



## “Es el amor un ratoncito”.

### Una aproximación a la tonadilla en el Perú del siglo XVIII (un género musical rebelde al ideal ilustrado)

Eduardo Torres Arancivia\*

Recibido / Received: 18 de enero de 2021, Aceptado / Accepted: 17 de marzo de 2021.

#### Abstract

In Peruvian's music history, the Tonadilla, as a musical genre, has not been approached with the required Depth. The Tonadilla is an orchestrated song with a humorous theme was widely used in theatrical plays in Spain and Latin America between 1750 and 1820 and which enjoyed a wide popularity. This article will address the subversive character of the Tonadilla at a technical-musical level (the use of musical modernity at service of vulgarity) and in its licentious themes. Likewise, this subversion will be understood mainly as directed against the Enlightened ideal of aesthetic beauty and even civilization, an ideal that an intellectual elite tried to impose – without much success – in the court of Lima at that time.

#### Keywords

Tonadilla, theatre, music, Peru, Enlightenment

#### Resumen

En la historia de la música en el Perú, la tonadilla teatral, como género musical, no ha sido abordada con la profundidad requerida. Como tonadilla se conoce a la canción orquestada de tema jocoso que solía introducirse en las obras teatrales entre 1750 hasta 1820, tanto en España como en Latinoamérica y que gozó de una amplísima popularidad. En este artículo se abordará el carácter subversivo de la tonadilla, tanto a nivel técnico-musical (el uso de la modernidad sonora al servicio de lo pedestre) como en sus temáticas licenciosas. Asimismo, se entenderá a esa subversión principalmente como orientada contra el ideal ilustrado de belleza estética y hasta de civilización, ideal que una elite intelectual trató de imponer —sin mucho éxito— en la corte de Lima de ese entonces.

#### Palabras clave:

Tonadilla, teatro, música, Perú, Ilustración

---

\* Doctor en Historia con mención en Estudios Andinos por la Pontificia Universidad Católica del Perú.

“En Lima se cantaban numerosas arias y tonadillas, unas malas y otras buenas, porque de todo se producía en aquel alejado suelo”.

*El indiano de Lima* (tonadilla).

## Introducción

Uno de los temas de este dossier es la “subversión” en las músicas latinoamericanas y cuando dicho término aparece los lectores especializados suelen asumir que tal vertiente conducirá al estudio de las músicas populares frente a las músicas de elite. Tal dicotomía, que es la misma que sostener que unos sonidos “vulgares” están en una constante pugna o competencia con unos sonidos “académicos”, hoy en día parece diluirse cuando se ponen en duda 1) los argumentos foucaultianos (eso a nivel historiográfico, en el sentido de que, siguiendo a Foucault [2005: 22-23], se asume de que las instituciones culturales de una sociedad pueden auspiciar sistemas de exclusión que consideran que hay productos culturales más “verdaderos” que otros) y 2) la propuesta ilustrada dieciochesca (eso a nivel del imaginado mundo de artes bellas que quisieron construir los filósofos estetas del XVIII, como Kant o Batteaux). En otras palabras, ya se critican esos análisis que dividen a las sociedades en clases dominantes (con su arte respectivo) y clases subalternas (también con su arte) y que el arte de las primeras es mercantilista e impositivo mientras que el de las segundas es silenciado (el referido ideal foucaultiano). También se critica el hecho de asumir que mientras la música de un Mozart es “bella” y apela a ideales superiores, la música de un esclavo negro de esa misma época era música “vulgar” (el referido ideal ilustrado). No obstante, a pesar de la crítica actual, ambos ideales se siguen sosteniendo, hoy por hoy, cuando alguien le dice a un muchacho que es mejor escuchar a Haydn que a Daddy Yankee (en virtud de un reato de la Ilustración) o, a la inversa, que escuchar reguetón hace que uno sea un destructor del orden establecido (en virtud de la creencia en la dialéctica de lo subalterno).

En lo sucesivo intentaremos separarnos de esas dos tendencias mencionadas para analizar la retroalimentación que existe entre los mundos de sonoridades que pretenden ser bellas y las que son tenidas por vulgares (Estenssoro 1996, Bernand 2014). Así, para enunciarlo, como se ha hecho en el párrafo anterior, en términos más sencillos: no hay que olvidar que en un Mozart puede latir la música de feria de un árabe trashumante que pasó por Viena (la influencia de la música turca en varias de sus composiciones), como tampoco se puede ser sordo al hecho de que en un huayno andino puede aparecer un tema de Handel (de hecho existe música que se tenía por andina, pero que no es sino una adaptación de la música barroca europea); y que esas mezclas han sido la constante principalmente desde el particular proceso de globalización del saber que signó al siglo XVIII, es decir, el mestizaje musical entre África, América Latina y Europa. Así, la “subversión” en este artículo será entendida en su forma más pedestre, es decir, como

el acto de trastornar lo que se entendía debía ser un universo armónico anhelado por intelectuales ilustrados y, para tal fin, estas páginas se situarán en el Perú de los Borbones y se adentrarán a un género musical, lamentablemente u olvidado o desdeñado: la tonadilla escénica.

La tonadilla es un género que se consolidó en España y América Latina desde 1750. Se trata de canciones o coros con acompañamiento de orquesta que se insertaban en las obras teatrales, principalmente comedias (Lolo *et al.* 2003). En ese sentido, la tonadilla estaba compuesta, principalmente, para la diversión y el deleite de grandes sectores sociales<sup>1</sup> y sus temas se desenvolvían en la tónica de sátira que apuntaba a temas sociales y cotidianos tan diversos como el lance amoroso, el matrimonio, la pedantería del rico o del noble, la llegada de los viajeros americanos a la corte, el ascenso o caída en desgracia, la moda del vestir, asuntos religiosos, entre otros tantos. Es por ello que, en sus letras, esas canciones eran simples, sin mayor pretensión que la de entretener y tal vez por ello el desdén con la que se le ha tratado, cuando —sorprendentemente— se ha dejado de lado el análisis de su música, música contenida en miles de páginas de partituras manuscritas que los archivos de España y de Lima, desde hace una década, poco más o menos, ponen a vista de investigadores e interesados<sup>2</sup>.

¿Y qué se ve (y oye) en esos pentagramas? Pues que lo más moderno de la llamada técnica clásica de composición musical de ese entonces se ponía al servicio de la que los intelectuales ilustrados entendían era la más llana y banal vulgaridad. Así, el músico que componía para la corte y para la catedral luego aplicaba todo su saber ilustrado para entretener a cientos de oyentes en el teatro capitalino (tal cual lo hacían los más célebres compositores europeos). Evidentemente, la subversión de la tonadilla no era, como podría asumirse, contra una elite, que por cierto podía encontrarse en los teatros con los estamentos menores, sino contra una elite intelectual de tipo ilustrada que buscaba el equilibrio en las artes para que estas adquirieran esa categoría, tan cara a la centuria, que era la de lo *bello artístico* (Batteux [1746] 2016).

En ese sentido, las propuestas que se alcanzan en este artículo son estas: primero, que la tonadilla en el Perú resultó ser el vehículo por el cual la técnica musical más avanzada, la del clasicismo de Haydn, se puso al servicio de la diversión tanto de la de los estamentos más elevados como la de los más bajos. Segundo, que la puesta en escena de la tonadilla, en el teatro de Lima, subvirtió los ideales de la Ilustración de sobre cómo debía ser la buena música. Tercero, la tonadilla resultó ser una especie de entrenamiento auditivo para las grandes mayorías, entre nobles y plebeyos, de la corte limeña en

<sup>1</sup> Nótese que no se está usando el consagrado término “sectores populares” puesto que el impacto de esa música iba —en la jerarquía social— de arriba abajo y viceversa, eso último porque ya es claro que los sectores populares también nutrían a la música de elite.

<sup>2</sup> Cientos de tonadillas se pueden hallar en el repositorio digital de Memoria de Madrid y, en menor medida, en el de la Biblioteca Nacional (Madrid). En la Biblioteca Nacional del Perú, se cuenta solo con algunos ejemplares a los que se pudo acceder y fotografiar antes de la Pandemia del SARS – CoV 2 del 2020.

virtud de que las innovaciones técnicas del clasicismo fueron calcadas en otros géneros que, a la larga, serían conocidos como “expresiones populares” (se sabe de música aristocrática que salía del palacio para ser tomada y reinventada por esclavos negros, tal cual lo ha visto Estenssoro [1996]). Cuarto, en la tonadilla, que se movía bajo el principio de la música ilustrada (el de alcanzar el equilibrio entre la razón y los sentimientos) también se halló el desborde contra-ilustrado al incluirse en las partituras no solamente las indicaciones de tempo, si no también indicaciones de sentimientos (por ejemplo, señalar que un andante debía ser amoroso). Finalmente, es tal vez en la tonadilla donde se encuentra la simiente para lo que luego serían las canciones e himnos patrióticos en tiempos de la Independencia peruana (1820-1826), inaugurando lo que en la historia musical se conoce como Romanticismo.

## La tonadilla: un breve estado de la cuestión

Hace ya casi dos décadas apareció la compilación *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII* que le devolvió a la tonadilla hispánica su brillo como género digno de abordar (Lolo *et al.* 2003). Los autores de esa compilación se sorprenden de que los musicólogos no le hayan prestado la atención debida a ese género a pesar de la popularidad que adquirió en su momento. Paradigmático es el estudio, dentro de esa compilación, de Begoña Lolo que viene a presentar los aspectos esenciales de la tonadilla. Para Lolo, la tonadilla es un tipo de repertorio musical encuadrado dentro del teatro lírico que se desarrolló en la segunda mitad del siglo XVIII, especialmente en Madrid, y que se representaba en los intermedios de las jornadas de comedias de los teatros (Lolo 2003) y tras su conceptualización, la autora sustenta el gran poder que, entre el público de todo nivel, ostentaba la tonadilla. Ese poder se materializaba en tarareos de los concurrentes al teatro que seguían a los actores, hasta el cantar de un ciego limosnero en una esquina que buscaba ganar unas monedas entonando el tema del momento. De ahí que Lolo sea categórica al sostener que el poder de la tonadilla no solo se circunscribía al teatro y que en ese discurrir sonoro las canciones se sometían a un proceso de mestizaje que recogía de varias latitudes y culturas. Asimismo, otra clave del éxito de tal música —siguiendo a la misma autora— es que en la tonadilla no hay tragedia ni profundidad, solo felicidad y llaneza, y eso siempre resultó una válvula de escape para cualquier corsé intelectual.

En esa misma compilación, Andrés Amorós, resalta cómo se produjo el “mestizaje sonoro” en la tonadilla al mezclarse en ella el europeísmo con lo castizo y que tal mezcla atrajo, principalmente, a sectores medios de la sociedad hispana (Amorós 2003). Valiosa es la cronología que nos ofrece el mismo autor sobre la tonadilla, pues esta también se cumple para el Perú:

1. Aparición y albores (1751-1757)
2. Crecimiento y juventud (1757-1770)

3. Madurez (1771-1790)

4. Hipertrofia y desplazamiento a favor de la ópera italiana rossiniana (1790-1825).

Luego, Germán Labrador se adentra a escudriñar sobre el impacto de la tonadilla por sus sonoridades y letras efectistas, impacto que era una consecuencia de cómo ya los teatros comenzaban a funcionar como verdaderas empresas artísticas (Labrador 2003). En ese sentido, Labrador nos muestra cómo los artilugios vocales e instrumentales de la tonadilla comienzan a invadirlo todo. Así, por ejemplo, su estudio cita el testimonio de un forastero llamado Edward Clarke quien, en la corte madrileña vio, en un Auto Sacramental en 1760, una escena de la Crucifixión en la que Cristo se bajaba de la cruz para danzar al son de unas seguidillas (canciones castellanas, de movimiento animado y ritmo ternario acompañadas de danza). Pues bien, esos efectismos habían llegado para quedarse en los espectáculos, muy a pesar de la intelectualidad del momento. Por otro lado, Emilio Moreno se centra en un personaje fundamental: el compositor de tonadillas. De él resalta la que es su mayor virtud: su multidimensionalidad, ya que ese músico se movía, muchas veces, de la iglesia al teatro y del teatro a la academia y de ahí a la corte o la casa de algún noble (Moreno 2003). Asimismo, Moreno esboza el retrato de cómo era una función teatral en la que la gente, con mucha liberalidad, comía, se reía, aplaudía, cantaba con los afamados actores, entraba y salía de la sala, lo que anula una idea común hoy... de que todo era (y debe ser) disciplina y recato en teatro. Dicho artículo también nos recuerda (lo que casi siempre es olvidado): el aspecto técnico de la representación de una tonadilla, reservada para una orquesta “clásica” conformada por cuerdas (sin violas), oboes, flautas, trompas, a veces clarines, clavecín y, cuando se requería, toda una batería de castañuelas y guitarras. Se podría reparar en lo pequeño de ese conjunto orquestal, pero se tiende a dejar pasar por alto el hecho de que tal conjunto era la conformación más moderna y de mayor potencia sonora que reinaba en las artes musicales europeas.

Fuera de esa fundamental compilación, se cuenta con artículos y libros especializados que siguen abordando el género en cuestión. Así, Juan Pablo Fernández-Cortés llama la atención sobre el intercambio que pudo darse entre los sonidos del Nuevo Mundo con los sonos de las tonadillas castizas. Y es que, según su estudio, la tonadilla se esparció exitosamente desde La Habana a Buenos Aires a través de un mercado de copias manuscritas que se iban enriqueciendo de sonoridades locales a medida que se movían. Cabe mencionar también a las compañías teatrales que se atrevían a cruzar el Atlántico en pos de hacer negocios artísticos en las capitales de Latinoamérica. De esa manera, Fernández-Cortés señala haber encontrado rastros del cumbé en la tonadilla *Los negros* (1761) de Luis Misón, como también un ritmo de sonsonete de Buenos Aires en *El gusto perdido* (sin fecha) de Blas Laserna (Fernández-Cortés 2007).

El panorama también lo enriquece Elizabeth Leguin en *The Tonadilla in Performance* en donde se analizan, de forma muy original, la vida cotidiana en los teatros donde brilla-

ba la tonadilla al mismo tiempo que busca entender al género en su puesta en escena asumiéndola en su constructo música-texto-acción dramática. Leguin también estudia las coreografías que se pudieron realizar y los estereotipos de personajes (el indiano, el novio, el rico empobrecido, entre otros) que la tonadilla lanzó al ruedo (Leguin 2013).

En el Perú el estudio de la tonadilla, paradójicamente, yace en un casi total silencio. En 1945, el historiador Guillermo Lohmann Villena publicó su positivista *Historia del arte dramático en Lima* en la que se puede rastrear a todo músico tonadillero del siglo XVIII, pero — como puede entenderse— el análisis musical no es el tema de la obra, por más que en ella el músico y las cantantes y sus azares discurren casi en una prosopografía (Lohmann 1945). Ocurre que el tema tonadillero siempre se vio subsumido al teatro y, así, o aparecía a modo de lista de obras mencionadas y representadas o se rescataba alguna de sus letras para mencionar una expresión de “lo popular”. Además, frente a la ópera (por ejemplo, el interés rendido a *La Púrpura de la rosa* de Tomás de Torrejón y Velasco), los villancicos, autos sacramentales, misas y motetes, los estudiosos desdeñaban a la tonadilla tal vez por no tener acceso —como hoy— al caudal de partituras peruanas que poco a poco van saliendo a luz.

Por un lado, César Arróspide de la Flor realiza de la tonadilla un muy somero acercamiento teniendo al género como “un grito de protesta del género popular” (Arróspide de la Flor 1971). Diccionarios de biografías musicales ya de edición antigua, por su parte, presentan de forma brevísima a las biografías de tonadillero y principalmente tonadilleras (Barbacci 1949 y Raygada 1957-1964). Generalmente se resalta más el hecho de que si se quiere descubrir el rol de la mujer en la música durante el siglo XVIII hay que conocer a la tonadilla, donde la mujer se lució con una potencia artística inusitada, rol criticado de forma prejuiciosa y patriarcal en el siglo XVIII. Sobre esa consideración están los trabajos de Ilana Aragón quien estudia el rol de Micaela Villegas (la afamada Perricholi) como cantante tonadillera, empresaria y emprendedora teatral en Lima de fines del siglo XVIII e inicios del siglo XIX (Aragón 2004).

Por el otro lado, José Quezada se acerca, también brevemente, a la tonadilla peruana y la describe como una expresión “de moda”, “que incluía números de danzas populares pueblerinas, giros melódicos y rítmicos en plena vigencia y el lenguaje cotidiano y pedestre”, pero dicho investigador no se sorprende que esos giros vulgares necesitaban de orquestas como las de Haydn y Mozart, según él mismo se dio cuenta (Quezada 1985). Juan Carlos Estenssoro, por su parte, ha fundado una vertiente para entender de forma moderna el estudio de la música en el Perú, no obstante, la tonadilla es abordada muy rápidamente en su auroral obra (Estenssoro 1989).

## La música “clásica” también podía divertir

Suele prevalecer el mito de que la Lima del siglo XVIII se había quedado estancada, en lo que a la escena musical se refería, en una especie de perpetuo barroco. Nada más alejado de la verdad. La corte del Perú, como otras ciudades de Latinoamérica, estaba abierta a la globalización del conocimiento que había promovido, con intención o sin ella, el movimiento de la Ilustración. En ese sentido, lo que hoy la convención musical ha denominado música clásica, sonaba en Lima casi al mismo tiempo que esas obras eran estrenadas en Europa, tal cual se verá más adelante con el caso de una sinfonía de Haydn. En Lima no se reproducían las sinfonías de Beethoven, pero si llegó toda la impronta de Haydn que era el músico más popular de ese entonces.

La música del maestro austriaco se esparcía por el mundo en circuitos inimaginables que hoy se pueden rastrear. Así, las partituras haydenianas, sus cuartetos, sus piezas para fortepiano y hasta sus sinfonías, hacían el largo camino, ya sea a través de copias legales o “ilegales”, desde Viena hasta Cádiz y desde ahí a toda América Latina. Ya se ha aquilatado el impacto que tuvo Haydn en la Península Ibérica y más aún en Cádiz donde la nobleza gaditana se rindió a su propuesta estética y hasta le encargó esa obra para cuarteto de cuerdas llamada *Las siete palabras de Cristo en la cruz* (Op. 51, Hob. III: 50-56) que termina de forma impactante con la imitación del terremoto (*Presto e con tutta forza*) que, supuestamente, sobrevino tras la muerte del Salvador. Pues bien, en la Biblioteca Nacional del Perú se halla la parte (manuscrita) para clarín de una sinfonía de Haydn “a gran orquesta” que resultó ser, tras un análisis en el que se cotejó la partitura con toda sinfonía de Haydn que usara trompeta, la Sinfonía N° 101 “el reloj” de 1794, lo que daría luz de cómo la obra bien pudo ser estrenada con solamente algunos años de diferencia (el manuscrito es de inicios del XIX) mientras el compositor aún estaba vivo.<sup>3</sup> No solo eso, el impacto de Haydn y su técnica caló en los que luego serían los músicos peruanos más importantes de fines del siglo XVIII y de la naciente República: Cipriano Aguilar (Vega 2020), José Bernardo Alzedo y Pedro Ximénez de Abril (Izquierdo 2016a).

