

---

---

# IDENTIDAD Y ALTERIDAD: EL CÓDICE DE TRUJILLO, MÚSICA Y DANZAS DEL VIRREINATO DEL PERÚ DEL SIGLO XVIII

## IDENTITY AND OTHERNESS: THE CODEX TRUJILLO, MUSIC AND DANCES OF THE VICEROYALTY OF PERÚ DURING THE 18TH CENTURY

**Teresita Campana**•

Universidad del Museo Social Argentino (UMSA)

[campanateresita@hotmail.com](mailto:campanateresita@hotmail.com)

[orcid.org/0000-0002-7499-5712](https://orcid.org/0000-0002-7499-5712)

### RESUMEN

El Códice de Trujillo, llamado también Códice Martínez Compañón, constituye un documento de registro de la vida social y natural del Virreinato del Perú del siglo XVIII conformado por acuarelas. Como corpus, es la expresión cultural de la más importante y desarrollada entidad política de Sudamérica en el período colonial bajo la corona española; he allí su valor etnográfico y arqueológico.

Entre las acuarelas están graficadas danzas y hay veinte partituras escritas en el sistema de notación europeo con canciones y piezas instrumentales llamadas tonadas, cachuas y bayles. Analizar este repertorio es poner en evidencia la cultura del tardo barroco americano en la música y en la danza.

---

• Bailarina, docente, coreógrafa e investigadora especializada en Danza barroca. Licenciada en Letras, Profesora de Lengua Italiana. Es Profesora de «Historia de la Danza» en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón y de «Danzas históricas» en la Tecnicatura de Música Antigua del Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla, Buenos Aires. Es directora, coreógrafa e intérprete de la «Compañía Danza Barroca de Buenos Aires». El Códice Martínez Compañón y las danzas del Virreinato del Perú del siglo XVIII conforman su principal tesis de investigación. Promueve su trabajo a través de cursos regulares, seminarios, participación en Festivales, Congresos internacionales y Universidades; presenta sus conferencias danzadas en Argentina, Uruguay, Francia, Italia, Perú, Costa Rica, Cuba, Panamá, México, Colombia y Bolivia. .

Recepción del artículo: 10-08-2022. Aceptación del artículo: 07-11-2022.

Este trabajo da cuenta de los fundamentos y criterios tenidos en cuenta a la hora de encarar la tarea de reconstrucción-recreación de danzas del pasado que no están anotadas. A través de una metodología de abordaje que articula cuestiones de identidades/alteridades, campos semánticos derivados de aspectos históricos y culturales más el necesario planteo del eje diacrónico, se presenta y se problematiza el extraordinario fenómeno de la danza virreinal.

**Palabras clave:** danzas del Virreinato del Perú; danza antigua, siglo XVIII; acuarelas; el encuentro de identidades; cachuas, tonadas y bayles; danzas de cortejo amoroso; danzas de Natividad; danzas africanas; herencia cultural.

#### ABSTRACT

The Codex of Trujillo, also called Codex Martínez Compañón, is a document that records the social and natural life of the Viceroyalty of Peru in the 18<sup>th</sup> century, made up of watercolours. As a body of work, it is the cultural expression of the most important and developed political entity in South America from the colonial period under the Spanish crown; that is the reason for its ethnographic and archaeological value.

Among the watercolours, dances are illustrated and there are twenty scores written in the European notation system with songs and instrumental pieces called tonadas, cachuas and bayles. To analyse this repertoire is to highlight the culture of the American late baroque period in music and dance.

This work gives an account of the basis and criteria considered when facing the task of reconstruction-recreation of dances of the past that are not written down. Through an approach methodology that articulates questions of identities/otherness, semantic fields derived from historical and cultural aspects plus the necessary approach of the diachronic axis, the extraordinary phenomenon of viceregal dance is presented and problematised.

**Key words:** dances of the Viceroyalty of Peru; Early dance, 18th century; watercolours; the meeting of identities; cachuas, tonadas and bayles; courtship dances of love; Nativity dances; African dances; cultural heritage.

## I. ASPECTOS HISTÓRICOS

Entre 1782 y 1785 el obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón, originario de Navarra, España, comenzó un recorrido pastoral en el noroeste de Perú para conocer las características tanto sociales como naturales del área que administraba. Partió desde Trujillo hacia el norte del territorio del Virreinato. Visitó Saña, Piura, Jaén, Lanas, Moyobamba, Chachapoyas, Luya, Huambos, Cajamarca,

Huamachuco y Pataz<sup>1</sup>. Fundó pueblos como parte de su tarea evangelizadora. Con gran interés y agudeza tomó nota de aquello que observaba; acompañado por dibujantes y acuarelistas dibujó las formas de la naturaleza, plantas y animales, y plasmó en las pinturas los habitantes de los pueblos, sus costumbres y trabajos, evidenciando sus hábitos culturales, entre ellos, una práctica fundamental: las danzas.<sup>2</sup>

Con un objetivo educativo, dejó escritas las músicas en pentagrama y las letras de aquello que escuchaba en los lugares visitados. Así, aparecieron a la luz de la historia las tonadas y cachuas que hablaban de la vida de aquellas personas y de sus modos de pensar y de relacionarse. La mayoría de las músicas se bailaban: así lo confirma el título «para bailar cantando».

Este material conformado por 1400 acuarelas aproximadamente lo mandó al Rey de España.<sup>3</sup>

En el Volumen II están las treinta y seis ilustraciones de las danzas y las partituras. Nació así un documento importantísimo histórico y musical de carácter popular y anónimo. Hoy presente en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, llegaría a ser una joya de la música y las danzas históricas.<sup>4</sup>

## II. LA MÚSICA ESCRITA EN PARTITURA: DANZA E IDENTIDADES

### II. 1. Presentación metodológica

El planteo fundamental de este trabajo es entender que la danza en tanto expresión acabada de la vida colonial del Virreinato explicita prácticas sociales y da cuenta de rangos y roles. Sin duda, el Códice Martínez Compañón es una llave de acceso a esta consideración porque sus canciones representan un lugar de enunciación tanto textual como sonoro. Los enunciados cuentan quiénes

<sup>1</sup> Carlos Vega, «La obra del Obispo Martínez Compañón», *Revista del Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega»* 2, n.º 2 (1978): 7-17. La información sobre características propias del periplo del Obispo y de los hechos vividos a posteriori puede ser consultada en esta bibliografía.

<sup>2</sup> En el *Codex Martínez Compañón* se pueden ver las láminas de las danzas y las partituras, a partir de la página 140.

<sup>3</sup> En el momento en que Martínez Compañón realiza el envío al rey Carlos IV es ya Arzobispo de Santa Fe en Bogotá. En 1788 había recibido la notificación de su traslado, hecho que se concretó en 1791. Morirá en esta ciudad en 1797. Baltazar Jaime Martínez Compañón había nacido en la Villa de Cabredo, Calahorra, Navarra. Llegó a ser Licenciado en Derecho Canónico, ordenado sacerdote en la Universidad de Oñate en 1761. Había llegado a Perú en 1767 en calidad de Chantre de Lima, designado por Carlos III y en 1779 había sido designado Obispo de Trujillo, ciudad desde la que partió para realizar su visita.

<sup>4</sup> Ver el desarrollo de esta información en *Codex de Trujillo*. El 13 de diciembre de 1790 Martínez Compañón envía al rey los nueve tomos que había mandado a hacer en el Perú durante su visita pastoral. Duplicó algunas acuarelas, situación determinante para que algunas láminas estén en lugares diferentes. Hoy en día, las acuarelas del Códice se encuentran divididas entre España, mayoritariamente, el Banco Continental de Perú y Colombia.

bailan y por qué. Los textos llevan a las danzas, y si se agrega a eso la representación gráfica de las acuarelas como soporte semiótico, se convalida el alcance integrador de este documento.

De los nueve volúmenes que tiene el documento, en el II se encuentran las estampas de las danzas y las partituras, numeradas entre la 140 y la 193.

Las partituras del Códice solamente informan «para bailar cantando», pero los bailes no están anotados, no existe ninguna fuente que dé cuenta de los modos de ejecución. Por este motivo, para asumir la tarea de analizar y plasmar cómo se podrían bailar las danzas del Códice hay que establecer una metodología de trabajo de reconstrucción/recreación. El punto de partida es conjetural pues es una tarea coreológica desde lo ágrafo que debe realizarse con criterios de información histórica.

Metodológicamente para abordarlas se deben tener en cuenta ejes de aproximación:

- 1) la cuestión de las identidades de los grupos sociales.
- 2) La enunciación de los textos de las canciones.
- 3) En relación a los enunciados, inferir campos semánticos que permitan reunir en significados comunes las canciones y piezas instrumentales. En cada uno de los núcleos es necesario tener un enfoque de los hechos históricos.
- 4) la articulación diacrónica como un rizoma en cada uno de estos ejes.

#### II.1.1. *Las identidades: la composición social del Perú virreinal*

El primer paso consiste en analizar la constitución de los componentes sociales de la vida virreinal en el siglo XVIII para saber quiénes bailan: la sociedad española, dominante y minoritaria; los habitantes originarios, tanto del área andina como la costa y la selva, herederos del Imperio incaico, grupo que sufre el proceso de mestizaje a lo largo de las décadas, y los esclavos africanos, insertos no sólo como fuerza de trabajo, sino también como parte esencial de la identidad en el sincretismo social. A partir de esta configuración, donde se encuentran tres culturas diferentes, con la consecuente hibridación de razas, se puede problematizar cómo se desarrollaron la música y las danzas en el Perú del siglo XVIII.

Las preguntas que surgen son ¿qué aportes dieron cada una de las culturas con sus diferentes modos de moverse y de expresar sentidos? ¿cómo fue el proceso de encuentro con el otro? ¿qué rasgos esenciales de estos distintos cuerpos sociales quedan explicitados en las danzas, sea en las gestualidades, sea en los esquemas de composición espacial o en los rasgos sonoros?<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Alejandro Vera, «La circulación de la música en la América Virreinal: el Virreinato del Perú, siglo XVIII», *Anais do SIMPOM* 3 (2014): 1-23. La lectura de este trabajo permite realizar analogías con la danza.

## II.1.2. *Los elementos europeos, americanos y africanos: encuentro y mixtura en relación a la danza*

### a) Las danzas europeas

Hablar del complejo proceso de los aportes de España en materia de danzas presupone tener en cuenta diferentes factores de análisis:

-Cuáles danzas entraron al Perú en los siglos de dominio colonial, según las Casas reinantes, tanto los Habsburgos (siglos XVI y XVII) como los Borbones (siglos XVIII y comienzos del XIX). Se deben considerar no solamente las danzas de España sino las de países como Italia, Francia, Inglaterra.

-En relación al Códice de Trujillo es necesario circunscribir territorialmente las danzas al noroeste de Perú, según el recorrido de Martínez Compañón, discriminándolas así entre las variadas y riquísimas danzas de otras áreas del vasto Virreinato.

Para tener una idea genérica, a finales del siglo XVI y en el siglo XVII se documentan en Perú danzas europeas como la pavana española, la gallarda, la *allemande*, la *courante*, el canario, la paradeta, los bailes corales de figuras para cuatro u ocho personas, el contrapaso español, la jácara, la danza de las espadas, el fandango, la seguidilla.<sup>6</sup>

En el siglo XVIII con la moda francesa arriban el *minuet*, la *gavotte*, la contradanza y también bailes españoles de zapateado.<sup>7</sup>

### b) Las danzas nativas

Con respecto al área andina del Tahuantinsuyo (esto es, las cuatro regiones del Imperio incaico) en Sudamérica es preciso pensar el elemento autóctono de Perú en relación a las conexiones que se pueden hacer con el Códice de Trujillo.

Uno de los bailes más importantes es el huayno (huaino o huaiño), la música y el baile andino por excelencia (o también denominado del Altiplano) de origen prehispánico. El nombre deriva de la lengua quechua y significa «bailar tomados de la mano». Es un baile popular ancestral de tiempo binario, con diversas variedades según las regiones. Originalmente se bailaba en ronda, luego entre parejas que diseñan círculos con un sutil cortejo del hombre a la mujer.

<sup>6</sup> Fernando Assunção, Olga Latour de Botas y Beatriz Durante, *Bailes criollos rioplatenses* (Buenos Aires: Editorial Claridad, 2011). Véase el capítulo «Proceso histórico: España en América, América en España» y el capítulo IV: «Bailes a cuatro y a ocho».

<sup>7</sup> Resulta fundamental en este contexto tener presente la publicación de Minguet e Yrol, *Arte de danzar a la francesa...* (Madrid: P. Minguet en su casa, 1758) consultable en la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España. Minguet da cuenta de la presencia del *menuet* en España, lo describe ampliamente.

Una segunda danza presente en el territorio peruano es la cachua o cashua, danza grupal con cortejo, de origen inca, típica del Perú, Bolivia y Ecuador. En la época colonial se bailaba en ocasión de grandes fiestas, descrita como baile de hombres y mujeres en rueda. Está presente en las danzas del Códice de Trujillo.

Actualmente la instrumentación, la coreografía y el acompañamiento musical son diferentes según las zonas en las que se las ejecuta.

c) La cultura africana

El fenómeno llamado danzas afroperuanas es el producto de un entrecruzamiento de las tres culturas: indígena, europea y africana. El hombre africano con su gracia encarnada en los ritmos de los tambores influyó con su identidad en el garbo de los bailes de la costa, en el sentimiento de aquellos de los Andes, y en los movimientos de los bailes de la selva, las tres áreas de Perú.

Pensar en la conformación de una identidad afroperuana prevé no sólo tener en cuenta el proceso de adecuación gradual de los africanos traídos a América (venidos de Congo, Mozambique y Angola) sino también la cosmovisión que los europeos tenían de los negros.

El hombre europeo había imitado las formas y los modos de los bailes de los negros, especialmente en los movimientos de las caderas y había hecho una interpretación de carácter erótico-sexual que se observa, por ejemplo, en los bailes del barroco español.<sup>8</sup>

El negro influyó en los bailes populares en España y en América pero no por un trasplante directo de las danzas de la tierra de origen sino por el estilo que le dio a los bailes peninsulares.

La cultura africana muchas veces tomó los nombres de los bailes, las danzas o las fiestas de los europeos y los transformó con un sentido ideológico totalmente nuevo y diferente, como expresión de resistencia y de identidad propia.

### III. TEXTOS, ENUNCIADOS, SENTIDOS Y MODOS DE BAILAR. LAS PARTITURAS DEL CODEX

De las veinte partituras del Codex, entre tonadas, cachuas y bayles, diecisiete tienen letra; expresan diferentes sentidos, por lo que se desprende que de acuerdo a la identidad conceptual hay una intención comunicativa del cuerpo que danza. Dicho de otro modo: de acuerdo al texto se puede inferir qué tipo de corporalidad es la que lo encarna. Metodológicamente estos «textos danzantes» explícitamente presentados como «para bailar cantando» se pueden agrupar como:

---

<sup>8</sup> Carolina Santamaría Delgado, «Negrillas, negros y guineos», *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas* 2, n.º 1 (2006): 4-20. Véase al respecto la consideración sobre dinámica de mestizaje.

a) Danzas de cortejo galante de pareja y de enunciación de sentimientos

Se trata de la relación de pareja suelta en la que el hombre reclama la atención de la mujer a través de la seducción y el galanteo; la mujer responde de modo esquivo, entre el pudor y la coquetería. El pañuelo es el elemento simbólico de expresión de sentimientos del cortejo amoroso que utilizan ambos: *Tonada La lata, Tonada La donosa, Tonada El conejo, Tonada La celosa, Tonadilla El Palomo, Tonada el Huicho de Chachapoyas, Cachnita de la Montaña llamádase el Vuen querer.*

b) Danzas sobre la Natividad de Jesuchristo Nuestro Señor y danza de Celebración de la Virgen

Los modos de celebración natalicia se explicitan a través de la cachua, danza de origen indígena bailada en grupo, expresión del mestizaje cultural para corporeizar la festividad: *Cachua a diño y a quatro, Cachua a voz y a bajo. En relación a la celebración de la Virgen se encuentra la Cachua Serranita nombrada el Huicho Nuebo.*

c) Danza con sentido procesional, un encuentro de culturas

Las formas procesionales son propias tanto de las festividades europeas como incaicas. En estas danzas cantadas desde el punto de vista de la lengua se intersecan vocablos en lenguas vernáculas precoloniales con el español en un tempo musical pesado y ceremonioso: *Tonada el Chimo.*

d) Danzas del Tuppamaro, la voz histórica

Son canciones en referencia a la figura del Inca y su simbología; evocan a Atahualpa caído en manos de Pizarro en el siglo XVI, y por asociación, al último jefe de los Incas en época de dominio español en el siglo XVIII. Expresan el llanto por lo perdido, con sentido teatral: *Tonada el Tuppamaro de Cajamarca I, Tonada el Tuppamaro de Cajamarca II, Tonada El diamante de Chachapoyas, Tonada La brugita de Huamachuco. Cachua La Despedida de Huamachuco.*

e) Bailes (de grupo o solista)

En la danza del Siglo de Oro Español se marca la diferencia entre los términos danza y baile. La danza se realiza con brazos bajos, sin castañuelas, se ejecuta con compostura y dignidad. Los bailes admiten la elevación de brazos, usan castañuelas. Las danzas que fueron incorporando brazos en elevación y castañuelas pasaron a llamarse «danzas bailadas».

