

Un lugar en el mundo: palabra, saberes musicales e identidad en el Perú del siglo XVII*

MAURICIO VÉLIZ CARTAGENA

Pontificia Universidad Católica del Perú

m.veliz.cartagena@gmail.com

El presente artículo examina la forma por la cual se hace presente una cultura musical en tres personajes históricos del Perú del siglo XVII. A partir del análisis de algunos textos producidos por estos, se constata la presencia y utilización de un conjunto de saberes musicales por medio de los que se demuestra la capacidad de estos personajes para construir, desde la palabra, una identidad de orden individual y colectiva en la sociedad de la época.

Palabras clave: cultura musical, Felipe Guaman Poma de Ayala, Juan de Espinosa Medrano, Lorenzo de las Llamosas, identidad

* Agradecemos a José Luis Parada Vázquez, a Raúl Angulo Díaz, al evaluador anónimo y a Pedro Guibovich Pérez por sus sugerencias y comentarios, los que contribuyeron a mejorar el presente estudio.

¿Cómo explicar la forma por la cual un individuo o un grupo social lograron valerse en el pasado de un *saber* especializado para expresar ideas? Esta es una pregunta que no siempre resulta fácil de responder. En el caso de las artes, el problema puede llegar a ser más complejo de lo que pensamos, en la medida de que un conocimiento artístico, a diferencia de aquel propio de una ciencia exacta, puede utilizar un lenguaje particular cuya lógica formal no siempre resulta fácil de traducir en el lenguaje hablado o escrito. En el caso específico de la música, la situación puede tornarse más difícil, dado que la complejidad técnica que su aprendizaje y praxis han ido adquiriendo en Occidente en el transcurso de los últimos siglos ha restringido progresivamente su comprensión racional a una suerte de saber esotérico, cuya explicación en términos inteligibles queda confinada las más de las veces a un círculo al cual solo pueden acceder unos cuantos iniciados. Lo dicho anteriormente termina sustentando una ironía: el hecho de que si bien llegamos a ser conscientes hoy en día acerca de la gran importancia que la música tiene en nuestras vidas, nos cuesta bastante explicar en términos sencillos la manera en que esta se hace presente en nosotros y cómo nos valemos de ella para otros fines.

Ahora bien, la producción de la historiografía peruana respecto de las distintas formas en que a lo largo del tiempo se ha ido valorando y utilizando la música en la sociedad ha sido bastante irregular. En su mayor parte, los estudiosos del pasado musical peruano se han limitado a ofrecernos información de carácter descriptivo acerca de tal o cual músico o evento musical destacado empleando cánones estéticos no siempre del todo conocidos —y menos compartidos— por el público lector. Esta incertidumbre tiende a agravarse más de lo necesario en razón a los crónicos problemas de difusión que arrastra el conocimiento de nuestro pasado musical, debido a la falta de mayores y adecuadas interpretaciones de dicho pasado —o lo que de él queda a manera de testimonio histórico— por medio de conciertos y grabaciones. Y la situación empeora aún más cuando mediante estas investigaciones se intenta obtener una idea relativamente clara acerca del papel que la

música pudo cumplir en la formación de los individuos en las distintas épocas de la historia peruana.¹

Generalizar la falta de interés en torno de estos problemas que ha caracterizado a buena parte de la historiografía musical peruana hasta la fecha, sin embargo, nos llevaría a desatender una notable excepción. Nos referimos al historiador Juan Carlos Estenssoro, quien en 1985 inició una nueva vía de investigación en el medio local con su tesis de bachiller «Música y sociedad coloniales (1680-1830): Lima y el repertorio de música de su catedral».² En dicho trabajo, Estenssoro se propuso desentrañar las relaciones existentes entre la música y la percepción que de ella tuvieron diversos sectores de la sociedad limeña, especialmente durante el siglo XVIII. La metodología empleada en esta investigación se caracterizó por otorgar un privilegiado énfasis al tratamiento de temas poco atendidos con anterioridad por la historiografía musical peruana, tales como el estudio de los contextos sociales de recepción de la música y las vinculaciones existentes entre los poderes civil y eclesiástico y los diversos sectores que conformaban el heterogéneo cuerpo social del virreinato en torno del valor y usos de la música en este. Dicha línea de investigación fue desarrollada de forma más extensa por el mismo Estenssoro años más tarde en su tesis de magíster «Música, discurso y poder en el régimen colonial» (1990). En este trabajo, atendiendo una escala geográfica de mayor vastedad, el historiador analizó el amplio

¹ Para un balance acerca del estado de la cuestión de las investigaciones musicológicas peruanas de las últimas dos décadas, recomendamos la lectura de Romero Cevallos, Raúl. «Estudios recientes sobre la música en el Perú». En Bolaños, César, José Quezada Macchiavello y otros (eds.). *La música en el Perú*. Segunda edición. Lima: Fondo Editorial Filarmonía, 2007, pp. xiii-xxxii. Con respecto a las investigaciones clásicas de nuestra historiografía, destacan principalmente Stevenson, Robert M. *The Music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epochs*. Lima: Pan American Union, General Secretariat of the Organization of American States, 1960; Pinilla, Enrique. «Informe sobre la música en el Perú». En Mejía Baca, Juan (ed.). *Historia del Perú*. Lima: Editorial Juan Mejía Baca, 1980, t. IX, pp. 361-677; y Bolaños y otros, *La música en el Perú*, cuya primera edición fue publicada en 1985.

² La tesis en mención fue publicada años después en forma de libro: Estenssoro Fuchs, Juan Carlos. *Música y sociedad coloniales. Lima 1680-1830*. Lima: Colmillo Blanco, 1989. Las menciones futuras en este ensayo al referido trabajo se harán en este formato.

espectro político, social y cultural que hizo posible la difusión de las diversas expresiones musicales presentes en el mundo virreinal.³

Merece destacarse entre las novedades de carácter metodológico que en su momento aparecieron en *Música y sociedad coloniales* aquella relacionada con el manejo de fuentes documentales vinculadas a lo que su autor denominó como una «idea general de la música». