sus padres y hermanos en la guerra, tenían de costumbre de que todas las noches como no lloviese se salían al campo estas mujeres y así mismo varones, y hacían muchos corros desviándose un trecho los unos de los otros, y tomándose por las manos los varones a las mujeres y las mujeres a los varones hacían como digo un corro cerrado, y cantando unos de ellos a voz alta todos los demás le respondían andando al rededor.

[...] andando así como digo en estas ruedas cantando y bailando, usábase entrellos sacar el indio a la india que tenía por la mano del corro, y desiviándose un trecho se echaba con ella y cumplida su voluntad se volvía al baile, y así lo usaban todos cada uno en su generación.¹⁶

¹¹ Fray Domingo de Santo Tomás, *Lexicon o vocabulario de la lengua general del Perú* (Valladolid: imp. por Francisco Fernández de Cordova, 1560), 112.

¹² Diego González Holguín, *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú* (Ciudad de los Reyes-Lima: imp. de Francisco del Canto, 1608), 59.

¹³ Felipe Guamán Poma de Ayala, *Nueva crónica y buen gobierno* (Perú: manuscrito, 1615), 315. Actualmente en la Biblioteca Real de Dinamarca.

¹⁴ *Idem*, pág. 317.

¹⁵ Bernabé Cobo y Marcos Jiménez de la Espada, *Historia del Nuevo Mundo* (Sevilla: imp. de E. Rasco, 1895), 231.

¹⁶ Pedro Pizarro, «Relación del descubrimiento y conquista de los reinos del Perú, 1571». En *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, ed. por Martín Fernández Navarrete, Miguel Salvá y Pedro Saiz de Baranda (Madrid: Imprenta de la Viuda de Calero, 1844), 347-348.

La cachua, de lo que se desprende de estas descripciones de los siglos XVI-XVII, es un baile o danza en corro que no forma parte del acervo musical hispano y podría ser cantado o no. Poma de Ayala nos proporciona un texto, Pizarro nos informa que algunos de los participantes en el corro cantaban respondiéndoles todos los demás. No deja de llamarnos la atención que nuestra cachua de Compañón, 200 años después de la descripción de Pizarro, contenga la misma estructura descrita por éste: unos solistas cantan un texto (*cantando unos de ellos a voz alta*, escribe Pizarro) mientras el coro a cuatro voces contesta (*todos los demás respondían andando al rededor*, continúa afirmando Pizarro).

Con estos mínimos datos, podemos trazar una breve trayectoria de la cachua, desde sus primeras referencias, debidas a conquistadores y religiosos (siglos XVI-XVII), hasta las primeras cachuas de las que conservamos la música (precisamente las contenidas en este códice, finales del XVIII). La presente cachua de nuestro códice es totalmente mestiza, con elementos incorporados a través de los años y las circunstancias; prehispánicos (forma, estructura, términos quechua), italianos (violines, bajo continuo) y españoles (texto y textura). Sin embargo, a la vez estamos ante una manifestación netamente peruana, una reafirmación musical con personalidad propia, producto de siglos de mezclas.

A partir de aquí la cachua sigue por diversos caminos, pero esa es otra historia.

El texto de nuestra cachua es el siguiente:

Niño il mejor que y logrado
 alma mia mi songuito
 por lo mucho qui te quiero
 mis amores te y traído
 ay Jisos qui lindo
 mi niño lo esta
 ay Jisos mi Padre
 mi Dios achalay.

El texto muestra un castellano con muchos elementos de los quechua-hablantes, como la sustitución de la vocal *e* por la *i* (*il* por el, *mijor* por mejor, *qui* por que, *y* por he, *Jisos* por Jesús). Rodríguez van der Spoel nos aclara el significado de dos palabras: *songuito*, diminutivo de *sonco* (corazón en quechua), que aparece en sexto lugar en el vocabulario de la lámina IV del códice, *que contiene 43 voces castellanas traducidas alas ocho lenguas que hablan los indios de las costa, sierras y montañas del Obpdo. de Trugillo del Perú*. *Achalay* sería el equivalente a un grito de felicidad.¹⁷

¹⁷ Rodríguez Van der Spoel, *Bailes, tonadas...*, 41.

Musicalmente esta cachua es un perfecto ejemplo de cómo hacer mucho con los más mínimos elementos; toda la pieza se mueve entre los más básicos y simples acordes: la tónica (la) y la dominante (mi). Los violines discurren gran parte de la pieza por terceras paralelas doblando las voces y añadiendo la tónica a manera de pedal para aportar más densidad al discurso. Este básico comportamiento de los violines podría responder a cualquier obra italiana de esta época.

Intentaremos describir, después de haber analizado los anteriores aspectos, una posible interpretación «históricamente informada», tal como se dice en los tiempos actuales.

Lo primero que nos parece llamativo en esta cachua es la inclusión de un único texto. No tenemos ninguna duda que el copista solamente anotó uno, pero que la obra probablemente se podría interpretar con muchos más. La intención sería, por tanto, anotar las melodías con un texto principal, obviando otras posibles estrofas. Esto sucede en todas las obras del código con la excepción de la *Cachua Serranita* (E. 192), que incluye 8 textos completos. La utilización de textos intercambiables es algo muy a la orden del día en la música tradicional, y nosotros defendemos una versión que explore la posibilidad de incluir más textos, lógicamente con la misma métrica y temática, que se pueden encontrar en la música tradicional peruana. Basta traer a colación la gran abundancia de fiestas del ciclo navideño y al Nacimiento que se desarrollan, ya no sólo en todo el país peruano, sino en zonas cercanas a Trujillo, como Lambayeque o Piura.