Entre las partituras solamente el *Bayle de danzantes* consigna que se baila en forma de contradanza, de modo que informa que al menos es ejecutado entre cuatro personas o más. De los otros dos bayles, no hay información precisa sobre cómo se bailan: *Bayle del Chimo, Bayle de danzantes, Lanchas para baylar.*

## f) La tierra africana como lugar de evocación

Desde el punto de vista de la enunciación es la única pieza que hace una referencia explícita a través de su título al espacio geográfico de proveniencia e identidad: *Tonada El Congo*.

Este trabajo se limita a la presentación de las danzas de las partituras. Valga esta aclaración para entender que se ha decidido hacer un recorte frente a la totalidad de las danzas representadas en las acuarelas. De la totalidad de las imágenes de danzas del Volumen II, en varios casos algunas estampas conciden con las letras de las canciones, pero mayoritariamente hay danzas graficadas en el Codex sin su correlato musical.

Metodológicamente, para dar luz a cada uno de estos grupos, se analizará primeramente el modelo de danza de cortejo amoroso tomando solo como paradigma la *Tonada La lata*.

Luego, se considerarán los diferentes campos semánticos, asociados a las diversas cuestiones históricas y sociales.

Respecto del material audiovisual presentado en este artículo que funciona como referencia del trabajo de recomposición/recreación, es menester subrayar que las danzas del Códice Martínez Compañón no están escritas, no hay explicaciones sobre modos de ejecución ni desplazamiento. Por ende, toda tarea de reconstrucción–recreación es una tesis que habrá que justificar.

Las danzas representadas en los videos son el producto de un trabajo de justificación de lo kinésico para construir un sentido que ponga en relación los textos, la música y lo corpóreo. Esto atañe a la conjunción de los elementos que hacen a cada baile: qué tipo de pasos realizar; usos del espacio; gestualidad corporal e intenciones; representaciones simbólicas; campos culturales en los que se inscriben las danzas. Se trata de un trabajo de entramados coreográficos en los que se combina la justificación histórica y la intuición frente a la inexistencia del documento escrito.

#### IV. DANZAS DE CORTEJO GALANTE DE PAREJA

La tradición de danzas de diálogo de pareja con sentido galante tiene en Europa una larga tradición; estas formas han sido explicadas en tratados, desde los maestros renacentistas que dan cuenta de la educación del cuerpo danzante hasta los maestros de las cortes de los siglos XVII y XVIII. Asimismo, la noción del cortejo amoroso es un concepto de larga tradición poética europea propia de la literatura amorosa.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Se recomienda la lectura de Bárbara Sparti, *Dance, Dancers and Dance–Masters in Renaissance and Baroque Italy* (Bologna: Massimiliano Piretti Editore, 2015) en relación al término *pavoneggiare*. Está asociado a la gracia del estilo y los pasos por tratadistas como Fabrizio Caroso y Cesare Negri en el siglo XVI. La palabra ha sido interpretada como «un compañero que quiere cortejar con una mirada afectada, por encima, como un pavo real» o como «ornamentación», según Caroso.

Las danzas de pareja implican un encuentro corporal en el que impera el sentido de la seducción galante, con entradas conjuntas.

Los textos poéticos dan cuenta de quién enuncia, qué grado de formalidad o informalidad posee la danza, a quién se dirige, cómo se representa el objeto de seducción, las acciones.

Las formas de galanteo y de cortejo de danzas europeas también se reproducen en América.

Véase como ejemplo paradigmático la *Tonada La lata*

(folio 181). *A Voz y Bajo / para bailar cantando / Allegro / 3/8 Bajo en 3/4*

«Oficiales de marina ya no toman la casaca / Porque se salen de noche a darle sebo a la lata. / Toma, toma que toma, toma mulata / Tú que le dabas sebo a la lata, / Toma que toma, toma payteña / Tú que le dabas sebo a la leña, / Toma que toma, toma señora, / Tú que le dabas a mi amor gloria. / Como eres mi china, como eres mi zamba, / Como eres hechizo de todas mis ansias. / Arandé que soy soldado, pero no matriculado / Arandé que soy sargento, pero no d' este aposento / Arandé que soy alférez, pero no de las mujeres / Arandé que soy teniente, pero no de las de enfrente. / Tina, tina favores, tina tina ya nadie / Tina la sota tina / Tina el caballo tina / Corra la espada y al oro / Corra la copa al basto»<sup>10</sup>.

Para la visualización de la *Tonada La lata*, desde el minuto 13:18

<https://www.youtube.com/watch?v=DnHpm7ctp3U&t=2159s> del video: «Códice Trujillo o Códice Martínez Compañón del Virreinato del Perú del siglo XVIII (1782-1785)»<sup>11</sup>.

La *Tonada La lata* es un ejemplo de baile sobre el cual se puede hipotetizar un proceso de mestizaje en los modos de ejecución danzada, como baile de galanteo. Para la recreación de la *Tonada La lata* se han tomado en cuenta pasos propios de la marinera norteña, esto es: laterales, giros y contragiros, cepillados, zapateos (punta y taco, punta y punta). Se trabaja la gestualidad de seducción masculina y coquetería femenina, con movimientos de pañuelos, símbolo fundamental del cortejo amoroso.

---

<sup>10</sup> Los textos de las canciones presentados en este trabajo fueron transcritos por Sergio Antonini, Director de la Orquesta Barroca La cetra, Argentina, producto de su investigación para la representación con música, canto y danza en 2013.

<sup>11</sup> Teresita campana. «Códice Trujillo o Códice Martínez Compañón de Virreinato del Perú del siglo XVIII (1782-1785)». Video de YouTube, 48:42. Publicado el 27 de noviembre de 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=DnHpm7ctp3U&t=2159s>

## IV. 1. Mestizajes danzados: entre lo europeo y lo africano

### IV.1.1. *Danzas de pareja: el canario, la danza venida de Europa.*

Si predominantemente lo que resalta en los textos de las canciones es la temática del cortejo del hombre hacia la mujer, es necesario dirigirse a la tradición europea de danzas de pareja con sentido galante, tanto de época renacentista como barroca.<sup>12</sup>

Como tesis principal se puede sostener que el canario es la danza de la tradición española que más fuertemente puede considerarse como fundamento de un determinado modo de bailar que se dio en muchas danzas del repertorio popular de Sudamérica. Este modo obedece a determinadas características. A saber:

-Es un baile de pareja y de cortejo.

-Especialmente hablando, el canario presenta el desplazamiento de lugares entre el hombre y la mujer. Tiene un esquema coreográfico constituido por entrada, desplazamientos, salida y un número de «mudanzas» (cierto número de movimientos que forman una frase). Estas se dividen en otras secuencias que indican avanzar, retroceder y hacer un estribillo circular.

-Un dato esencial: el zapateado y la percusión del pie. Es una peculiaridad como danza de corte del Renacimiento y del Barroco temprano, que evoluciona desde el simple arrastrar de los pies al golpe vivo del taco.

En síntesis: diálogo cortés, uso del espacio con una configuración de un dibujo circular, percusión de los pies: son los elementos constitutivos de muchas danzas del folklore americano.

Haciendo referencia al Códice Martínez Compañón, en la reconstrucción se puede aplicar este modelo coreográfico por ejemplo a la *Tonada La lata* (folio 181).

En el orden del recorrido del obispo, está datada en un área cercana a la costa, lo cual permite pensar en un modo de bailar de matriz europea. El texto de la canción se refiere con diversos términos a la mujer: «mi china», «mi zamba», «mulata», «payteña» (del puerto de Paita), «señora» con un registro poético informal. El punto de vista de la enunciación amorosa está hecho por oficiales de marina. El baile puede reconstruirse a través de los diseños de pareja con recorrido circular, con una concepción

<sup>12</sup> A propósito del canario: es una danza presente en los Tratados de danza:

<sup>1)</sup> Thonoit Arbeau, *Orchesographie* (Lengres: Ichan des Preyz, 1588), disponible en Gallica de la Biblioteca Nacional de Francia,

<sup>2)</sup> Juan Esquivel Navarro, *Discursos sobre el arte del danzado y sus excelencias y primer origen reprobando las acciones deshonestas* (Sevilla: Juan de Blas, 1642), disponible en la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España.

de diálogo entre hombre y mujer, en el cual hay avances y retrocesos, vueltas y contra-vueltas; el zapateado, hecho por el hombre como movimiento indicador de su orgullo que reclama la atención de la mujer, también como respuesta hecha por ella, o como percusión simultánea, es una constante coreográfica.

También debe tenerse en cuenta que los actantes de esta danza representan una clase social popular —así lo explicita el registro de lengua—, por ende la gestualidad corporal está asociada a la posición social: es dable reconstruir en la mujer movimientos sueltos de caderas, por momento ondulantes, un torso orgulloso, miradas que entrecruza con persistencia, gestos de coquetería comedida, en tensión con el garbo y la elegancia afectada del hombre, acostumbrado a las lides de la milicia, como el texto lo demuestra y que pide que así sea bailado.

Por lo demás: las demás tonadas amorosas del Códice expresan sentimientos que se tienen que traducir en un reclamo de los cuerpos que bailan en la relación de pareja suelta, una clasificación de la danza folklórica en Sudamérica.

#### IV.1.2. *El encuentro con la zamacueca. Hacia el proceso de mestizaje*

La zamacueca es una danza de pareja suelta que se emparenta con las comunidades negras en Lima en tanto baile popular. Enfrenta en un diálogo erótico al hombre y a la mujer en el cortejo amoroso con ritmo vivaz, posee un texto picaresco, se baila en compás ternario. En varias regiones de Hispanoamérica se desarrolló con diferentes nombres: cueca, zamba, chilena, resbalosa o refalosa.

Vinculada con bailes peninsulares pícaros del siglo XVII mestizados con la cultura americana, fue en el último tercio del siglo XVIII cuando fraguó como forma americana. Su canto fue de cuartetas, con una coreografía libre de cortejo amoroso, con expresiones incluso lascivas, determinada por gestos de conquista por parte del hombre, y coqueteos femeninos, unidos ambos por el pañuelo en mano. Coreográficamente, dividida en tres o cuatro partes, con paseos, fue realizada con pasos de tres tiempos de saltaditos.

La zamacueca en Lima ha sido descrita por los viajeros a comienzos del siglo XIX como un:

«[...] balanceo de caderas, de doblarse alocadamente, con pasos más o menos rápidos, evoluciones bajo un ritmo fuerte y un pañuelo que se agita de cien formas diferentes [...] El negro y la samba, rojos y ardientes se movían, sacudiéndose y acelerando sus pasos se aproximaban para alejarse de inmediato; sus posturas eróticas, sus gestos obscenos preludiaban una pasión desordenada [...]»<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Assunção, Latour y Durante, *Bailes criollos...*, 93-94.

## V. DIACRONÍA: DEL CÓDICE DE TRUJILLO A LA MARINERA NORTEÑA Y EL TONDERO, BAILES DE PAREJA

Es absolutamente pertinente establecer desde un punto de vista diacrónico la relación de las danzas de Códice de Trujillo con dos danzas características de Perú presentes en documentos en el siglo XIX como la marinera norteña y el tondero. La concepción del espacio, la relación de la pareja, el diseño de las figuras, los desplazamientos, el lenguaje corporal, el zapateado, representan un todo con una raíz común. Ambas son hijas históricas de los bailes del siglo XVIII y ofrecen un modelo coreúutico para la reconstrucción.

La marinera norteña, danza de pareja suelta de cortejo ya documentada en el siglo XIX, hoy baile nacional, Patrimonio cultural del Perú, concuerda en su idea de relación y diálogo de la pareja con aquello manifestado en los textos de las canciones de las tonadas.

La pareja usa un elemento simbólico fundamental, el pañuelo blanco, como signo de seducción. Efectivamente se sabe que el pañuelo está en las danzas, no solo porque está nombrado en el «Baile de danzantes», sino también porque aparece muchas veces en las acuarelas que representan las danzas, o sea, está ya presente y se usaba al bailar las tonadas registradas por el Códice. Por otro lado, es necesario decir que constituye un signo esencial en los bailes actuales del folklore sudamericano.

La marinera norteña, típica de la ciudad de Trujillo, danza de la costa, muestra el mestizaje hispano, amerindio y africano. Básicamente, hay dos corrientes que reflexionan sobre su origen.

La posición hispanista considera que los bailes de salón europeos llegados desde España, tanto los traídos desde Francia como el *minuet* y el *rigaudon*, como los fandangos españoles, fueron copiados por los nativos, luego devinieron en nuevas coreografías.<sup>14</sup>

Si se adhiere a la corriente africanista su origen se atribuye al baile colonial ya citado llamado zamacueca, propio de Lima, presente en el siglo XVIII, hecho en pareja con cortejo, sin contacto, de sentido erótico-festivo. El origen de la zamacueca proviene del encuentro musical-cultural entre africanos que habitaban la capital (Lima) durante el Virreinato. La denominación zamacueca tiene que ver con la zamba clueca, donde la zamba, mujer mestiza negra o india, realiza los movimientos.<sup>15</sup>

En relación a la tradición de danzas de carácter galante, la marinera norteña conserva los rasgos ya presentados: seducción del hombre hacia la mujer a través de un diálogo coreográfico (la

<sup>14</sup> Marina Grut e Ivor West, *The Bolero School. An Illustrated History of the Bolero, the Seguidillas and the Escuela Bolera* (London: Dance Books, 2002). A propósito de los fandangos se recomienda esta bibliografía.

<sup>15</sup> Se sugiere observar los videos de Nicomedes Santa Cruz, músico afroperuano, figura fundamental de la cultura de Perú. Brinda su explicación sobre el landó olundú, baile de origen africano que se folkloriza. Practicado en Lima, da origen a la zamba landó, deviene en zamacueca, en marinera, también llamado toromata.

mujer demuestra coquetería y resistencia frente al hombre), desplazamientos marcados por recorridos circulares, zapateados, escobillados, y contoneos de cadera para la mujer.<sup>16</sup>

Como tesis en torno a la evolución de esta danza se puede sostener que es primordial el peso de lo europeo en relación al sentido de la relación cortés hombre–mujer. Este universo está en la base de una concepción poética.

Pero por otro lado no se puede soslayar que lo diferente en las danzas virreinales lo da la *gestualidad corporal*, cuestión que marca una diferencia sustancial con las características corporales de las danzas europeas. Si en estas el cuerpo permanece alineado, sostenido, con movimientos retenidos, con pies a tierra, con un vestuario que sujeta, en las danzas del virreinato —que están en pleno proceso de encuentro con los cuerpos de danzas africana y andinas— el cuerpo se suelta, las caderas ondulan, el torso gana en movilidad, el vestuario es simple y no limita la libertad de los movimientos.

La segunda danza, el tondero, de origen peruano, nacida en las regiones del Piura y Lambayeque (lugares que recorre el obispo), en el norte, es un baile vivaz, acompañado por el sonido de una guitarra y la percusión de un cajón.

El tiempo y el canto son similares a la primitiva bulería gitana traída por la inmigración del sur de España y el este de Europa. Al arribar a América, esta sufre la modificación a través del mestizaje, esto es, a la raíz gitana, se agrega el aporte africano y andino.

## VI. CAMPOS SEMÁNTICOS

### VI. 1. Diálogo intercultural entre América, Europa y África. La fuerza de la cultura dominante, la perseverancia de los elementos nativos, el mestizaje con movimientos de danzas negras.

Presentado el sentido e identidad de las danzas de cortejo, cabe analizar cómo son las otras danzas presentadas en las partituras del Código, para lo cual se hará una selección. Esto significa tener en cuenta los factores del campo cultural inherentes en la relación social entre dominantes y dominados.

Siguiendo la metodología ya planteada, es necesario considerar campos semánticos agrupados según:

-Las celebraciones religiosas.

<sup>16</sup> Se sugiere como bibliografía Carlos Aguilar Luna-Victoria, *La marinera, baile nacional del Perú, alcances teóricos para la ejecución del baile de la marinera* (Lima: Ministerio de Educación y Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1998).

- La danza procesional.
- Las danzas de simbolización de la utopía histórica
- Los bayles
- La danza negra.

## VI. 2. El sentido religioso

### VI.2.1. *Las danzas ligadas al Nacimiento de Cristo Nuestro Señor*

La práctica del mundo religioso católico en las colonias se desarrolla tanto en el orden de la liturgia como de las grandes manifestaciones populares. El Nacimiento de Cristo y las fiestas de glorificación de la Madre de Dios son la ocasión de encuentro de diferentes estratos sociales.