Pero Haydn y el clasicismo también llegaban a Lima *vía interposita persona*, es decir, a través de los compositores hispanos de tonadillas tales como Luis Misón, Pablo Esteve, Antonio Guerrero, entre otros; pero, el que puede ser considerado como la estrella más fulgurante del mundo de la tonadilla es Blas de Laserna (1751-1816). De su autoría son unas setecientas obras del referido género y en ellas se ve una clara influencia del sinfonismo de Haydn. Las obras de esos maestros, ya se señaló, llegaban a Lima y así como en España constituían un éxito, también lo hacían en el Perú y eso porque lo más avanzado de la técnica musical se ponía al servicio de la diversión.

En la Biblioteca Nacional del Perú se encuentran varias de esas tonadillas. Así, están *El macareno y la maja* (de José Rossi y Rubí [S/f.]), *La novia sin novio* (de Blas de Laserna

<sup>3</sup> Joseph Haydn. *Sinfonie a grand orchestre par J. Haydn. Clarino secondo*. Biblioteca Nacional del Perú. Signatura: MFN= 435270/ MSMU / 8.512 / 3.

[1779]), *El sargento Briñoli* (de Jacinto Valledor [1778]), *La operista fingida* (Pablo Esteve [S/f]), *Primero es la honra* (de Bartolomé Masa), *Del escarmentado* (Antonio Rosales [h. 1765]) y estas de las que no se consigna autor: *La guía de Madrid*, y *La peluquería*. Centrémonos en la de Antonio Rosales pues es una de las pocas que están completas en el repositorio limeño y de esa obra analizaremos su estupenda canción final, que se adjunta como Anexo y de cuyo primer verso ha salido el título de este artículo:

Es el amor, señores, un ratoncito,  
que ya saca y esconde el hociquito.  
Cuando en el pecho se siente un ruido,  
Lo que ya escarba el animalito,  
Poquito, poco, saca el hocico,  
Se asusta y tapa, si siente ruido.  
¡Animalejo! Vete aspacito,  
Mira que el gato ya te ha sentido,  
Y si te echa la garra, agur amigo.<sup>4</sup>

Ahora bien, la letra de ese final es, como casi toda la lírica de las tonadillas, de una llaneza elemental. No hay mayor pretensión que la gracia y el entretenimiento. No obstante (y véase para estas líneas la partitura del Anexo) la técnica musical más elaborada, que es el modelo de Haydn, se pone al servicio de la diversión. Aquí, lo que se debe subrayar es que la misma música que bien pudo acompañar a un *Te Deum*, una misa, un cuarteto de cuerdas o cualquier género tenido por serio, pues, aquí, en el teatro de Lima se puso al servicio de lo “vulgar”. Esto que parece una llamada verdad de Perogrullo, pues la historiografía musical tiende a olvidarlo y, así, deja de lado el hecho de que eso que se llama “música popular”, puede tener un trasfondo técnico total y absolutamente complejo, educado y de saber elitista.

Como puede observarse en el Anexo, se consigna la “obertura” de la referida tonadilla y la parte final (la canción “*Es el amor...*”). Pues bien, el canon clásico brilla en esos segmentos como en los de todas las tonadillas que se revise para este periodo.<sup>5</sup> Así, en

<sup>4</sup> Antonio Rosales. *Del escarmentado. Tonadilla a solo* (h. 1765-1775). Biblioteca Nacional del Perú. Signatura: MFN = 435086 / MSMU /7.1/D.

<sup>5</sup> Una reciente tesis de Maestría en Musicología por la PUCP, ha rastreado la influencia del “estilo” Haydn en el Perú del siglo XVIII. Véase Vega (2020). En base a esa tesis y conversando con especialistas en el clasicismo se han elaborado las propuestas de análisis que siguen y que abordan la obra contenida en el Anexo.



esos fragmentos, comunes a otras tantas tonadillas, se percibe la modernidad musical en:

- El brillo de la línea melódica orientado a la conformación de *hits*.<sup>6</sup> La voz lleva esa melodía, pero en las secciones instrumentales también se puede encontrar esa estructura homofónica en la que la melodía prima sobre los acordes acompañantes.
- El ritmo que busca una regularidad en aras de contribuir, otra vez, a la apreciación de la melodía. Esto suele pasar con las danzas del siglo XVIII y la técnica usada plantea al tema del ratoncito desplegando un motivo rítmico muy en el carácter de loailable (estar esa sección en  $\frac{3}{4}$  y con un patrón claramente marcado en donde el uso de las síncopas es fundamental).
- La estructura armónica, que es muy propia del clasicismo, es decir, la armonía se presenta de forma absolutamente clara.
- Los cambios violentos de texturas, que son muy visibles en las cuerdas. Ahí se cambia muy rápidamente de dinámicas, pasándose, casi de forma inmediata, del *piano* al *forte* (recuérdese la quintaesencia de ese efecto en la Sinfonía *La Sorpresa* de Haydn).
- El hecho de que los temas melódicos son presentados de manera muy similar y eso es algo propio de esa modernidad musical “clásica”: la obra es presentada, en un primer momento, de forma muy directa y transparente para luego desarrollarse en una sección de carácter más modulante e inestable, tal cual es el desarrollo de la llamada forma sonata.
- El abandono de la polifonía barroca para devenir en lo que, en términos simples, se puede llamar una “melodía con acompañamiento” (dicho en otra forma, una melodía sobresaliente y una armonía subordinada a la línea melódica como mera comparsa).
- El hecho de que la armonía se fundamente por los acordes de I, IV y V (los acordes de tónica, subdominante y dominante; respectivamente), práctica común del clasicismo (a diferencia del barroco donde las melodías variaban rápidamente de tonalidad).

---

<sup>6</sup> Es la forma, en inglés, de referirse a un sencillo musical exitoso. Aquí usamos el término de forma anacrónica para que el lector se de una idea de cómo desde el siglo XVIII se anhelaba el éxito comercial en la música.

## La tonadilla corroe al ideal ilustrado

Un célebre grabado de Goya se titula *El sueño de la razón produce monstruos* (1799) y aunque se le han dado varias interpretaciones (Mora 2007), la más plausible podría resultar que el vivir encerrado en el puro racionalismo conduce, justamente, a actitudes que se rebelan a tal dureza o, en el otro extremo, al despotismo académico - intelectualen pos de alcanzar una supuesta civilización ¿no fue acaso eso el denominado Despotismo Ilustrado? Es decir, la estrategia de muchas monarquías europeas del XVIII de acrecentar su poder usando, para ello, las mejores ideas de la Ilustración.

Para el caso peruano del XVIII varios autores perciben un proyecto ilustrado que buscó civilizar a los súbditos a través de la educación, la disciplina, la templanza y el disfrute de la belleza estética (Barrera 2017). Y que, para el caso de las artes, el escenario donde se va a llevar a cabo ese proyecto fue —justamente— el ámbito teatral (junto con el de las diversiones públicas, en general). No obstante, aquí se presenta la discrepancia adelantada a esa visión: ciertamente existió ese proyecto, pero —por lo menos para lo concerniente a las artes y a su experiencia y/o disfrute— éste fracasó y, así, solo quedó como el anhelo de una muy reducida elite intelectual que bien podía motejar de soez tanto a nobles como a plebeyos.

Relacionado a ese fracaso, también es justo decir que discrepamos con la idea de que las elites blancas y/o criollas del Perú tenían como agenda esa tarea civilizatoria frente a la plebe cuando se considera que en el fracaso de la ilustración peruana contribuyeron ambos bandos, es decir, las elites blancas y la plebe de casta y origen variopinto. En suma, nobles y plebeyos se resistieron, cada uno a su modo, a ser “civilizados” por intelectuales y hasta por algún virrey con pretensiones de avanzada (ya ni qué decir de arzobispos ojivales) y la música del teatro (el espectáculo de la tonadilla, para los fines de este artículo) fue un espacio más bien de desahogo social para “los de arriba” como para “los de abajo”, pues ahí dieron rienda suelta a lo que esos intelectuales veían como expresiones de pasión desbocada.

Comencemos por el final del periodo de análisis. Es 1821, Lima se haya sumergida en la incertidumbre por vivir los últimos días virreinales y los artistas musicales que tal vez se sentían cohibidos bajo el Antiguo Régimen pusieron su arte o al servicio de la libertad o del más puro libertinaje. Eso se vio también, en ese universo en pequeño que es el teatro: ahora más que nunca se percibía, en ese espacio, lo poco que había logrado el ideal civilizatorio en la educación del “pueblo”. Testimonio de ello nos los han dejado testigos ingleses que estuvieron por Lima en esos agitados días.