Respecto a esto, todos los grupos de música antigua actuales que se acercan a las obras musicales del código toman la misma decisión: interpretar el mismo texto repetidas veces intercalando las mismas partes vocales en versión instrumental. Nosotros consideramos que, en cierta medida, esta solución falsea el espíritu de esta cachua y de otras piezas del código: los cuatro primeros compases ya contienen su introducción instrumental, para inmediatamente después aparecer el dúo con la copla, concluyendo con el estribillo todos juntos.

La estructura es cerrada y perfecta, en sólo 17 compases lo encontramos todo. La solución más plausible, en nuestra opinión, sería buscar textos adicionales en la tradición oral (que los hay en abundancia) y respetar la estructura circular de la cachua, como aquella que describió Pedro Pizarro dos siglos antes y que ahora encontramos vuelta a lo divino.

La cuerda pulsada, representada por diversos tipos de guitarras y arpas contenidas en las acuarelas del código, se nos presenta como la solución más idónea para la realización de la parte del bajo; uno de los instrumentos que más limitaciones puede tener para su ejecución a causa de su diatonismo es el arpa. Sin embargo esta cachua, como muchas obras del código, no presenta ningún problema para este instrumento, uno de los más representado en las acuarelas, como posteriormente veremos; basta afinar todas las notas *sol* como sostenidos (*sol#*) y ya tenemos el problema resuelto. La parte del acompañamiento, formado por movimientos de octavas en corcheas, es muy similar a como se interpretan los bajos de la mano izquierda en muchos huaynos de hoy en día. Si admitimos la tesis

de que esta pieza pudo pertenecer a una supuesta capilla de indios de nueva creación a mayor gloria de la catedral de Trujillo, la viabilidad de que sean niños los que interpretaran las partes de voz 1ª y 2ª toma fuerza.

Además, nuestra cachua tiene todos los elementos, tal como comentamos anteriormente, que hacen de la sencillez su mayor virtud. Qué mejor que explotar al máximo los mínimos recursos musicales para lograr un determinado fin; es mucho más efectivo que un grupo musical de nueva creación comience con obras sencillas, habida cuenta de que uno de los intereses de un plan reformador siempre es mostrar resultados inmediatos.

Por tanto, con sólo dos acordes en el bajo, lo que permite muchas posibilidades de improvisación por parte de los guitarristas o arpistas que pudieron desarrollarlo, un breve dúo por terceras paralelas, puede que realizado por niños, cuya educación estuvo entre los planes de Martínez Compañón¹⁸, la facilidad de una melodía absolutamente «pegadiza» y sencilla de memorizar, y el uso de dos violines utilizando mínimos recursos (sin descartar la idea de que realizaran algunas variantes u ornamentos dentro de la mayor o menor habilidad que pudieran tener sus intérpretes), vemos como todo está al completo servicio de un ideal determinado.

Si a esto añadimos una textura musical dentro de un mundo cercano y absolutamente familiar a la población india, pero con elementos catequéticos, el plato ya está servido.

II. EL ARPA EN TRUJILLO

Una de las primeras referencias de la presencia del arpa en la zona que nos atañe la encontramos en Zaña en 1606. El arzobispo de Lima, Toribio de Mogrovejo, inicia en 1605 una visita pastoral por su amplia diócesis; estando en el convento de Nuestra Señora de Guadalupe en Guasamayo, a veinte leguas de la ciudad de Trujillo, decide celebrar la Semana Santa en la villa de Zaña. Toribio comienza a sentirse indispuerto, pero no renuncia a continuar su plan de viaje hasta Zaña, visitando los pueblos de Cherrepe y Reque, y alcanzando Zaña ya en muy mal estado de salud. Estando gravemente enfermo en sus aposentos, rodeado de religiosos, capellanes y criados,

[...] i entre ellos Fr. Geronimo Ramirez Prior de San Agustín, que parece era musico de arpa. Díxole, q inviassse por ella, i que el cantasse a medio tono el salmo Crediti Propter, quod locutus sum. Que escuchó con los ojos clavados en un Santo Crucifixo; i volviendolos a vezes a un retablo que tenia alli de los Apóstoles S. Pedro i S. Pablo. Hizo otra vez la profession de la Fé, i mandó, que le cantassen el Credo, i a fray Geronimo Ramirez que le cantasse con el arpa el Salmo. In te Domine

¹⁸ Muy reveladores al respecto de la educación de los niños indios dentro del plan reformador de Martínez Compañón son los datos que aporta el estudio de Restrepo Manrique, «Baltasar Jaime Martínez...», 111-113.

sperarvi. I llegando al verso. In manus tuas commendo spiritum meum, dió el Alma a su Criador: aviendo estado con su habla, i en todos sus sentidos, casi hasta que espiró.¹⁹

¿Qué tipo de arpa sería la que Gerónimo Ramírez utilizó obedeciendo las últimas voluntades de Toribio de Mogrovejo? Aquí entramos en el terreno de la especulación. León Pinelo nos aporta un importante dato que nos revela un evidente interés por el papel de la música (y en concreto por el arpa) en la evangelización y difusión del mensaje católico. La presencia de este instrumento en la visita pastoral que nos ocupa es muy significativa, más si pensamos en el destacado papel que el arpa tendrá en la futura historia musical del Perú.