Es necesario pensar en paralelo en la gran importancia del villancico, el género vocal religioso popular, desarrollado tanto en España como en las colonias en los siglos XVII y XVIII, en sus diferentes tipos, esto es; secular (cultivado en las cortes), religioso (usado en el culto de la Iglesia), teatral (para la representación escénica) y popular (asociado a las fiestas llenas de gente durante la Navidad). El villancico es parte esencial de la música del Virreinato.<sup>17</sup>

El Códice de Trujillo tiene cachuas relacionadas a las celebraciones de la Iglesia. Sus textos dicen que se cantan y se bailan:

a) *La Cachua a voz y a bajo (folio 177) al Nacimiento de Cristo Nuestro Señor, Allegro 2/4* exalta el Nacimiento de Cristo:

«Dennos lecenia señores / supuesto qu' es Nochebuena,  
Para cantar y baylar / al uso de nuestra tierra  
Quillalla, quillalla»

b) *La Cachua a Dño y a Quatro (folio 176), al Nacimiento de Cristo Nuestro Señor, Allegro 2/4*, representa la misma situación:

«Niño il mijor qu' ey logrado / alma mía, mi songuito  
Por lo mucho qui te quiero / mis amores t' ey trajido  
Ay, Jisós qui lindo, mi niño lo está/ ay Jisós mi Padre, mi Dios acahlay»

---

<sup>17</sup> María Ester Grebe, «Introducción al Estudio del Villancico en Latinoamérica» *Revista Musical Chilena* 23, n.º 107 (1969): 7-31. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/10807/11060>

Para hacer una recomposición danzada de las cachuas natalicias es dable basarse en los pasos del huayno, baile prehispánico del área andina, que realiza pequeños saltos y marcaciones rítmicas de pies a tierra.

Visualizar *Cachuas de Navidad*: desde el minuto 2:04, la Cachua a dúo y a quatro y desde el minuto 4:09, la Cachua a voz y bajo.<sup>18</sup>

<https://www.youtube.com/watch?v=DnHpm7ctp3U&t=2159s>

El criterio de recomposición coreográfica de las cachuas de Navidad está basado fundamentalmente en los huaynos peruanos, sin tomar específicamente una región. Los nombres de pasos varían: saltaditos o trote con rebote, marchas con rebote, zapateos. Especialmente, los huaynos tienen evoluciones en línea recta, recorridos curvos, avances y retrocesos. La disposición del cuerpo es la de piernas suavemente flexionadas, con suaves inclinaciones del tronco. La gestualidad corporal es la de una actitud celebratoria frente al nacimiento del niño Dios, con parejas mixtas con figuras.

Por otro lado, la *Cachua Serranita*, nombrada el *Huicho Nuevo* (folio 192), que cantaron y baylaron ocho pallas del Pueblo de Otusco/ a nuestra Señora del Carmen, de la ciudad de Trujillo, exalta a la Virgen, la Madre de Dios. El hecho de que la fiesta de la Virgen haya sido bailada por ocho pallas es relevante. Las pallas, palabra de origen quechua, representaban las Vírgenes del Sol en el antiguo Imperio Inca; elegidas por la belleza del cuerpo y de la voz, acompañaban al Inca con los cantos y los bailes.



Imagen 1: Codex Trujillo del Perú. *Danza de Pallas*. Estampa 149, Volumen II.

<sup>18</sup> Teresita campana, «Códice Trujillo...».



Imagen 2: Codex Trujillo del Perú. *Otra Danza de Pallas*. Estampa 152. Volumen II.

Nótese el encuentro entre la tradición europea del canto coral del villancico y la presencia de estas mujeres del ámbito sagrado, procesional, de la cultura incaica.

Asimismo, si se torna más amplio el análisis del villancico, es menester nombrar una variante del género: el villancico negro, llamado también «negrilla», que retrata a los esclavos africanos, clave para comprender la dinámica de raza e hibridación<sup>19</sup>. En este mismo campo semántico de raza-religión es necesario considerar los «diablillos» representados en las acuarelas, esto es, los diablitos encarnados por los negros. Como danza, se origina en la Fiesta del Corpus, luego pasa al Carnaval. El diablo se viste con máscara, tridente y cola. La danza de diablillos está representada en las láminas del Códice. (Ver la estampa que grafica lo expuesto).

<sup>19</sup> Carolina Santamaría Delgado, «Negrillas, negros y guineos, la representación musical de lo africano», *Cuadernos de Música, Artes visuales y Artes escénicas* 2, n.º 1 (2006): 4-20. Véase al respecto la consideración sobre dinámica de mestizaje.



Imagen 3: Codex Trujillo del Perú. *Danza de Diablicos*. Estampa 145. Volumen II.

*Cachua Serranita* nombrada el *Huicho Nuevo* que cantarom y baylaron 8 pallas del pueblo de Otusco. A Nuestra Señora del Carmen de la ciudad de Trujillo.

Visualizarla en minuto 39:05<sup>20</sup>

<https://www.youtube.com/watch?v=DnHpm7ctp3U&t=2159s>

<sup>20</sup> Teresita campana, «Códice Trujillo...».

### VI. 3. El sentido procesional en la danza

Una mención aparte se da con la *Tonada del Chimo* (folio 180), para bailar cantando, escrita íntegramente con la fonética de la extinta lengua mochica, de reciente recuperación, denominada lengua *Muchik*. Musicalmente, con su tempo pesado, evoca una imagen procesional.

En lo conceptual, se debe tener presente que la cultura mochica había sido dominada por los incas y al momento de la llegada de los españoles estaba en un proceso de debilitamiento. Era aquella una civilización agrícola que adoraba a la luna y al sol.

La *Tonada del Chimo* presenta en su texto la palabra «Jesucristo», «Cuerpo», más términos en español en el verso final, evidencia plena del entrecruzamiento de identidades, objeto de problematización desde el punto de vista poético de la lengua.

*Tonada del Chimo. Para bailar cantando (Andantino?)*

«Ja ya llunch, ja ya lloch  
 In poc cha tan muisle pecan, muisle pecan e necam  
 E mens pocchifama le quiten que consmuisle Cuerpo lens  
 E mens locun munonchi perdonar  
 Moiti Rocchondo colo mecchec Jesuchristo  
 Poche si fama li muisle Cuerpo lem  
 Lo que es mucho perdonar»

En una reconstrucción coreográfica, atendiendo al peso del tempo musical, se pueden realizar pasos simples y dobles propios de una pavana europea.<sup>21</sup>

En el planteo performático el sentido de procesión se puede asociar a la entrega de dones, con frutos de la tierra: panes, granos.

Las láminas del Códice en el Volumen II muestran las imágenes de hombres con trajes solemnes, dos sacerdotes vestidos de Chimo.

<sup>21</sup> Carlos Vega sostiene que la *Tonada del Chimo* es una especie de música semejante a las canciones espirituales y piadosas del Renacimiento europeo. Diana Fernández Calvo, «La música en el Códice Baltasar Jaime Martínez Compañón», *Revista del Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega»* 27, n.º 27 (2013): 345-410.



Imagen 4: Codex Trujillo del Perú. *Danza del Chimo*. Estampa 147. Volumen II.



Imagen 5: Codex Trujillo del Perú. *Danza del Chimo*. Estampa 151. Volumen II.

## VI. 4. El sentido utópico de la Historia

### VI.4.1. *Danzas del Tuppamaro*

Desde el punto de vista de la cosmovisión de los dominados, las dos *Tonadas del Tuppamaro de Caxamarca* (folios 188 y 191) sobre la muerte del Inca están concebidas como representaciones teatrales-coreográficas de los hechos históricos y apelan a una identidad colectiva a través de la utopía del retorno del Inca. El texto de las canciones es el espacio simbólico donde el hombre colonizado puede manifestar su propia historia.

Una llana definición de «tonada» dice que es un género musical con cantos y melodías, originario de Asturias y Cantabria.

En América, como forma folklórica esta toma una identidad diferente. El término «tonada» en referencia a la cosmovisión incaica se piensa como una música que al sonar interpela a quien la escucha, apela a su contexto cultural e histórico, con lo cual lo lleva a un momento preciso de su cultura y su tradición.

Dentro del campo semántico relacionado a la tensión entre lo incaico y lo español, las *Tonadas del Tuppamaro* se conectan con la muerte del Inca.

*Tonada El Tuppamaro, folio 188, Caxamarca. Allegro grave 2/4*

«Quando la pena en el centro  
Se encuentra con el sentido,  
Suspiro es aquel sonido  
Que resulta del encuentro»

Visualizar esta tonada en el video en el minuto 28:28<sup>22</sup>

<https://www.youtube.com/watch?v=DnHpm7ctp3U&t=2159s>

El texto de la *Tonada El Tuppamaro folio 191 Caxamarca. Adagio 2/4* dice:

«De los baños donde estuve  
Luego vine a tu llamada,  
Sintiendo yo tu venida  
Confuso de tu llegada»

---

<sup>22</sup> Teresita campana, «Código Trujillo...».

En relación a estas tonadas cabe aludir al trabajo de tesis doctoral sobre el Códice de Trujillo de Tiziana Palmiero. Sugiere que el contenido tendría relación con los sucesos de Cajamarca, esto es, la captura y muerte del Inca Atahualpa por parte de Pizarro (1532), inicio de la conquista del Tahuantinsuyo, hecho representado en el tomo II en el que dos láminas grafican la decapitación del Inca (Estampa 172, Estampa 173). Las tonadas podrían ser la representación musical de una teatralización sobre los hechos del pasado, práctica frecuente en el siglo XVIII. Asimismo, la interpretación de Palmiero apunta a la creación de un campo conceptual sobre lamentaciones o «llantos ceremoniales» andinos. Léase esta cita:

«más allá de determinar si algunas de las tonadas del Códice pudieran ser parte de una representación de la captura y muerte de Atahualpa de finales de la colonia, nos interesó interpretar estos cantos como signos portadores de un discurso colonial propio en dos sentidos: la relectura de hechos históricos cuales la captura y la muerte de Atahualpa; la persistencia de códigos andinos en la rememoración de ciertos rituales como el “llanto ceremonial”. En este sentido se consideró, para el análisis musical, la existencia de un tono —visto en un primer momento como elemento perteneciente a un sistema de tonos incaicos cercano al sistema de modos eclesiásticos—, que llamaremos “llanto del Inca”, su relación con el llanto ceremonial incaico y su rol en la transmisión de significados ligados a la ritualidad andina colonial»<sup>23</sup>

La noción de llanto por pena alcanza a otras canciones que participan de la misma atmósfera: *Tonada El Diamante de Chachapoyas*, *Tonada La brugita de Huamachuco* y *Cachua La despedida de Huamachuco*. En su tesis, Palmiero las reagrupa sea tanto por sus textos como por cuestiones musicales en el mismo campo semántico de las *Tonadas del Tuppamaro*.

Por otro lado, más allá de esta concepción, precisamente en relación a la pérdida de la utopía del retorno del Inca, la imagen del Tuppamaro se podría asociar al ajusticiamiento de Tupac Amaro II en 1781, esto es, en un momento muy cercano a los años del recorrido del obispo, con un recuerdo y una evocación viva en el tiempo.

Desde el punto de vista de la recreación danzada, en la *Tonada del Tuppamaro I* se ha dado cuenta de una representación colectiva, con una corporalidad que alude a lo ancestral, a la ofrenda, a la tierra y sus frutos, con pasos graves. En la *Tonada del Tuppamaro II*, persiste la representación grupal, coral, con pasos propios de danzas andinas.

<sup>23</sup> Tiziana Palmiero, «Tuppamaro de Cajamarca. Tonadas sobre la muerte del Inca Atahualpa contenidas en el Códice Martínez Compañón (1782-1785)», *Revista Musical Chilena* 65, n.º 216 (2011): 8-33.



Imagen 6: Codex Trujillo del Perú. *Danza de la Degollación del Inca*. Estampa 172. Volumen II.



Imagen 7: Codex Trujillo del Perú. *Danza de la misma Degollación*. Estampa 173. Volumen II.

Léase el texto de la *Tonada El Diamante* (folio 187). Para bailar cantando. De *Chachapoyas/ andantino* 2/4:

«Infelices ojos míos  
Dejad ya de atormentarme con el llanto  
Que raudales los que viertes  
Son espejos en que miro mis agravios»

La *Tonada El diamante* explicita una emoción intensa y doliente, puede concebirse como una danza dramatizada para expresar un sentimiento ancestral de pérdida. Los pasos son golpes a tierra acentuados para lograr un efecto de emotividad; corporalmente el cuerpo inclinado en expresión de resignación frente a la imposibilidad de recuperar el pasado del poder incaico.

Visualizarla en el video en el minuto 30:25<sup>24</sup>,  
<https://www.youtube.com/watch?v=DnHpm7ctp3U&t=2159s>

## VI. 5. Bayles

### VI.5.1. *El Bayle de danzantes: la contradanza*

La partitura del *Bayle de danzantes* (folio 179) dice: «con pífano y tamboril, se baylará entre quatro yocho o más con espada en mano o pañuelos. En forma de contradanza». Es la única pieza que dice cuál es la forma de la danza.

Esta aclaración escrita es la más clara evidencia de la presencia de la contradanza europea. Es interesante observar el largo recorrido de una forma popular como la country dance inglesa que pasa al continente, es adoptada en los diferentes países, especialmente en Francia y entra en América por vía de los colonizadores. Martínez Compañón informa la cantidad de bailarines, los elementos que usan, entre ellos, las espadas (por otro lado, elemento característico de muchas danzas europeas) o pañuelos, y los instrumentos. La contradanza es una forma en la que participan varias parejas que forman un set en líneas paralelas y entretejen un rico diseño espacial.

En el Perú actual la contradanza es una danza típica de Huamachuco, en el área de montañas del norte; se tiene la noción tradicional que representa una parodia de aquella danzada por los españoles en los bailes sociales en la época del Virreinato.

Los bailarines —solo hombres— llevan cuchillos en vez de espadas. En la actualidad participan mujeres. La idea de que la contradanza de Huamachuco se desarrolló como forma satírica puede ser

<sup>24</sup> Teresita campana, «Códice Trujillo...».

confrontada con la posición de recientes investigaciones que sostienen que esta danza fue impuesta, que se obligaba a los nativos a bailarla.<sup>25</sup>

En cuanto a la instrumentación, tanto el pífano como el tamboril son instrumentos que se repiten en los diseños de las láminas, lo que da la pauta de que eran instrumentos muy usados.

Visualizar *Bayle de Danzantes* en el minuto 11:22, concebida con diseños espaciales propios de contradanza francesa, hecha por cuatro personas en esta recreación.<sup>26</sup>

<https://www.youtube.com/watch?v=DnHpm7ctp3U&t=2159s>

#### VI.5.2. *Lanchas para bailar*

En relación a *Lanchas para bailar*, en <sup>3</sup>/<sub>4</sub>, no existen referencias precisas sobre qué es el nombre lancha. En el norte de Chile se conoce la dupla «danza, lancha» como danza mestiza tradicional en honor a la Virgen de la Merced, de la región de Coquimbo, comuna de Petorca, siendo la lancha de tempo rápido, con zapateos percutidos de taco. Generalmente la bailan solos hombres o mujeres o en dúo. Conjeturalmente se podría pensar que el término lancha pudo pasar en una travesía geográfica hacia el norte de Perú, pero no hay certeza.

Para el trabajo de reconstrucción–recreación se apeló a un criterio de movimientos de matriz española, con formas preponderantes de marcación rítmica con zapatos, contrapasos, zapateados, escobillados, giros, utilización de pañuelo amplio sostenido por dos manos, (a diferencia de la lancha de Petorca que usa el pañuelo pequeño en mano derecha).

Visualizar *Lanchas para bailar* en el minuto 25:55<sup>27</sup>

<https://www.youtube.com/watch?v=DnHpm7ctp3U&t=2159s>

### VI. 6. Danza de raíz africana

La *Tonada del Congo (folio 178)*, para bailar cantando, es el único título que evoca la tierra africana. Expresa el lamento del esclavo, pero lejos está de tener un clima sonoro doloroso. No hay en ella una

<sup>25</sup> A tal fin, remitirse al trabajo de Paul Orlando Vera Basilio en su planteo sobre el origen de la contradanza de Huamachuco. Frente a la idea generalizada que considera que la contradanza en ese territorio surge como burla a los colonizadores españoles, este investigador pone en crisis esta noción por considerarla parcializada y sin rigor histórico. Se pregunta cómo pudo subsistir como burla durante siglos frente al poder y el control del dominante; pone en crisis esta cuestión y la suple por la convicción de que los nativos dominados fueron obligados a bailar contradanzas. Paul Orlando Vera Basilio, «El origen de la contradanza», *Culle. Revista de Sociedad y Cultura* 1, n.º 2 (2021): 26-33.

<sup>26</sup> Teresita campana, «Código Trujillo...».

<sup>27</sup> *Idem...*

voz religiosa, no hay una dimensión histórica del dolor del dominado, sólo certeza de la pérdida, la sumisión y el desarraigo. El esclavo enuncia en primera persona:

«A la mar me llevan sin tener razón  
Dejando a mi madre de mi corazón  
Ay que dice 'l Congo  
Lo manda el Congo  
Cusucu vanvé están  
Cusu cuvá ya está  
No hay nobedad, no hay novedad  
Qu'el palo de la geringa  
Derecho, derecho va a su lugar.»

Visualizar la *Tonada El Congo* desde el minuto 8:04<sup>28</sup>

<https://www.youtube.com/watch?v=DnHpm7ctp3U&t=2159s>

Valga la presentación de un artículo publicado en el diario *El Mercurio Peruano*, en Lima, 1791, que delinea una identidad social de la danza negra:

«También es admirable la rapidez con que los negros pasan de un extremo de severidad a otro de gritería, bulla y desbarro. Acabada la hora de consulta (tareas) se ponen a baylar y continúan hasta las siete u ocho de la noche [...] Quando danza uno solo, salta en todas direcciones, se vuelve y revuelve con violencia [...] toda la habilidad del bailarín consiste en tener mucho aguante, y guardar en las inflexiones del cuerpo el compás con las pausas que hacen los que cantan [...] Ya hemos dicho que la música de los bozales es sumamente desapacible. El tambor es su principal instrumento, el más común es el que forman con una botija [...] Tienen unas pequeñas flautas que inspiran (soplan) por las narices [...] sacan una especie de ruido musical golpeando una quijada de caballo [...] El instrumento que tiene algún asomo de melodía se llama marimba. Se compone de unas tablitas delgadas, largas y angostas ajustadas a quatro líneas de distancia de la boca de unas calabazas secas y vacías, aseguradas estas y aquellas sobre un arco de madera»<sup>29</sup>.

El *Festejo*, danza afroperuana que es una canción danzaria, es el referente esencial sobre el que se puede basar el trabajo de reconstrucción de la *Tonada El Congo*. Es una forma que nació de las narraciones de costumbres, de alegrías y penas. De origen limeño, está asociado a las cofradías de los

<sup>28</sup> *Idem...*

<sup>29</sup> Desde lo kinético y lo gestual se producen ritmos con plantas de pies, pequeños saltos, movimientos de brazos, contorneos de caderas, faldeos, juegos con pañuelos. También es esencial considerar los instrumentos: las láminas del del Códice muestran a los negros con sus marimbas.

negros del Congo. No hay documentos anteriores al siglo XIX que den cuenta del baile, se sabe que lo bailaban hombres en rueda, luego fue mixto.<sup>30</sup>

Para la recreación de la *Tonada El Congo*, precisamente, la danza de referencia es el *Festejo*. Tiene movimientos de caderas y de faldas, con brazos sueltos. Se usan pañuelos grandes que se mueven en vaivén, como en la zamacueca.

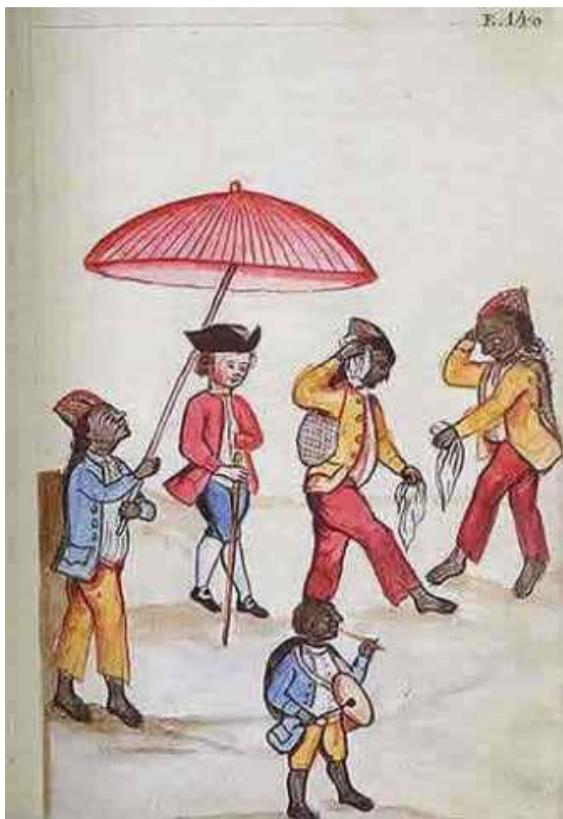


Imagen 8: Codex Trujillo del Perú. *Danza de Bailanegritos*. Estampa 140. Volumen II.

<sup>30</sup> Assunção, Latour y Durante, *Bailes criollos...*, 93. <https://www.youtube.com/watch?v=mzMx1Epiad4> Nicomedes Santa Cruz habla sobre el Festejo y el Landó. Se sugiere ver este video donde el gran representante de la cultura afroperuana explica sus desarrollos e identidades.

Por otro lado, respecto de la vida de los negros en Lima, se sugiere la lectura de Juan Carlos Estenssoro Fuchs, «Música y comportamiento festivo de la población negra en Lima colonial». *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 451- 452 (1988): 161-168.



Imagen 9: Codex Trujillo del Perú. *Bailanegritos*. Estampa 141. Volumen II.



Imagen 10: Codex Trujillo del Perú. *Negros tocando marimba y bailando*. Estampa 142. Volumen II.

## VII. LAS DANZAS DE LAS LÁMINAS

Este trabajo toma como objeto de estudio las danzas propias de las partituras del Códice. Pero cabe tener en cuenta un universo iconográfico mayor de inmensa riqueza semiótica en relación a las láminas que aparecen en el Volumen II, entre los nueve que tiene el documento.

Entre diferentes ítems, este Volumen II presenta desde la estampa 140 a la 175 varias escenas, espacios, personajes, que informan aspectos muy importantes de las praxis comunitarias en donde la danza es el canal de expresión. Estas láminas exigen una mirada hermenéutica para su comprensión. Es menester nombrarlas para tener una dimensión de la diversidad y de los sentidos: *Danza de Bailanegritos*, *de los Parlampanes*, *de los Doce pares de Francia*, *de Diablicos*, *de Carnestolendas*, *del Chimo*, *de Pallas*, *de Hombres vestidos de mujer*, *de Huacos*, *del Purap*, *del Caballito*, *de las Espadas*, *del Poncho*, *del Chusco*, *de la Ungarina*, *del Doctorado*, *de los Pájaros*, *de los Huacamaños*, *de Monos*, *de Conejos*, *de Carneros*, *de Cóndores*, *de Osos*, *de Gallinaños*, *de Venados*, *de Leones*, *de la Degollación del Inca*, *de Indios de la Montaña*.

Las imágenes de las láminas se pueden observar en Internet con el título Códice Trujillo del Perú.

Ejemplos de otras imágenes:

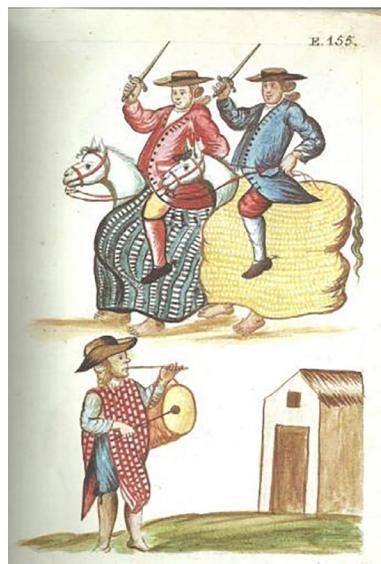


Imagen 11: *Danza de los Caballitos*.  
Estampa 155: Volumen II.



Imagen 12: *Danza de los Parlampanes*.  
Estampa 143. Volumen II.



Imagen 13: *Danza del Poncho*.  
Estampa 158. Volumen II.



Imagen 14: *Danza de los Cóndores*.  
Estampa 167. Volumen II.

## VIII. CONCLUSIÓN

### VIII. 1. Evolución de las danzas del Virreinato del Perú en el espacio y el tiempo

Las danzas peruanas del Virreinato en el período colonial han sido fundamentales para la evolución de los bailes de los países vecinos a Perú; sobre todo, a partir de las primeras décadas y a lo largo del siglo XIX, los documentos evidencian la presencia de danzas que en la actualidad son fundamentales en las tradiciones de los países atravesados por los Andes.