Basil Hall y William Stevenson, dos de esos ingleses, estuvieron varias veces en el Teatro de Lima, edificio cómodo y más o menos elegante, en el que cabían 1500 personas: en la platea, cercana al escenario, se ubicaban solo hombres; en la posterior, los hombres pobres, en los palcos laterales y en el central, las autoridades, y en todos los demás las

mujeres. Hall vio un día, en que asistió a una comedia con música, cómo ante el virrey la concurrencia se comportaba con el decoro y la solemnidad que la áulica presencia demandaba, no obstante, apenas el gobernante desaparecía del balcón, toda la gente — y más aún las mujeres (asunto que sorprendió al viajero)— hacían chispear los pedernales para ponerse a fumar, sin importarles que la función ya había comenzado (Hall 1971 [1821]: 260 y Stevenson 1971 [1821]: 171). Y fumar era solo una de las tantas supuestas inconductas que se daban en ese templo de las artes. La gente entraba y salía, aplaudía cuanto quería en el momento que gustara, se reía desbordadamente, acompañaba a los cantantes; y todo eso era accionar de nobles y plebeyos.

Muchos años antes, el virrey del Perú Teodoro de Croix (1784-1790), ya se había propuesto civilizar y disciplinar a los peruanos (era uno de esos exponentes del despotismo ilustrado en esta corte subsidiaria) y sus denodados esfuerzos también llegaron al teatro a través de unas *Ordenanzas para el régimen interior y exterior del real coliseo de comedias de esta capital* (1777) en la que se señala que en el recinto no se debe fumar ni usar sombrero además de guardar decoro y no interrumpir a la función; pero todo eso era —en la práctica— palabra muerta. En esos “desbordes” caían tanto los sectores de arriba como los de abajo, es más, hasta los mismos gobernantes. Por un lado, estaba el estrictísimo de Croix, pero años antes había gobernado el virrey Amat (1761-1776), quien cayó rendido ante la actriz y cantante Micaela Villegas “la Perricholi” cuando esta cantó una tonadilla (una tirana) en una noche de función (Aragón 2004: 368).<sup>7</sup> En todo caso, intelectuales, algún virrey, y varios arzobispos quisieron corregir las artes, pero a fin de cuentas ocurría lo que el mismo ilustrado Gaspar de Jovellanos decía en la Península, ya cansado de querer corregir las costumbres viciadas en los teatros: “Crear que los pueblos pueden ser felices sin diversiones es un absurdo, creer que las necesitan y negárselas es una inconsecuencia tan absurda como peligrosa” (Jovellanos 1839 [1790]: 272).

Ahora bien, intentar comprender el rol de la tonadilla en el socavamiento del ideal ilustrado en Lima no podrá dejar de lado el constructo música/letra. Aquí, por lo pronto, tomaremos algunos fragmentos de tonadillas (sus letras) que sonaron en Lima, y en ellas se descubrirá lo atrevidas que podían ser, atrevimiento que se veía resaltado con las afectaciones musicales de las que venimos tratando. Ya el ejemplo anterior, el de la canción del amor como un ratoncito, tiene una connotación sensual. El amor prefigurado como un ratón, “que saca y esconde el hociquito” ya parece tener una connotación bastante prosaica. Lo mismo la reiteración de la acción de ese “hociquito”, escarbando una y otra vez. La animalización del sentimiento más sublime vuelve a develar un socavamiento del ideal ilustrado inclinado a las metáforas excelsas y edificantes.

La Biblioteca Nacional de Madrid guarda buena parte de la obra estrenada en Lima de este talento musical (no menos que empresario teatral tanto en Buenos Aires como

<sup>7</sup> La referida autora señala que es muy probable que en esa función haya comenzado el célebre romance del gobernante con la actriz, romance que, con posterioridad, se mezclaría con la leyenda y sería la fuente no solo de mucha literatura sino hasta de operetas.

Lima) de origen italiano que fue Bartolomé Maza (o Massa). Su obra revisada en ese repositorio gira en torno al amor, a la fortuna (el azar), esta última que —como una fuerza inevitable— pone en reto a los amantes; y a paganizar a ese mismo amor. En esos preceptos es muy probable que los intelectuales ilustrados no encontraran nada valioso; no así el público, que parece amaba las representaciones de Maza.

Así, en *Amor es más laberinto* (1773), que recrea las aventuras de Teseo, queda claro en las tonadas de que el amor puede ser otro laberinto igual de peligroso como el que encerraba al minotauro. En ese guion también se ve cómo al amor se le eleva como una divinidad que somete a duros destinos a los simples villanos que, en vez de colmarse del afecto, se pueden ver invadidos por los celos. En *La cortesana en la sierra y empeños de amor y honor* (1773), otra vez Maza presenta a la fortuna como rigiendo al mundo y alejándonos del amor. Por otro lado, en *La presumida y la hermosa* (1773), la canción de advertencia llama la atención sobre los peligros de la hermosura de la mujer que puede hacer perder la cordura del hombre. En *Yo por vos y vos por otro* (1768), las canciones tratan sobre cómo un hombre, que había sido objeto de la fineza de una mujer un día, al otro, solo recibía de ella asperezas. Después, en esa misma tonadilla, hay una canción muy interesante en la que las relaciones de pareja son vistas como velas: una vez un hombre alienta la llama de una vela, luego descubre que esa vela se ha aprovechado de él para que ésta brille y, así, el enamorado queda como simple mecha en inservible sebo.

Por otro lado, un éxito parece haber sido la tonadilla *El novio sin novia* (1779) de Laserna.<sup>8</sup> De nuevo, el argumento amoroso es presentado de forma cómica: un hombre se da cuenta que ya debe casarse, que ya los fandangos no llenan su vida, igual que la licenciosa vida entregada a mujeres. La novia, por su parte, descubre lo horrible que es estar soltera, más aún si se es petimetra, pues se da cuenta de que quiere pasear y no tiene quien la saque, que quiere que la peinen, y no tiene hombre que lo haga. Finalmente, ambos, el novio y la novia, se animan a unirse, pero a coro terminan sentenciando que el amor matrimonial es extraña milicia, pues hasta el soldado más bisoño termina lleno —en ese trance— de golpes y cuchillazos. Es evidente que Laserna se burlaba de la institución matrimonial y probablemente, entre risas y aplausos, su audiencia limeña tal vez haya pensado en las ventajas de no haber contraído matrimonio nunca muy a pesar de las convenciones sociales y la vida supuestamente digna.

---

<sup>8</sup> Blas de Laserna. *Tonadilla a dúo la novia sin novio*. Sin fecha. Biblioteca Nacional del Perú. Al encontrarse incompleta en el repositorio limeño se recurrió a Memoria de Madrid, y en ese archivo digital la referida tonadilla está fechada en 1779.

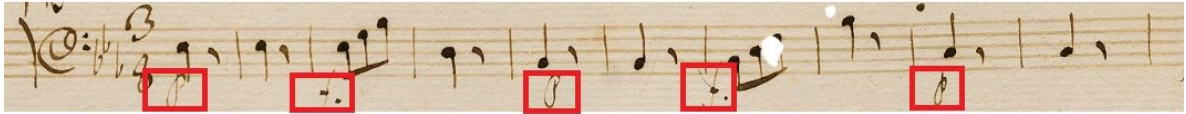
## La tonadilla y la innovación musical en la Lima del siglo XVIII

Ya se ha visto que en la tonadilla laten las innovaciones del canon de la música clásica y eso, para el siglo XVIII, era un inequívoco síntoma de innovación en el arte musical. Aquí lo interesante es que esa modernidad se expande por Latinoamérica de forma innegable y casi al mismo tiempo que en Europa. Aquello, para el caso de la música peruana, no ha concitado el interés necesario por el aún incomprensible afán por estudiar solamente las letras en vez de analizar el constructo letra/música en su conjunto.

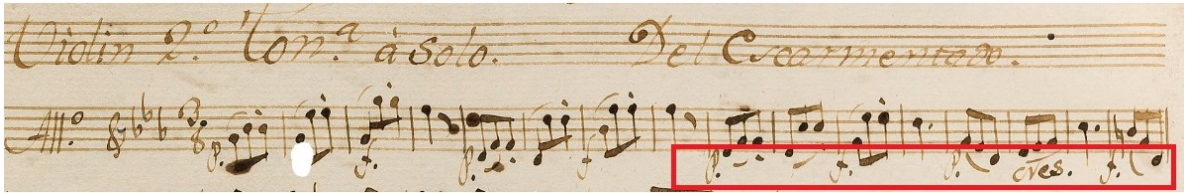
En todo caso, desde hace mucho, se cuenta con una amplia bibliografía técnica sobre cómo ha ido evolucionando la puesta en escena musical y el impacto que han tenido las innovaciones en el desarrollo posterior de la hechura compositiva. Un ejemplo de ello es el monumental libro de Frederick Neumann, *Performance Practices Of The Seventeenth And Eighteenth Centuries* (1993) que aquí se utiliza para indagar en los progresos en el arte musical que redundarán en el gusto estético de los peruanos desde el siglo XVIII hasta bien entrado el siglo XIX. Algunas veces, hasta las innovaciones del siglo XVIII resultan ser tan fundacionales que ya son parte del lenguaje de la música hasta el día de hoy, ya sea en la vertiente de la música académica como en la también vertiente de la música popular.

Es una lógica de la modernidad clásica el señalar en la partitura, con toda claridad, las dinámicas, es decir, las graduaciones en la intensidad del sonido, intensidades que podían ir del sonido suave al fuerte, lo que es del *piano* al *forte*. Eso que parece tan elemental, no fue la costumbre en el barroco donde esas intensidades debían ser supuestas por el intérprete. Después, un poco más adelante, también en el siglo XVII, el juego era entre el *forte* y el *piano*, y eso debido en parte porque algunos instrumentos no podían ofrecer un estadio intermedio de sonoridad. Según Neumann, ya Vivaldi, Bach, Telemann y Handel se movían entre el *forte* y el *piano* en la misma parte, motivo o frase. Ya ni qué decir del efecto que podría producir un *crescendo* (Neumann 1993: 166). El mismo Neumann señala cómo ese cambio de intensidad entre lo fuerte y lo bajo y la graduación del sonido, generaba un efecto insuperable en los oyentes.