Analizando la fecha (1606), la incomodidad de la situación (una visita pastoral por unos largos, peligrosos y agrestes caminos), y el objetivo de la evangelización de alcanzar a través de la sencillez y funcionalidad pronto resultados, sin duda nos inclinaríamos por afirmar que el arpa de Gerónimo Ramírez sería una sencilla, pequeña y ligera arpa portátil de un orden de cuerdas. Pensar en un arpa de dos órdenes en este contexto se nos presenta de todos modos inviable por un motivo: la temprana fecha (1606), cuando el arpa de dos órdenes comenzaba a despuntar en España y los exclusivos y excepcionales ejemplos de arpas cromáticas descritas por Juan Bermudo en el siglo XVI nos parecen más unos geniales experimentos puntuales que una generalidad donde la presencia del arpa de un orden era aplastante. Además, un arpa diatónica cumple sobradamente su función de acompañar el canto de un sencillo salmo (sea en canto llano o de órgano).

Llegados a este punto, no podemos evitar la tentación de pensar que Jerónimo Ramírez quizás enseñara a tocar el arpa a indios y naturales como parte de la misión pastoral, empezando así un trasvase arpístico que se irá retroalimentando y variando durante siglos, alejándose de su modelo inicial con cada vez más novedosas incorporaciones y hallazgos debidos a experimentos realizados por artistas y creadores anónimos. Sólo hay que dejar que la tradición siga su curso y así, casi 200 años más tarde, reflejado en las láminas de Martínez Compañón, veremos no uno sino varios nuevos modelos de arpa que, aunque conservan elementos hispanos, se nos presentan con las suficientes particularidades como para considerarlas netamente peruanas.

III. LAS ARPAS DEL CÓDICE MARTÍNEZ COMPAÑÓN

Cuatro son las acuarelas que contienen representaciones de arpas, en concreto las acuarelas 147 (*danza del chimo*), 149 (*danza de pallas*), 151 (*danza del chimo*) y 159 (*danza del chusco*).

¹⁹ Antonio de León Pinelo, *Vida del ilustr. i reverend. Don Toribio Alfonso Mogrovejo Arzobispo de Lima* (Madrid: imp. de Antonio León Pinelo, 1653), 273.



Imagen 02: Códice Martínez Compañón.
Volumen 2, Fol. E147- *Danza del Chimo*



Imagen 03: Códice Martínez Compañón.
Volumen 2, Fol. E149- *Danza de pallas*



Imagen 04: Códice Martínez Compañón.
Volumen 2, Fol. E151- *Danza del Chimo*



Imagen 05: Códice Martínez Compañón.
Volumen 2, Fol. E159 - *Danza del chusco*

A simple vista percibimos claramente, desde un punto de vista organológico, 3 tipologías de arpas diferentes, que hemos denominado tipo A (Imágenes 02 y 03), tipo B (Imágen 04) y tipo C (Imagen 05).²⁰

Vaya por delante recordar que los dibujantes de todas las láminas del códice tienden a la simplificación, y un excesivo celo en dar veracidad al contenido de sus representaciones nos puede llevar a conclusiones erróneas e incluso descabelladas.



Imagen 06: Códice Martínez Compañón.
Volumen 2, Fol. E147- *Danza de chimo*, arpa



Imagen 07: Códice Martínez Compañón.
Volumen 2, Fol. E149 - *Danza del pallas*, arpa

²⁰ Todas las imágenes del códice son tomadas de la edición facsímil de Agencia Española de Cooperación Internacional, *Martínez Compañón, Baltasar. Trujillo del Perú en el siglo XVIII*, II (Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1978).



Imagen 08: Códice Martínez Compañón.
Volumen 2, Fol. E151 - *Danza del chimo*, arpa

Las arpas aparecen tañidas por arpistas cuya relación corporal con el instrumento se nos presenta de tres formas: 147 (Imagen 06) y 149 (Imagen 07) de pie apoyadas sobre el pecho. En este caso, las representaciones son un punto irreales al estar las arpas suspendidas en el aire sin ningún tipo de apoyo. Sin embargo, la práctica de tocar el arpa invertida de pie o caminando continúa usándose en diversas zonas de Perú, aunque alejadas de la zona que nos ocupa (Huancayo, Ayacucho, Huancavelica).²¹

²¹ «...en muchos lugares el arpa se toca también cargada en el hombro, sujeta al cuerpo del intérprete por medio de un sistema de fajas, lo que permite al músico desplazarse caminando junto a los otros músicos y a los bailarines». Claude Ferrier, *El arpa peruana* (Lima: Biblioteca Nacional del Perú/ Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003), 16.

Mostramos aquí dos ejemplos posteriores de esta práctica, ambas del siglo XIX: (Imagen 10) una acuarela de Pancho Fierro (1807-1879), *El son de los diablos*, y (Imagen 11) un grabado perteneciente al libro de Joseph Skinner *The present state of Peru* (Londres, 1805).



Imagen 09: Códice Martínez Compañón.
Volumen 2, Fol. E159 - *Danza del chusco*, arpa



Imagen 10: Pancho Fierro, *El son de los diablos* - siglo XIX



Imagen 11: Joseph Skinner, *The present state of Peru* (Londres, 1805)

Esta manera de portar el arpa es, sin dudarlo, una de esas aportaciones creadas por gentes anónimas pertenecientes a diversas zonas del Virreinato del Perú (mayoritariamente andinas) que, a través de los siglos, se fue estandarizando hasta llegar a ser una práctica con entidad propia y plena originalidad. En la España de los siglos XVII y XVIII se desconoce esta forma de agarrar el arpa.

Las arpas 151 (Imagen 08) y 159 (Imagen 09) nos muestran las dos tradicionales formas de tocar: de pie (Imagen 08), como muchas de las arpas barrocas de uno y dos órdenes, y sentado en una silla (Imagen 09). Respecto a esta última, y opinando como músico práctico, resulta llamativo que el arpista esté sentado en una silla con brazos, tipo de asiento hoy rechazado por muchos arpistas

al considerarlo incómodo para tocar debido a la cercanía de los brazos de la silla con los brazos y antebrazos del propio arpista. En cambio, el tocador de guitarra o laúd está sentado sobre un asiento sin brazos, que en principio podría resultar más idóneo.

También es sorprendente que los dos arpistas de estas mismas láminas toquen su instrumento sobre el hombro izquierdo, si miramos desde nuestro punto de vista. Desde la práctica, las arpas de uno y dos órdenes se tocan apoyadas sobre el hombro derecho sin ninguna duda, incluso las modernas arpas peruanas.²²



Imagen 12: Francisco de Zurbarán, *La Adoración de los pastores* (1638)

En fuentes iconográficas españolas del siglo XVII lo habitual es encontrar arpas de un orden colocadas sobre el hombro derecho del tañedor, pero no exclusivamente (recordemos, siempre desde el punto de vista del que observa), como podemos percibir en los siguientes ejemplos: (Imagen 12) el ángel arpista del famoso cuadro de Zurbarán *La Adoración de los pastores* (1638), y (Imagen 13) el del lienzo *Cristo servido por ángeles* de Pablo Céspedes, fechado a inicios del siglo XVII.

²² *Idem*, pág. 22. «El arpa se puede tocar sentado o parado. Siempre se apoya en el hombro derecho».



Imagen 13: Pablo Céspedes, *Cristo servido por ángeles* (Principios del siglo XVII)

Sin embargo, en la imagen 13 esto es engañoso, un efecto óptico debido a los intereses del pintor que, seguramente, no quería ver al ángel del lienzo tapado su rostro por el clavijero y cuerdas del arpa. Simplemente observemos el ángel arpista de Céspedes (Imagen 13) en un espejo y ya tenemos a nuestro ángel tocando sobre el hombro derecho.

Una de las funciones del arte de la pintura es engañarnos, llevarnos a su terreno, como también sucede en las modernas cámaras y sus objetivos: veamos, por ejemplo, el siguiente video de la reconocida y afamada estrella del huayno con arpa Laurita Pacheco. Aquí la vemos cantando el huayno *La idiota* en posición correcta, tocando el arpa sobre el hombro derecho y en la misma posición que el ángel de Zurbarán.²³

https://www.youtube.com/watch?v=0j_KH8bGzU8&ab_channel=REVENT%C3%93NMUSICALPER%C3%9A

Y ahora veamos el mismo huayno en la misma grabación (desde el minuto 8:04) con la cámara en imagen invertida; aquí tenemos a Laurita en la misma posición que el ángel de Céspedes, a la

²³ REVENTÓN MUSICAL PERÚ, «ROSITA DE ESPINAR & LAURITA PACHECO – LA IDIOTA 2020», video de YouTube, 5:02. Publicado el 24 de julio de 2020, https://www.youtube.com/watch?v=0j_KH8bGzU8&ab_channel=REVENT%C3%93NMUSICALPER%C3%9A

izquierda y, según nuestro punto de vista, tocando el arpa sobre el hombro izquierdo; sin embargo, la realidad no es lo que nos muestra la cámara.²⁴

https://www.youtube.com/watch?v=KXkkMfX-e7I&ab_channel=RogerMorales%F0%9F%92%AF%F0%9F%A4%99

En conclusión, lo que nos presentan los arpistas 151 y 159 del código Compañón probablemente se deba a motivos pictóricos, pero que en realidad son arpistas que tocan el arpa sobre el hombro derecho, aunque a simple vista parezca lo contrario.

Prosigamos ahora poniendo nuestra atención en lo que tienen en común estas cuatro arpas; lo encontramos en las tablas armónicas de los cuatro instrumentos, todas con cuatro orificios de salida u oídos: dos inferiores en forma circular y dos en forma de ese (o efe) en la parte superior; respecto a estos últimos, este tipo de oídos en efe los encontramos en abundancia en iconografías hispanas del XVII, y no sólo en arpas.²⁵

Volvamos a los ejemplos de Zurbarán y Céspedes: estos oídos hispanos son claramente en forma de f, tal como podemos observar en ambas pinturas; sin embargo, los oídos de las arpas de Compañón claramente están dibujados en forma de ese; ¿realidad o simplificación de los acuarelistas, tal como comentábamos anteriormente?

Baste como demostración los siguientes tres ejemplos, uno iconográfico y dos instrumentos reales: (1) la pintura mural de la casa Yábar en Cuzco (siglo XIX) y las arpas conservadas respectivamente (2) en la iglesia de San Pedro de Andahuaylillas y (3) en el monasterio de Santa Catalina de Arequipa. No está de más recalcar que el arpa de Andahuaylillas posee la misma solución de oídos que la tabla armónica de las arpas de Compañón.

El arpa que hemos denominado tipología A (147, 149), ambas tocadas en posición invertida, responde prácticamente a un mismo modelo, con la salvedad del cóncavo; el arpa 147 deja intuir su caja de resonancia compuesta quizá por 7 costillas, como todas las arpas ibéricas de uno y dos órdenes, dato confirmado tanto por los instrumentos conservados como por el capítulo XV del tratado de Pablo Nasarre, dedicado tanto a la construcción del arpa como a la de otros instrumentos.²⁶

²⁴ Roger Morales, «Laurita Pacheco vs Rosita De Espinar#@», video de YouTube. 12:49. Publicado el 15 de agosto de 2020, https://www.youtube.com/watch?v=KXkkMfX-e7I&ab_channel=RogerMorales%F0%9F%92%AF%F0%9F%A4%99

²⁵ Agradezco al investigador y luter Javier Reyes de León todas las informaciones y sugerencias que me ha transmitido en comunicación personal referentes a la construcción y constitución de las arpas de España y Virreinato del Perú.

²⁶ Pablo Nasarre, *Escuela Música según la práctica moderna* (Zaragoza: Imprenta de Herederos de Diego de Larumbe, 1724), capítulo XV «De las proporciones que deven observar los artífices en la fabricas de los instrumentos Arpa, Vihuelas, Guitarras, y todo instrumento de Arco». Referente al cóncavo del arpa, dice Nasarre «[...] se han de labrar siete (piezas) de la longitud de poco más de siete quartas. Estas siete piezas han de ser de madera sólida, y muy lisa y delgada [...]»



Imagen 14: pintura mural de la Casa Yábar, Cuzco, siglo XIX

Es en América del Sur donde aparecen arpas con ocho costillas o más en el cóncavo, quizá otra de las soluciones creadas por la experimentación y tradición del Perú. En cambio, el cóncavo del arpa 149 se nos presenta como una cubierta negra sin costillas, ¿Quizás algún tipo de corteza de árbol o planta con la suficiente flexibilidad para este tipo de acabado? Si así es, se nos escapa este tipo de solución; sin embargo, no debe sorprendernos este tipo de instrumentos únicos o excepcionales producidos en el mundo de la tradición, como el caso del arpa-mate.²⁷



Imagen 15: arpa de iglesia de San Pedro de Andahuaylillas

²⁷ «El hallazgo del arpa-mate». Pablo Macera. Acceso el 8 de abril de 2022. <http://pablomacera.blogspot.com/2012/11/el-hallazgo-del-arpa-mate.html>

Ambas arpas están cerradas en su parte inferior con la única excepción de un orificio, una característica muy habitual en las arpas americanas. El alargamiento de las patas que salen desde esta tapa inferior también es un elemento identitario americano, e irán aumentando de longitud a lo largo de los años hasta provocar una acusada horizontalidad en el instrumento, como podemos apreciar en esta fotografía de 1925 (Imagen 17) de un ejecutante de Lima tomada del libro *La música de los incas y sus supervivencias* de Raoul y Marguerite D'Harcourt.

El arpa tipo B (Imagen 08) corresponde a un instrumento de tamaño grande y de construcción muy básica, casi como un ataúd. Dos costillas laterales y una al fondo constituyen todo su cóncavo. En este caso las patas son una prolongación de la tapa posterior del instrumento, y no perpendiculares, como es lo habitual. Patas de este tipo no he conseguido verlas en fuentes posteriores.



Imagen 16: arpa del monasterio de Santa Catalina, Arequipa

El arpa tipo C (Imagen 09) es un modelo bien diferente de los anteriores. Lo más llamativo de este arpa es su cóncavo, del que podemos visualizar nada menos que cinco costillas, lo que nos hace suponer que nos hallamos ante un arpa con un enorme cóncavo de 10 costillas o más. Como anteriormente comentamos, el aumento del número de costillas es un rasgo esencialmente americano, como lo es también la anchura del mismo cóncavo, que aumenta así su capacidad sonora. A destacar también la ausencia de patas.

Esta variedad de arpas en las cuatro acuarelas nos da una idea de cuán flexible y variopinta era la tradición y cómo no había un único modelo ni un estereotipo concreto de arpa en toda la extensa diócesis de Trujillo. Por lo tanto, nos encontramos con cuatro arpas donde podemos constatar que cada una tiene sus propias peculiaridades, reflejando así una realidad en cuanto a diversidad de construcción y morfología; todo ello debido probablemente a pertenecer a diferentes zonas de Trujillo y ser producto cada una de ellas de determinadas variantes locales.



Imagen 17: Fotografía de 1925 de un ejecutante de Lima tomada del libro *La música de los incas y sus supervivencias* de Raoul y Marguerite D'Harcourt

IV. LOS ARPISTAS DEL CÓDICE COMPAÑÓN

Veamos ahora qué nos pueden decir desde la práctica estos cuatro arpistas.

También en este aspecto la variedad de las acuarelas es destacable: dos arpistas (147, 149) de pie con el arpa invertida cada uno de ellos acompañados de una especie de guitarra o laúd (estos interesantes instrumentos merecen un estudio aparte), uno de pie (151), parece que cantando junto a un violín, y un cuarto (159) sentado en una silla acompañado de una guitarra. A destacar esta última acuarela por la importancia de la presencia de un tamborero que percute con los nudillos la tabla armónica del arpa, una tradición, la del arpa tamboreada, que llega hasta el siglo XX sobre todo en la zona norte de Perú, y de la que tenemos magníficos ejemplos.