Se trata de un momento histórico de la independencia de los pueblos de América del Sur: por ejemplo, a partir de la zamacueca peruana deriva la cueca chilena, danza nacional; es parte, asimismo, de la evolución de la cueca boliviana y en su recorrido desde el norte arriba a Argentina para dar lugar a la cueca norteña y a la zamba, danza por antonomasia de cortejo y sentimiento amoroso sutil y pudoroso, como danza de pareja suelta e independiente. Es necesario recordar que la palabra «zamba» que apela a la figura de la mujer aparece en los textos de las tonadas del Códice de Trujillo.

Las danzas y las canciones del Códice de Trujillo del Virreinato del Perú constituyen una fuente de inagotable importancia para comprender el encuentro de culturas, entre Europa, América y África, y para estudiar el origen y la evolución de las danzas de América del Sur.

Como proceso de fronteras, se pueden observar dos aspectos concomitantes: el pasaje de las músicas y las danzas más allá del océano, y el tránsito y cambio de estas danzas en los países pertenecientes a la corona española en el período colonial y en la posterior etapa de la independencia política.

### VIII. 2. La tarea actual de recomposición de las danzas del pasado

La danza, en tanto bien cultural, es expresión viva del fenómeno de la transculturación y es la voz de una tradición. El encuentro de los diferentes grupos sociales y sus procesos de mestizaje, tema presentado en este trabajo, abre el camino para pensar en la cuestión esencial de la corporeidad. Específicamente, esta es la pregunta a realizar en relación a las danzas del Codex Trujillo del Perú: ¿qué cuerpos bailaban las tonadas, cachuas y bayles? Puesto que el mundo de las danzas está graficado en el Volumen II es crucial remitirse a los textos de las partituras y a las estampas mismas para recomponerlo y traer al presente la voz de la danza del pasado. ¿Qué bailaban los conquistadores, qué bailaba la población indígena, qué bailaban los africanos, cómo se fundieron estos modos? ¿Quiénes bailaban una *Tonada La lata*? ¿Cómo se cantaron y bailaron las cachuas natalicias? ¿O una *Cachnita del Vuen querer*? ¿Qué cuerpos imaginamos hoy en la *Tonada El Congo* para recomponer/recrear a los sujetos que la bailaban? Los textos de las canciones son una llave de acceso.

Si nos atenemos a las láminas del II Volumen, el campo de investigación se abre mucho más complejamente, cada lámina invita a ser estudiada semióticamente en relación a todos sus signos. En ellas hay que ver quiénes danzan, analizar los personajes, sus ropas, sus calzados, elementos que portan, tipos; si hay sentidos teatrales de escenificación o son escenas de mero encuentro social. El estudio de las láminas para hacer reconstrucciones danzadas es un campo aún en ciernes. En Perú, hay actualmente trabajos de recomposición de la «Danza de diablicos» basados en las láminas del Codex, pero en líneas genéricas, la puesta y la representación de las danzas es aún un desafío, un trabajo de tesis.

El objetivo de esta investigación ha sido, justamente, darle voz a esas danzas del pasado, trabajo hecho metodológicamente a partir de la noción de la corporeidad para arribar a lo performático en conjunción con lo textual y lo sonoro.

Desde el presente, desde un lenguaje coréutico vivo, desde lo que hoy observamos en diferentes geografías del territorio sudamericano del área andina, selvática y costera occidental en las danzas, desde «lo que está y lo que es», esa voz del pasado aflora. Lo performático —pensado según los sujetos danzantes y sus intenciones— se articula dancísticamente a través de pasos, frases coreográficas, desplazamientos espaciales, sentidos prosódicos dados por la música.

El Códice Trujillo está más vivo que nunca a través de las danzas del Perú actual y de los países limítrofes. Los mismos peruanos saludan al Códice Martínez Compañón como un «padre de la zamacueca, un abuelo de la marinera norteña», conscientes de su tradición, de su ADN danzado, del cordón umbilical.

## IX REFERENCIAS

- Aguilar Luna-Victoria, Carlos. *La marinera, baile nacional del Perú, alcances teóricos para la ejecución del baile de la marinera*. Lima: Ministerio de Educación y Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1998.
- Arbeau, Thoinot. *Orquesografía*. Lengres: Ichan des Preyz, 1589.
- Assunção, Fernando, Olga Latour de Botas y Beatriz Durante. *Bailes Criollos rioplatenses*. Buenos Aires: Editorial Claridad, 2011.
- Carrión Martín, Elvira. «La danza en España en la segunda mitad del siglo XVIII: el Bolero». Tesis doctoral. Universidad de Murcia, 2017.
- Castro, Ricardo de. *Danzas tradicionales argentinas*. Buenos Aires: Ediciones del Aula Taller, 2017.
- Díaz-Plaja, Guillermo. *Hispanoamérica en su literatura*. Navarra: Salvat Editores, 1970.

- Doré, G. y Ch. Davillier. *Danzas españolas*. Sevilla: Bienal de Arte Flamenco y Fundación Machado, 1988.
- Esquivel Navarro, Juan de. *Discurso sobre el arte del danzado y sus Excelencias*. Sevilla: Juan de Blas, 1642.
- Estenssoro Fuchs, Juan Carlos. «Música y comportamiento festivo de la población negra en Lima colonial». *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 451-452 (1988): 161-168.
- Fernández Calvo, Diana. «La música del Obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón». *Revista del Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega»* 27, n.º 27 (2013): 345-410.
- Goldberg, K. Meira y Antoni Pizà. *The global reach of the Fandango in Music, Song and Dance: Spaniards, Indians, Africans and Gypsies*. Newcastle-UK: Cambridge Scholars, 2016.
- Grebe, María Ester. «Introducción al estudio del villancico en Latinoamérica». *Revista Musical chilena* 23, n.º 107 (1969): 7-31. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/10807/11060>
- Grut, Marina e Ivor Guest. *The Bolero School. An illustrated History of the Bolero, the Seguidillas and the Escuela Bolera*. Londres: Dance Books, 2002.
- Macera, Pablo, Arturo Jiménez Borja, Irma Franke. *Trujillo del Perú. Baltazar Jaime Martínez Compañón. Acuarelas*. Lima: Fundación del Banco Continental, 1997.
- Minguet é Irol, Pablo. *Arte de danzar a la francesa, [...] añadido en esta tercera impresion con todos los pasos o movimientos del danzar a la española*. Madrid: P. Minguet, en su casa, 1758.
- Moreno Muñoz, María José. «La danza teatral en el siglo XVII» Tesis doctoral. Universidad de Córdoba, 2008. Publicado el 14 de noviembre de 2008.
- Nicomedes Santa Cruz. «Nicomedes Santa Cruz habla sobre el Festejo y el Landó». Video de YouTube, 2,37. Publicado el 14 de noviembre de 2008. <https://www.youtube.com/watch?v=mzMx1Epjad4>
- Palmiero, Tiziana. «Tupamaro de Cajamarca: tonadas sobre la muerte del Inca Atahualpa contenidas en el Códice Martínez Compañón (1782-1785)». *Revista Musical Chilena* 65, n.º 216 (2011): 8-33. [https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0716-27902011000200002](https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902011000200002)
- Paredes Esquives, Julio: *Danza del Perú*. Lima: BendeZú S.A.
- Santamaría Delgado, Carolina. «Negrillas, negros y guineos, la representación musical de lo africano». *Cuadernos de Música, Artes visuales y Artes escénicas* 2, n.º 1 (2006): 4-20.

- Sparti, Barbara. *Dance, Dancers and Dance-Masters in Renaissance and Baroque Italy*. Bologna: Massimiliano Piretti Editore, 2015.
- Tellio, Aurelio. «La investigación de la música colonial o cómo hacer musicología rompiendo paradigmas» *En Música/Musicología y colonialismo*, editado por Coriún Aharonián, 235-247. Montevideo: Centro Nacional Musical Lauro Ayestarán, 2011.
- Teresita campana. «Códice Trujillo o Códice Martínez Compañón de Virreinato del Perú del siglo XVIII (1782-1785)». Video de YouTube, 48:42. Publicado el 27 de noviembre de 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=DnHpm7ctp3U&t=2159s>
- Vega, Carlos. «La obra del Obispo Martínez Compañón». *Revista del Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega»* 2, n.º 2(1978): 7-17. <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/1057/1/obra-obispo-martinez-companon.pdf>
- Vera, Alejandro. «La circulación de la música en la América virreinal: el Virreinato del Perú (siglo XVIII)». *Anais do SIMPOM* 3 (2014): 1-23.
- Vera Basilio, Paul Orlando. «El origen de la contradanza». *Culle, Revista de Sociedad y Cultura* 1, n.º 2 (2021): 26-33. ■