En las partituras de las tonadillas limeñas se vislumbra ese intento por ya plasmar esas dinámicas, a veces de manera, vamos a decirlo, reiterativa entre compás y compás, como queriendo lograr expresiones rápidas entre lo alto y lo bajo. Algunas veces, el progreso del *crescendo* también se va haciendo su lugar en los pentagramas. Véase los siguientes fragmentos de tonadillas guardadas en la Biblioteca Nacional del Perú:



Antonio de Rosales, Tonadilla *Del escarmentado* (1765-1775). Ejemplo de dinámicas (Foto: Biblioteca Nacional del Perú).



Antonio de Rosales, Tonadilla *Del escarmentado* (1765-1775). Ejemplo de una dinámica de transición (Foto: Biblioteca Nacional del Perú).



Narciso Martínez, *Final a dúo* (1800).<sup>9</sup> Ejemplo de dinámicas. (Foto: Biblioteca Nacional del Perú).

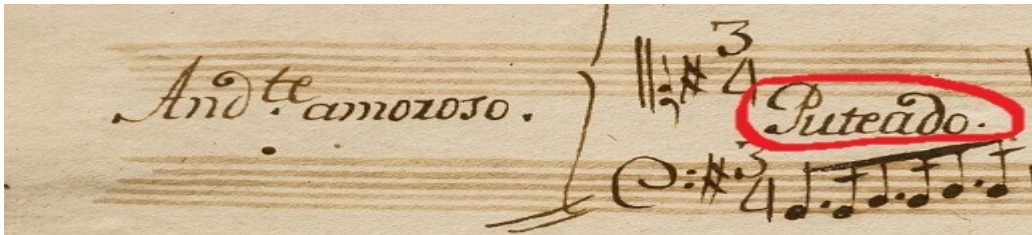
Aun faltaría mucho para encontrar todos los matices de dinámicas. Haydn y Mozart usaban seis niveles de intensidad, del *pp* al *ff*; pero aquí en las tonadillas de Lima ya se apostaba por la denominada dinámica de transición y eso ya era una prueba de modernización en la performance de la música.

Otra técnica innovadora, que ya se usaba desde el tardío barroco, es el uso del *pizzicato*, hermoso efecto reservado a pellizcar las cuerdas del instrumento en vez de frotarlas con un arco. Ese efecto es muy íntimo, pues da la impresión de un goteo de agua que, usado con inteligencia, le da un sabor distinto a la interpretación. No es usual encontrar dicha técnica en la tonadilla limeña, pero éste aparece:



Narciso Martínez, *Final a dúo* (1800). Nótese la indicación para el *pizzicato*. (Foto: Biblioteca Nacional del Perú).

<sup>9</sup>Biblioteca Nacional del Perú. Signatura: MFN = 436209 /MSMU / 7.1/D2.



Posiblemente Bartolomé Maza, *Comedia San Pedro mártir* (1793), Dice: puteado [sic: punteado, es decir, *pizzicato*]<sup>10</sup> (Foto: Biblioteca Nacional del Perú).

Otro asunto de innovación es el de la instrumentación orquestal. La orquesta del teatro se va volviendo más sonora en timbres y más grande en tamaño. Esto, de nuevo, es otro sustento para la consolidación del avanzado estilo de Haydn en el Perú. Esas innovaciones habían comenzado ya en la Catedral de Lima, pero ese recinto siempre se mostró reacio a la innovación sonora por la resabida idea de que era inadmisibile que la feligresía se distrajera del mensaje divino de una canción por el efectismo de sonoridades e instrumentos nuevos. Pero, no lo olvidemos, el músico que tocaba en el templo solía ser el mismo que tocaba en el teatro y lo que no podía hacer en un lado, lo hacía en el otro.

Reuniendo a todas las tonadillas tocadas en Lima que se tienen en los repositorios documentales se conforma la siguiente orquesta:

Flauta 1.

Flauta 2.

Oboe 1.

Oboe 2.

Clarín.

Trompa 1.

Trompa 2.

Violín 1.

Violín 2.

Bajo.

<sup>10</sup>Biblioteca Nacional del Perú. Signatura: MFN = 435168 / MSMU / 8.4 / F.

Es evidente que esa nómina podía crecer, pues hay noticias y descripciones que añaden más instrumentos a las orquestas (clarinetes y fagotes, por ejemplo) pero, como puede entenderse, todo depende del año en que una obra se toque, años que van desde 1750 a 1825. Además, no debe olvidarse que buena parte de las tonadillas están incompletas, y que, de hecho, en la función de teatro muchas veces mandaba la improvisación y la incorporación de todo instrumento que pudiese acrecentar la aparatosidad sonora. Por otro lado, también hay que tener en cuenta el uso, en la Península, de guitarras y vihuelas, no menos que castañuelas, que le daban al género ese sabor “popular” del que tanto disfrutaba la audiencia y que es muy probable que se haya calcado aquí. Otro ejemplo es la incorporación de sones nativos a las mismas obras de origen europeo que auspiciaba ese mestizaje sonoro del que se ha hecho mención, pero tal tema desborda a lo que este artículo se autoimpone como objetivo.

Los que sí han sobrevivido íntegros son los guiones teatrales en un ciclo que va desde 1786 hasta 1840 y, en buena parte de ellos, se pueden leer las pautas para señalar el momento en que los instrumentistas debían tocar, lo cual permite reconstruir en parte el uso de la música y sus géneros sobre las tablas (Colección de Teatro 1974). Así, en la colección de esas obras teatrales supervivientes se puede leer, por ejemplo, que aquí se necesitaba un “coro de música” y que allá era necesaria “música en yaraví”. Otras veces se anotaba que en ese acto debían “sonar cajas y clarines” o que unos niños debían bailar una “pantomima” al ritmo de “contradanzas francesas”, o solamente se anotaba “música” aquí y “música” allá. Asimismo, esas obras incluían coros que debían ser cantados y acompañados a gran orquesta ¿Se componía música expresa para esas obras? ¿Se usaba música de obras provenientes de Europa para adaptarla a las obras teatrales? ¿Las tonadillas entraban a esas obras de teatro? ¿Se combinaba música europea con aires andinos? La respuesta a esa última pregunta necesita un gran estudio, pero ya es sintomático, por ejemplo, que se pida un *yaraví* para cantar — en 1789— a la gloria del rey Carlos IV en este peculiar y zalamero coro:

A CARLOS Invicto, / Monarca español, / El Perú le ofrece / Rendida oblación, / VIVA CARLOS IV, / Mi rey, y Señor, / y viva de LUISA / el claro arrebol / LOS INDIOS que hicieron / sacrificio al Sol, / Sus pechos amantes / sacrifican hoy (*Júbilos de Lima* 1789) (Colección de Teatro 1974: T. XXV, Vol. 1, p.40).

## El equilibrio imposible: sentimiento y razón en la tonadilla

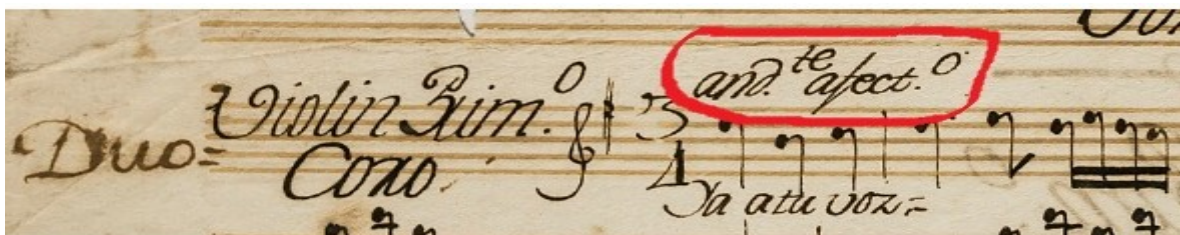
Fue durante el siglo XVIII en que la música amplía sus recursos y que esos recursos tuvieron un alto impacto entre los oyentes. Por ejemplo, en esa centuria ya se hace casi una regla que aparezcan las indicaciones de tiempo como *adagio* (lento), *allegro* (rápido), *presto* (muy deprisa); que antes tenían que suponerse. En otras palabras, se entiende que el sonido puede y debe ser amaestrado por el racionalismo. Pero, así como la Ilustración



preconizaba el uso de la razón, ésta también resultaba ser un corsé y a ese corsé los músicos también intentaron escapar aportando el sentimiento que, entendían, la dura matemática de los pentagramas necesitaba.

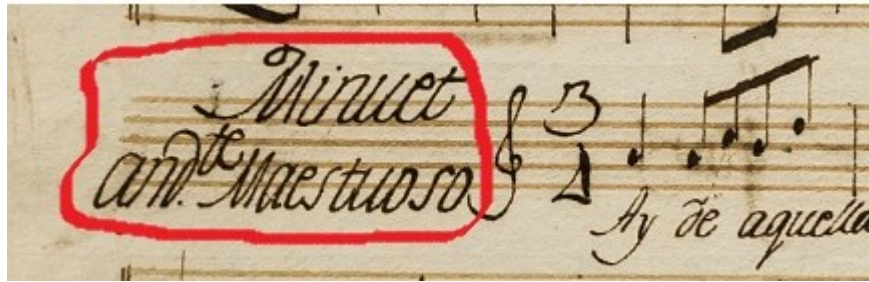
Entonces, esas indicaciones de tiempo comenzaron a ser caracterizadas con términos como *cantabile* (como cantado), *gracioso*, *maestoso* (majestuoso), *dolce* (dulce): es como si el racionalismo dieciochesco intentara “normalizar” la expresión de los sentimientos en la música. Ya un ilustrado tan grande como Rousseau (que a su vez era un gran músico) sostenía que un instrumentista u orquesta no debía tocar las notas por solo tocarlas, sino que se debía penetrar a las ideas del compositor para lograr plasmar en el oyente el fuego de su expresión (Rousseau 2007 [1767]: 198).

Recuérdese: muchas de las reglas de la oratoria eran aplicadas a la música. Así como un orador debía conmover a su auditorio, lo mismo debía hacer la música y para ello la graduación del sonido, la modulación, el juego de la voz baja que va creciendo en fuerza e intensidad hasta el grito y, de ahí, volver al susurro (Neumann 1993: 162). Y a esas dinámicas, también se las podía impregnar de amor, lamento, dulzura y majestuosidad, pero esa impregnación resultaba ser algo irracional (por no ser medible de forma lógica), en el sentido de que ya quedaba de cada músico interpretar, verbigracia, la dulzura, en una representación. Lo que en el Romanticismo europeo sería la regla, es decir, materializar el sentimiento en sonoridades, en el Perú de los Borbones era la excepción o la innovación o la contra ilustración. He aquí algunos ejemplos encontrados en Lima:

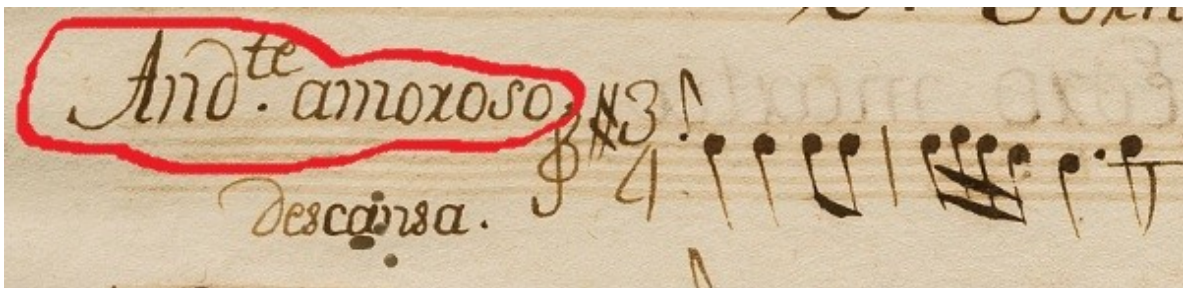


Anónimo. *El mágico [de] Salerno* (1779). Nótese la indicación de tempo: *Andante afectuoso*.<sup>11</sup> (Foto: Biblioteca Nacional del Perú).

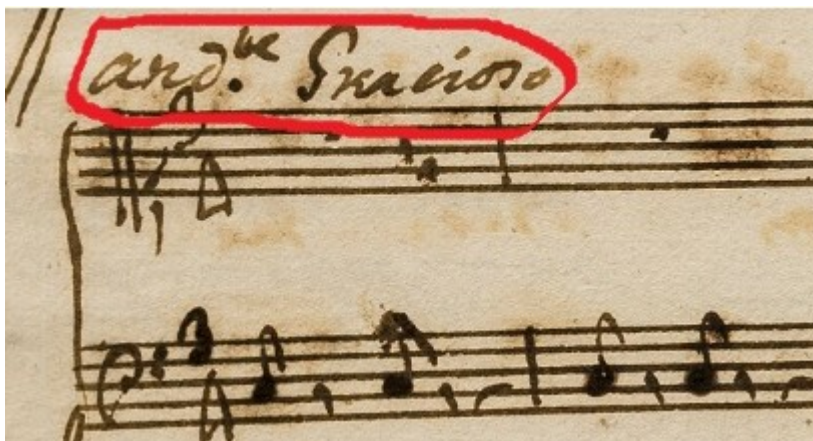
<sup>11</sup>Biblioteca Nacional del Perú. Signatura: MFN = 435249 / MSMU / 7-1/ V7. Es muy probable que se trate de *Pedro Vayalarde, el mágico de Salerno*, puesta en música por autor anónimo. Según Contreras (2017: 13) esta sería la única obra musical sobre un tema de magia y solo habría una copia de su partitura en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (signatura 642-5), a la cual no hemos podido tener acceso para hacer el cotejo con este manuscrito limeño.



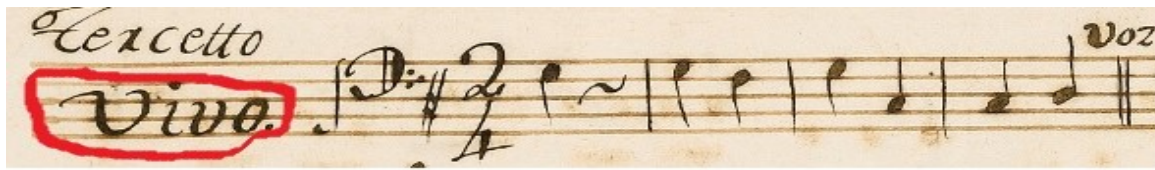
Anónimo. *El mágico [de] Salerno* (1779). Nótese la indicación de tempo: *Minuet andante maestoso* (Foto: Biblioteca Nacional del Perú).



Posiblemente Bartolomé Maza. *Comedia San Pedro mártir* (1793). Nótese la indicación de tempo: *Andante amoroso* (Foto: Biblioteca Nacional del Perú).



Blas de Laserna. *Tonadilla a dúo La novia sin novio* (1779). Nótese la indicación de tempo: *Andante gracioso* (Foto: Biblioteca Nacional del Perú).



Posiblemente Jacinto Valledor. *Tonadilla a tres, el sargento Briñoli* (1778).<sup>12</sup> Nótese la indicación de tempo: *Vivo* (Foto: Biblioteca Nacional del Perú).

## De lo vulgar a lo heroico: la tonadilla como simiente de la canción patriótica

Desde 1789, en esos días de revolución en Francia, quedó claro el gran poder que tuvo la música como propaganda política (Torres Arancivia 2010: 101). Como nunca había ocurrido en la historia de occidente, la música debió crear un universo ficticio en donde reine la libertad, la igualdad y la fraternidad. Los músicos de ese entonces, desde Rouget D´Lisle hasta Beethoven, se plegaron a esas ideas y las hicieron música, ya sea por convicción ya sea por conveniencia, ya sea por miedo. En todo caso, los himnos y canciones que surgieron en ese contexto no solo materializaron esa nueva filosofía y sentir, sino que también esas creaciones devinieron en armas estéticas que, con sus sonos, iban corroyendo el Antiguo Régimen a la par de fundar algo que hasta ese entonces no existía: una opinión pública.

Una canción revolucionaria o un himno libertario podían ser hasta más poderosos que un libro o una proclama puesto que la música podía escucharse aquí y allá, atravesando a todos los estamentos. Esa combinación entre música, política, propalación de la opinión pública y artistas interesados lograron la constitución de verdaderos *hits* musicales que se esparcieron por toda Europa para cantar el nacimiento de una nueva era.<sup>13</sup> Todo esto que se viene narrando se calcó en la América de la Independencia.

Fue en la tonadilla escénica — y en su afán por siempre alcanzar *hits*— donde se encuentra el suelo fértil para que esa música revolucionaria (por su técnica y letras que amenazaban al Antiguo Régimen), que se nutría del ideal de la libertad y la ciudadanía, pudiese desarrollarse con éxito. Ya se ha estudiado en demasía lo contradictorio que resultó el proceso independentista peruano, pero lo que sí parece percibirse con claridad es que la idea de una independencia con respecto al imperio hispano sí caló hondo en los sectores medios, mestizos y afroperuanos de esa ya caduca sociedad estamental. Como ya puede presumirse, los músicos ciudadanos del Perú de aquél entonces estaban en esos sectores e inmediatamente se pusieron al servicio de la causa de la libertad (tal es el caso, por mencionar un solo ejemplo del “mulato” José Bernardo Alzedo, compositor

<sup>12</sup>Biblioteca Nacional del Perú. Signatura: MFN=435143 / MSMU / 7-9 / G [o S].

<sup>13</sup> Para profundizar ese constructo véase Torres Arancivia (2010: 101-128).

del Himno Nacional del Perú). En suma, el que había sido un hacedor de tonadillas, ahora se trocaba en un Rouget de Lisle de los Andes.

Muy poco antes que las fuerzas de la Expedición Libertadora entrarán a Lima, ya la ciudad se había sumergido en el caos, pero también en sonidos patrióticos que salían del ya libertino ambiente del teatro para taladrar los oídos de quienes veían el surgir de un nuevo mundo. Una pista del tránsito de la tonadilla al canto escénico lo da el final de *Los patriotas de Lima en la noche feliz* (drama en dos actos) de 1821, de la pluma de Manuel de Santiago Concha (Santiago Concha 1974 [1821]: 7-49). Es la historia de unos ciudadanos a los que les toca vivir la llegada de San Martín a la ciudad de Lima (como se recordará, el Libertador arribó a la ciudad en la noche del 10 de julio de 1821) y que, movidos por la excitación, deben dar muestras de patriotismo y unirse a un pueblo fervoroso por la causa de la Independencia. Pues bien, el final de esa obra es grandioso pues termina con una canción interpretada, a modo de coro, por todos los protagonistas:

Todos: Sea enhorabuena.

[Toman la bandera y la colocan en medio para batirla]

Todos:

*Canción*

Viva eterna la noche dichosa

En que Lima su honor recobró

Aclamando a la Patria Gloriosa

Elevando el pendón bicolor.

[...]

Tremolemos la insignia preciosa,

La bandera de gloria y honor,

Con que invicta la patria valiente,

Del Ibero orgulloso triunfó.

[...]

[Con esta repetición se encaminan como para ir a la calle, llevando en triunfo la bandera y cae el telón] (Santiago Concha, M., 1821: 49).

Pero, ¿y la vulgaridad de la que hacía gala el género?, ¿cómo se volvió tan rápido en discurso inflamado, pero en última instancia grave? Los puentes entre la tonadilla y la canción patriótica se pueden rastrear, lo que esbozaremos a continuación. Los viajeros que estaban en el Perú por aquellos días han dejado testimonio de cómo esas canciones tonadilleras sonaban en las esquinas de la ciudad, reservadas al canto y al acompañamiento de guitarras y vihuelas. Los ejemplos abundan, pero si se trata de solo citar a uno pues la canción *La chicha* (1821) de José de la Torre Ugarte (letra) y José Bernardo Alzedo (música) sirve para sustentar el paso de la tonadilla a la canción nacional.

De esa canción ya he realizado un primer análisis en el que la consideraba como el primer Himno Gastronómico del Perú pues en su letra el canto por la libertad se unió al placer por la comida “del Perú” en clara oposición a las bebidas y alimentos de España (Torres Arancivia 2010: 116). El caso es que esa canción resultó ser, como ya venimos usando el término de forma anacrónica, un verdadero *hit*. Hasta sonó más allá de Lima y una pista nos señala que tal vez se usó en la tonadilla *Los indios* que sonaba en el teatro (Barbacci 1949: 453). Unos versos de *La chicha* son estos:

#### *La Chicha*

Patriotas el mate / de chicha llenad / y alegres brindemos / por la libertad.

Esta es más sabrosa / que el vino y la sidra / que nos trajo la hidra / para envenenar.  
/ es muy espumosa / y yo la prefiero / a cuanto el Ibero / pudo codiciar.

El seviche venga / la huatia en seguida / que también convida / y excita a beber.  
/ todo indio sostenga / con el poto en mano / que a todo tirano / a de aborrecer (Torre  
Ugarte, J. / Alzedo, J.B., 1971 [1821])

La música de Alzedo, por su parte, está dentro del canon de Haydn, otra prueba del impacto que tuvo el músico austriaco: ahí está el bajo Alberti, el predominio de la melodía, la rapidez de la misma, la posibilidad de recrearla en cualquier instrumento o conjunto instrumental, sus adornos, etc., (Alzedo 1868 [1821]). Se le ha querido encontrar el “sabor peruano” a esa canción, lo cual parece intento fútil ya que, en esencia, es la música de Austria, de la España de las tonadillas y de la ciudad a las faldas de los Andes.

Por otro lado, el general José de San Martín, a su arribo a la ciudad de Los Reyes, se dio cuenta — como el buen promotor de símbolos artístico político que era— del gran poder que tenía la música e inmediatamente la puso al servicio de su proyecto, de ahí su urgencia de convocar al concurso para el que luego sería el *Himno Nacional del Perú*, concurso que ganaron los antedichos De la Torre Ugarte (letra) y Alzedo (música) y otra

vez, la que sería la canción nacional tendría en su seno la potencia de Haydn, pero ese es un capítulo aparte.<sup>14</sup>

Y ese ciclo libertario de la tonadilla hecha canción de la patria se puede cerrar, tal cual lo ha estudiado José Manuel Izquierdo (2016b), con la tonadilla *El militar retirado y la patriota pastorcilla* (1825) de Pedro Ximénez Abril Tirado que, según el estudioso chileno, tal vez no haya sido compuesta para el teatro de Lima, sino para la celebraciones de la ciudad de Arequipa, quizás, para celebrar el aniversario de la Batalla de Ayacucho (con la que se selló la Independencia de América, en diciembre de 1824). El caso es que, la canción patriótica ahora regresa, al que creemos es su género original, es decir, la tonadilla escénica. Así, *El militar...* tras una breve obertura, comienza con este himno a la libertad:

Dichosos los días, felices las horas,  
En que nos renace una nueva aurora.  
Hagan dulce salva, las aves cantoras,  
De la Patria al triunfo en canción sonora:  
Viva, viva, viva, nuestra Libertad.  
Viva, viva, viva, la noble Igualdad.

Y con esas palabras parece cerrarse el tiempo feliz de la tonadilla para darle paso a la ópera al estilo italiano. Ahora la subversión ya no iba contra los cánones de lo que los ilustrados creían debía ser la buena música, sino que el sonido se aunaba a la letra para subvertir el orden de lo que la historiografía ha denominado el Antiguo Régimen.

## Fuentes y bibliografía

### Archivos

Biblioteca Nacional del Perú (Lima).

Memoria de Madrid.

Biblioteca Nacional (Madrid).

---

<sup>14</sup> En prensa se encuentra una investigación sobre unos nuevos hallazgos que he realizado sobre la música del Himno Nacional del Perú.

## Partituras utilizadas o consultadas

Anónimo

1779 *El mágico [de] Salerno*. Biblioteca Nacional del Perú. Signatura: MFN = 435249 / MSMU / 7-1 / V7.

Haydn, Joseph

h. 1800 *Sinfonie a grand orchestre par J. Haydn. Clarino secondo*. Biblioteca Nacional del Perú. Signatura: MFN= 435270/ MSMU / 8.512 / 3.

Martínez, Narciso

1800 *Final a dúo*. Biblioteca Nacional del Perú. Signatura: MFN = 436209 /MSMU / 7.1/D2.

Maza, Bartolomé

1793 *Comedia San Pedro mártir*. Biblioteca Nacional del Perú. Signatura: MFN = 435168 / MSMU / 8.4 / F.

Maza (Massa), Bartolomé

1768 *Yo por vos y vos por otro*. Biblioteca Nacional (Madrid). Catálogo en línea.

1773a *Amor es más laberinto*. Biblioteca Nacional (Madrid). Catálogo en línea.

1773b *La cortesana en la sierra y empeños de amor y honor*. Biblioteca Nacional (Madrid). Catálogo en línea.

1773c *La presumida y la hermosa*. Biblioteca Nacional (Madrid). Catálogo en línea.

Rosales, Antonio

h. 1765-1775 *Del escarmentado. Tonadilla a solo*. Biblioteca Nacional del Perú. Signatura: MFN = 435086 / MSMU /7.1/D.

Valledor, Jacinto

1778 *Tonadilla a tres, el sargento Briñoli*. Biblioteca Nacional del Perú. Signatura: MFN=435143 / MSMU / 7-9 / G [o S].

## Fuentes

Alzedo, José Bernardo

1868 [1821] *La Chicha, canzoneta peruana: Partitura*. Mainz: B. Schott's Söhnen.

Batteux, Charles

2016 [1746] *Las Bellas Artes reducidas a un único principio*. Valencia: PUV.

Hall, Basil

1971 [1821] El Perú en 1821. En: Estuardo Núñez (ed.), *Colección Documental de la Independencia del Perú*, pp. 199–268. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia.

Eduardo Torres Arancivia

Jovellanos, Gaspar de

1839 [1790] Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España. En: Venceslao de Linares y Pacheco (ed.), *Obras del Excelentísimo Señor D. Gaspar de Jovellanos*, pp. 241–297. Barcelona: Oliva.

Rousseau, Jean Jacques

2007 [1767] *Diccionario de música: Edición de José Luis de la Fuente*. Madrid: Akal.

Santiago Concha, Manuel de

1974 [1821] Los patriotas de Lima en la noche feliz. En: Guillermo Ugarte Chamorro (ed.), *Colección Documental de la Independencia del Perú*, vol. Tomo XXV: El teatro en la Independencia. Vol. 2, pp. 7–49. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia.

Stevenson, William

1971 [1821] Memorias. En: *Colección Documental de la Independencia del Perú*, Lima: Artes Gráficas.

Torre Ugarte, José de la y José Bernardo Alzedo

1971 La chicha. En: Aurelio Miró Quesada Sosa (ed.), *Colección Documental de la Independencia del Perú*, pp. 314–316. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia.

## Bibliografía

Adorno, Theodor y Max Horkheimer

1998 [1944] *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta.

Amorós, Andrés

2003 El mundo de la tonadilla. En: Begoña Lolo Herranz (ed.), *Paisajes sonoros en el Madrid del s. XVIII: la tonadilla escénica*, pp. 32–48. Madrid: Museo de San Isidro, Concejalía de Cultura, Educación, Juventud y Deportes.

Aragón, Ilana

2004 El teatro, los negocios y los amores: Micaela Villegas, La Perricholi. En: Joseph Dager Alva y Carlos Pardo Figueroa Thays (eds.), *El Virrey Amat y su tiempo*, pp. 353–433. Lima: PUCP.

Arróspide de la Flor, César

1971 La música de teatro en el Virreynato de Lima. *Revista Musical Chilena* 25(115-1):39–51.

Barbacci, Rodolfo

1949 Apuntes para un diccionario biográfico musical peruano. *Fénix. Revista de la Biblioteca Nacional del Perú* 6(414-510).