Respecto a los arpistas 147 y 149, vemos cómo están firmes con las piernas ligeramente separadas buscando un buen punto de equilibrio, ya que tocar de esta manera exige una buena forma física al soportar el ejecutante todo el peso del instrumento en el aire.

Muy interesante es el tema de la digitación. Rápidamente digamos que en todas las arpas ibéricas de uno y dos órdenes, desde los siglos XVI al XVIII, se emplean exclusivamente tres dedos (pulgár, índice y largo) de cada mano. Esto está documentado hasta la saciedad, tanto en fuentes iconográficas como en diversos tratados musicales de los siglos XVI al XVIII, así como en las mismas obras musicales²⁸.

Esta cuestión técnica la podemos afirmar con total rotundidad; el celo y cuidado con el que desde el pasado nos explican esta cuestión, y las molestias que se toman para indicar qué dedo tiene que colocar el arpista en cada nota debería sonrojar a aquellos arpistas «antiguos» actuales que descuidan este aspecto o incluso alardean burlándose de él. Es ésta una de las características propias (sino la más importante) de la idiosincrasia de arpa hispana. La primera referencia al uso del cuarto dedo en arpas de dos órdenes lo encontramos en 1754 en Mínguet e Yrol.²⁹



Imagen 18: Códice Martínez Compañón.
Volumen 2, Fol. E151 - *Danza del chimo*, detalle del arpista

²⁸ «En el harpa, se descende y sube con el primero y segundo dedos de la mano derecha, [...]y con el segundo y tercero de la mano izquierda». Luys Venegas de Henestrosa, *Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vibuela* (Alcalá: imp. por Joan Brocar, 1557), 23-26, primer libro «Para la mano izquierda». Capítulo VI «En que se declara como se ha de entender, y como se escribe la cifra de esta arpa». Lucas Ruiz de Ribayaz, *Luz y norte Musical* (Madrid: imp. por Melchor Álvarez, 1677). «Los tres dedos con que se toca el harpa, se señalan, el pulgar con una P. el índice con una Y. y el largo con una L». Diego Fernández de Huete, *Compendio numeroso de zifras armonicas, con theorica, y practica, para harpa de una orden, de dos ordenes, y de organo / compuesto por don Diego Fernandez de Huete ...; primera parte* (Madrid: Imprenta de Música, 1702), 7.

²⁹ Pablo Mínguet e Yrol, *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos...* (Madrid: Pablo Mínguet, 1754). «Explicación del nuevo estilo del arpa de dos órdenes». Nótese cómo se refiere a esta manera de tocar con el anular como «nueva».

Observemos las manos del arpista 151, donde vemos claramente la utilización de tres dedos de cada mano. El empleo de tres dedos continuó en la tradición: ahí tenemos el caso de los actuales arpistas cuzqueños³⁰, que utilizan tres dedos en su mano derecha. El uso del cuarto es sin duda otra aportación incorporada por la tradición de forma paulatina y que hoy en día es imposible de determinar su origen. En las mismas acuarelas parece que se nos sugiere el uso de un cuarto dedo por parte de los otros arpistas, lo que confirma que nos enfrentamos también a variantes locales en la manera de tocar. Además estamos en fecha muy tardía (finales del XVIII) y el uso del cuarto dedo sería ya practicado por algunos arpistas, aunque claramente no por todos.

V. EL ARPA TAMBOREADA

Otra aportación debida a experimentos anónimos y que tuvo amplia difusión en el universo del arpa americana es la peculiaridad del arpa tamboreada o percutida, consistente en utilizar parte de la tabla armónica del arpa como instrumento de percusión para llevar el ritmo (el músico que realiza esta función se llama tamborero), mientras el arpista toca al mismo tiempo. Ésta es una práctica totalmente ajena al arpa española y, si bien también la hallamos en zonas de México, Ecuador y Chile, nos centraremos en una de las provincias de la diócesis de Trujillo en tiempos de Martínez Compañón donde el arpa tamboreada adquirió continuidad y notoriedad hasta el siglo XX: Zaña.



Imagen 19: Códice Martínez Compañón.
Volumen 2, Fol. E159 *Danza del chusco*, detalle del tamborero

La acuarela 159 es una de las primeras representaciones de esta peculiar práctica. Llama la atención la desproporción de las piernas del tamborero, totalmente irreales. Muy interesante es el detalle de tamborear un arpa sin patas, lo que obliga al ejecutante a percutir la parte inferior del arpa desde el suelo y con una rodilla flexionada, al contrario de los tamboreros del siglo XX que, como

³⁰ Ferrer, *El arpa...*, 28.

vemos en la siguiente fotografía, tamborean sentados prácticamente al mismo nivel del arpista, lo que provoca que sea imprescindible que las patas del arpa estén considerablemente elevadas.³¹



Imagen 20: la popular familia Barrios, don Huberdino y su primo Teófilo Quesquén
(Archivo de José Norberto Neciosup Chafloque)

Fotografía tomada del libro de Juan Miguel Barandiarán *El arpa en el Norte del Perú*.

¿Refleja la acuarela una realidad (tamborear en el suelo), o es una simplificación o mala interpretación de lo que es un tamborero por parte del acuarelista? Por suerte tenemos un par de documentos que nos confirman que lo que plasmó el acuarelista refleja una práctica real. Por un lado, presentamos esta iconografía procedente del refectorio del Monasterio del Carmen de Asunción de Cuenca (Ecuador, siglo XVIII), en los límites de la diócesis de Trujillo, donde vemos un tamborero en la parte inferior arrodillado en el suelo.



Imagen 21: pintura del refectorio del Monasterio del Carmen de Asunción de Cuenca
(Ecuador, siglo XVIII)

³¹ Gisela Cánepa Koch, en su documental «Instrumentos y música de Lambayeque» (1991), al que nos referiremos posteriormente, afirma que «*existe una relación jerárquica entre arpista y tamborero*».

Veamos a este respecto qué nos cuenta el naturalista norteamericano Samuel Waithman (1807-1895) en sus viajes por Perú; nos dice que, un día de San Juan en Amancaes (Lima), vio a dos africanos bailando la *samacueca* acompañados por dos negras en una ruda arpa: «una estaba sentada en el suelo, golpeando el cuerpo del instrumento al compás con sus palmas»³².

Por lo tanto, estos tres testimonios nos confirman que el tamborero inicialmente ejercía su función en el suelo, para irse paulatinamente elevando hasta tamborear sentado en una silla, tal como atestigua la práctica que tenemos documentada en el siglo xx.

Otro elemento de gran importancia que no debemos obviar es la manera de tamborear: el arpista Compañón claramente lo realiza con los nudillos, mientras que Ecuador y Waithman nos lo muestran con la palma de la mano, tal como se realiza en el siglo xx.

Para concluir, no sería muy arriesgado afirmar que la danza representada en esta acuarela (*danza del chusco*) podría pertenecer a la provincia de Zaña, habida cuenta de la importancia que tendrá el arpa tamboreada en esta zona costera hasta finales del siglo xx.

Llegados a este punto vamos a traer a colación brevemente la importancia del arpa tamboreada en la provincia de Zaña, departamento de Lambayeque, una tradición, como vimos, anterior a Compañón, que se mantuvo durante siglos y cuyos últimos vestigios fueron recogidos a finales del siglo xx por Gisela Cánepa-Koch en un magnífico documental producido y escrito en 1990 para los Archivos de la Música Tradicional Andina del Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.³³

https://www.youtube.com/watch?v=uyOzrGULrKU&ab_channel=InstitutoEtnomusicolog%C3%ADaPUCP

En los minutos de dicho documental 00,37 a 2,53 y 17,40 a 23,15 podemos ver y oír a los últimos grandes arpistas de la costa de Lambayeque: Cirilo de la Cruz, de Mórrope, antiguo curato que en tiempos de Compañón tenía aproximadamente un 95 % de población india, y Andrés Mendoza, nacido en Etén pero que pasó gran parte de su vida en el pueblo de Monsefú, también en tiempos de Compañón con una muy alta parte de su población india (99%). Llama la atención que, a pesar de la cercanía de ambas poblaciones, los toques de ambos sean tan diferentes.³⁴

³² “*One was seated on the ground, beating on the body of the instrument in time with her palms*», traducción de Pablo Gastaminza. Samuel Waithman, *Three years in the Pacific including notices of Brazil, Chile, Bolivia and Peru* (Filadelfia: Carey, Lea & Blanchard, 1834), 301.

³³ Instituto de Etnomusicología PUCP, «03 Instrumentos y Música de Lambayeque (Serie de Videos Etnográficos)», video de YouTube, 30:18. Publicado el 20 de junio de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=uyOzrGULrKU>

³⁴ Tenemos datos de las vidas de ambos arpistas y muy interesantes aportaciones a este respecto en el libro del investigador Juan Miguel Barandiarán Sánchez, *El arpa en el norte del Perú* (Chiclayo: Lambayeque, 2021).

Como la misma Cánepa-Koch afirma, cuando hace su trabajo de campo por Lambayeque a finales de los años 90 del siglo xx, que el arpa estaba casi desaparecida de la práctica musical de esta zona costera del norte del Perú, de ahí la importancia de este registro donde podemos observar a los últimos herederos de ese tamborero de la lámina 159 del código Compañón registrado 200 años antes.

VI. CONCLUSIONES

Hemos trazado un recorrido que va desde los tiempos del arpista Jerónimo Ramírez y su modesta arpa diatónica de principios del siglo xvii que visitó Cherrepe, Reque y Zaña, pasando por las láminas de Martínez Compañón con sus ya alejadas arpas del mundo hispano (finales del xviii), para terminar casi 400 años después (finales del siglo xx) con las grabaciones de los últimos arpistas del departamento de Lambayeque registrados por el Instituto de Etnomusicología PUCP.

Todo este camino, lleno de innovaciones, experimentos, variantes y hallazgos, fue elaborado por lo que llamamos tradición en la que contribuyeron miles de artistas, algunos anónimos, otros con nombres y apellidos, que nos han dejado un fascinante legado lleno de enigmas que esperemos se vayan resolviendo, dentro de lo posible, en cada vez mayores y especializados estudios. Concluyo con una reflexión personal en cuanto a estas gentes que fueron perfilando este recorrido, y no puedo dejar de pensar, al observar la lámina iii del volumen 2 del código donde figura la distinción de castas del obispado de Trujillo, que en el desarrollo del arpa del norte del Perú tomaron parte todos los allí referenciados: eclesiásticos, seminaristas, religiosos, religiosas, españoles, indios, mixtos, pardos y negros.

VII. REFERENCIAS

- Agencia española de Cooperación Internacional. *Martínez Compañón, Baltasar. Trujillo del Perú en el siglo xviii*. Tomo II, facsímil. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1978.
- Arellano, Ignacio y Carlos Mata Induráin. *El obispo Martínez Compañón: vida y obra de un navarro ilustrado en América*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2012.
- Barandiarán Sánchez, Juan Miguel. *El arpa en el norte del Perú. Costumbres y tradiciones de la región Lambayeque*. Chiclayo: Lambayeque, 2021.
- Centro de estudios de historia eclesiástica del Perú. *Monografía de la diócesis de Trujillo*. Trujillo: Imprenta Diocesana, 1931.
- Claro Valdés, Samuel. «Contribución musical del obispo Martínez Compañón, Perú, hacia fines del siglo xviii». *Revista Musical chilena* 34, n.º 149-50 (1980): 18-33.

- Cobo, Bernabé y Marcos Jiménez de la Espada. *Historia del Nuevo Mundo*. Sevilla: imp. de E. Rasco, 1895.
- Fernández Calvo, Diana. «La música en el código del obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón». En *El obispo Martínez Compañón: vida y obra de un navarro ilustrado en América*, editado por Ignacio Arellano y Carlos Mata Induráin, 303-376. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2012.
- Fernández de Huete, Diego. *Compendio numeroso de zifras armonicas, con theorica, y practica, para harpa de una orden, de dos ordenes, y de organo / compuesto por don Diego Fernandez de Huete ...; primera parte*. Madrid: Imprenta de Música, 1702.
- Fernández Navarrete, Martín, Miguel Salvá y Pedro Saiz de Baranda. *Colección de documentos inéditos para la historia de España*. Madrid: Imprenta de la Viuda de Calero, 1844.
- Ferrier, Claude. *El arpa peruana*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú/ Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003.
- González Holguín, Diego. *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú*. Ciudad de los Reyes (Lima): imp. de Francisco del Canto, 1608.
- Instituto de Etnomusicología PUCP. «03 Instrumentos y Música de Lambayeque (Serie de Videos Etnográficos)». Video de YouTube, 30:18. Publicado el 20 de junio de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=uyOzrGUlrKU>
- León Pinelo, Antonio de. *Vida del ilvstr. i reverend. Don Toribio Alfonso Mogrovejo Arzobispo de Lima*. Madrid: imp. de Antonio León Pinelo, 1653.
- Macera, Pablo, Arturo Jiménez Borja e Irma Franke. *Trujillo del Perú, Baltazar Jaime Martínez Compañón y Bujanda. Acuarelas: siglo XVIII*. Lima: EDUBANCO, Fundación del Banco Continental para el fomento de la Educación y la Cultura, 1997.
- Macera, Pablo. «El hallazgo del arpa-mate». Acceso el 8 de abril de 2022. <http://pablomacera.blogspot.com/2012/11/el-hallazgo-del-arpa-mate.html>
- Minguet e Yrol, Pablo. *Reglas, y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos*. Madrid: Pablo Minguet, 1754.
- Nassarre, Pablo. *Escuela música según la práctica moderna*. Zaragoza: Imprenta de Herederos de Diego de Larumbe, 1724.

- Pizarro, Pedro. «Relación del descubrimiento y conquista de los reinos del Perú, 1571». En *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, editado por Martín Fernández Navarrete, Miguel Salvá y Pedro Saiz de Baranda, 201-388. Madrid: Imprenta de la Viuda de Calero, 1844.
- Poma de Ayala, Felipe Guamán. *Nueva crónica y buen gobierno*. Perú: manuscrito, 1615. Actualmente en la Biblioteca Real de Dinamarca.
- Restrepo Martínez, Daniel. «Baltasar Martínez Compañón y su obra en la diócesis de Trujillo». En *El obispo Martínez Compañón: vida y obra de un navarro ilustrado en América*, editado por Ignacio Arellano y Carlos Mata Induráin, 77-161. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2012.
- REVENTÓN MUSICAL PERÚ. «ROSITA DE ESPINAR & LAURITA PACHECO – LA IDIOTA 2020». Video de YouTube, 5:02. Publicado el 24 de julio de 2020, https://www.youtube.com/watch?v=0j_KH8bGzU8&ab_channel=REVENT%C3%93NMUSICALPER%C3%9A
- Rodríguez Van der Spoel, Adrián. *Bailes, tonadas & cachuas. La música del Códice Trujillo del Perú en el siglo XVIII*. Amsterdam: Deuss Music, 2013.
- Roger Morales. «Laurita Pacheco vs Rosita De Espinar.#@». Video de YouTube. 12:49. Publicado el 15 de agosto de 2020, https://www.youtube.com/watch?v=KXkkMfX-e7I&ab_channel=RogerMorales%F0%9F%92%AF%F0%9F%A4%99
- Ruiz de Ribayaz, Lucas. *Luz y Norte musical*. Madrid: imp. por Melchor Álvarez, 1677.
- Santo Tomás, Fray Domingo de. *Lexicon o Vocabulario de la lengua general del Perú*. Valladolid: imp. por Francisco Fernández de Cordova, 1560.
- Stevenson, Robert. *Music in Aztec and Inca Territory*. Berkeley: University of California Press, 1968.
- Venegas de Henestrosa, Luys. *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vibuela*. Alcalá: imp. por Joan Brocar, 1557.
- Waithman, Samuel. *Three years in the Pacific including notices of Brazil, Chile, Bolivia and Peru*. Filadelfia: Carey, Lea & Blanchard, 1834. ■