Barrera, Henry

2017 Te diviertes pero te controlo: El proyecto ilustrado de un nuevo orden social y la resistencia plebeya en Lima borbónica, 1750-1820. Tesis para optar al título profesional de Licenciado en Historia. Lima: UNMSM.

Bernand, Carmen

2014 Identificaciones: músicas mestizas, músicas populares y contracultura en América (siglos XVI-XIX). *Historia Crítica* (54):21–48.

Contreras, Ana María

2017 El canto del encanto: los poderes mágicos de la música en la comedia de magia del siglo XVIII. *Acotaciones* 38(enero-junio):11–43.

Estenssoro, Juan Carlos

1989 *Música y sociedad coloniales: Lima 1680-1830*. Lima: Colmillo Blanco.

1996 La plebe ilustrada: el pueblo en las fronteras de la razón. En: Charles Walker (ed.), *Entre la retórica y la insurgencia: las ideas y los movimientos sociales en los Andes, siglo XVIII*, pp. 33–66. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.

Fernández-Cortés, Juan Pablo

2007 Sonsonetes y cumbés: aproximación a las relaciones de la tonadilla escénica con el Nuevo Mundo a partir de algunas obras de Luis Misón (ca. 1720-1766) y Blas de Laserna (1751-1816). En: María Gembero y Emilio Ros-Fábregas (eds.), *La música y el Atlántico*, Granada: Universidad de Granada.

Foucault, Michel

2005 *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.

Izquierdo, José Manuel

2016a El Militar Retirado de Pedro Jiménez de Abrill (Arequipa, 1784-Sucre, 1856): Una Tonadilla Inédita en el Perú Independiente. *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 2016b(2):s.p.

2016b Ilustración y contrailustración de un cuarteto arequipeño (o cómo escribir un yaraví en el estilo de Haydn). En: Giorgio Monari (ed.), *Studi musicali euro-latinoamericani*, pp. o.S. Lucca, Italia: Librería Muiscale Italiana.

Labrador, Germán

2003 Una mirada sobre la tonadilla: música, texto e intérpretes al servicio de un nuevo ideal escénico. En: Begoña Lolo Herranz (ed.), *Paisajes sonoros en el Madrid del s. XVIII: la tonadilla escénica*, pp. 39–48. Madrid: Museo de San Isidro, Concejalía de Cultura, Educación, Juventud y Deportes.

Laserna, Blas de

1779 *Tonadilla a dúo la novia sin novio*.

Eduardo Torres Arancivia

Le Guin, Elisabeth

2013 *The Tonadilla in Performance: Lyric Comedy in Enlightenment Spain*. Berkeley: University of California Press.

Lohmann Villena, Guillermo

1945 *El arte dramático en Lima durante el Virreinato*. Madrid: Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos de la Universidad de Sevilla.

Lolo Herranz, Begoña

2003a Itinerarios musicales en la tonadilla escénica. En: Begoña Lolo Herranz (ed.), *Paisajes sonoros en el Madrid del s. XVIII: la tonadilla escénica*, pp. 14–31. Madrid: Museo de San Isidro, Concejalía de Cultura, Educación, Juventud y Deportes.

2003b (ed.) *Paisajes sonoros en el Madrid del s. XVIII: la tonadilla escénica*. Madrid: Museo de San Isidro, Concejalía de Cultura, Educación, Juventud y Deportes.

Mora, Maynor Antonio

2007 El sueño de la razón. . .Apuntes sobre la idea de razón en el grabado de Goya. *Especulo. Revista de Estudios Literarios*. URL: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero36/suerazon.html>, último acceso 21.12.2021.

Moreno, Emilio

2003 Reflexiones de un intérprete actual ante el repertorio tonadillero. En: Begoña Lolo Herranz (ed.), *Paisajes sonoros en el Madrid del s. XVIII: la tonadilla escénica*, pp. 33–37. Madrid: Museo de San Isidro, Concejalía de Cultura, Educación, Juventud y Deportes.

Neumann, Frederick

1993 *Performance Practices of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Nueva York: Schirmer Books.

Quezada Macchiavello, José

1985 La música en el virreinato. En: César Bolaños y José Quezada Macchiavello (eds.), *La música en el Perú*, pp. 66–102. Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica.

Raygada, Carlos

1957–1964 Guía musical del Perú. *Fénix. Revista de la Biblioteca Nacional del Perú* N° 12 (pp. 3-77), N° 13 (pp. 1-82) y N° 14 (pp. 3-95).

Torres Arancivia, Eduardo

2010 *El acorde perdido: Ensayos sobre la experiencia musical en el Perú*. Lima: PUCP.

Vega, César

2020 La Asimilación del “Estilo de Haydn” en la transición del Perú Virreinal a la República: La Vigilia de difuntos N° 2 de Fray Cipriano Aguilar. Tesis para optar al grado académico de magíster en musicología. Lima: PUCP.

## **Anexo**

Rosales, Antonio

*Del escarmentado. Tonadilla a solo* (h. 1765-1775). Biblioteca Nacional del Perú. Signatura: MFN = 435086 / MSMU /7.1/D.

“Obertura” y Canción “Es el amor un ratoncito”

**Allegro**

Soprano

Violin Primero

Violin Segundo

Bajo

Trompa Primera

Trompa Segunda

10

Soprano

Vln. Segundo

Bajo

Trompa Primera

Trompa Segunda

2

19

Soprano

Vln. Segundo

Bajo

Trompa Primera

Trompa Segunda

*f*

*f*

*f*

*p*

*p*

27

Soprano

Vln. Segundo

Bajo

Trompa Primera

Trompa Segunda

*p*

*p*

35

Soprano

Vln. Segundo

Bajo

Trompa Primera

Trompa Segunda

44

Soprano

Vln. Segundo

Bajo

Trompa Primera

Trompa Segunda

chi chi chi chi es cu chad chi chi

### Canción final: Es el amor un ratoncito

204  $\text{♩} = 60$

Soprano

Vln. Segundo

Bajo

Trompa Primera

Trompa Segunda

206 21

Soprano

Vln. Segundo

Bajo

Trompa Primera

Trompa Segunda

208

Soprano

Vln. Segundo

Bajo

Trompa Primera

Trompa Segunda

es el amor se-ñor o-res un ra-ton-i-i-

*f* *p*

210

Soprano

Vln. Segundo

Bajo

Trompa Primera

Trompa Segunda

i-to es el amor se-ñor o-res es el amor se-ñor o-res un ra

*f* *p*

*f* *p* *f* *p*



213

Soprano

Vln. Segundo

Bajo

Trompa Primera

Trompa Segunda

216 Segno 4 23

Soprano

Vln. Segundo

Bajo

Trompa Primera

Trompa Segunda

219

Soprano

qui que ya sa es y ya es con de el ho-ci-qui

Vln. Segundo

Bajo

Trompa Primera

Trompa Segunda

24

221

Soprano

to cuando en el

Vln. Segundo

Bajo

Trompa Primera

Trompa Segunda

222

Soprano  
pe - cho se sien-te un rui-i - do lo que ya es-

Vln. Segundo  
*f* *p* *f* *p*

Bajo  
*f* *p* *f* *p*

Trompa Primera

Trompa Segunda

224

25

Soprano  
car - ba el a-ni-ma-li - i - to po qui to

Vln. Segundo  
*f* *p* *f* *p*

Bajo  
*f* *p* *f* *p*

Trompa Primera

Trompa Segunda

227

Soprano

po co sa-ca el ho-ci - co se a - sus-ta y

Vln. Segundo

Bajo

Trompa Primera

Trompa Segunda

26

229

Soprano

ta - pa si sien te rui do a - ni-ma-le - jo ve te as

Vln. Segundo

Bajo

Trompa Primera

Trompa Segunda

232

Musical score for measures 232-233. The score includes parts for Soprano, Vln. Segundo, Bajo, Trompa Primera, and Trompa Segunda. The Soprano part has lyrics: "pa cito mi ra que el ga - to ya te a sen". The Vln. Segundo part has dynamics *f* and *p*. The Bajo part has dynamic *f*. The Trompa parts have dynamics *f* and *p*.

Soprano  
pa cito mi ra que el ga - to ya te a sen

Vln. Segundo  
*f* *p*

Bajo  
*f*

Trompa Primera  
*f* *p*

Trompa Segunda  
*f* *p*

234

Musical score for measures 234-236. The score includes parts for Soprano, Vln. Segundo, Bajo, Trompa Primera, and Trompa Segunda. The Soprano part has lyrics: "ti do y si te e-cha la ga\_rra y si te e cha la ga\_rra a - gur". The Vln. Segundo part has dynamics *f*, *p*, *f*, and *p*. The Bajo part has dynamics *f* and *p*. The Trompa parts have dynamics *f* and *p*.

Soprano  
ti do y si te e-cha la ga\_rra y si te e cha la ga\_rra a - gur

Vln. Segundo  
*f* *p* *f* *p*

Bajo  
*f* *p*

Trompa Primera  
*f* *p*

Trompa Segunda  
*f* *p*

237

Soprano  
a mi go a - gur a mi

Vln. Segundo  
p f

Bajo  
f f

Trompa Primera

Trompa Segunda

28

239

Al Segno 4

Soprano  
i - i - i - go

Vln. Segundo  
p f

Bajo  
p f

Trompa Primera  
p f

Trompa Segunda  
p f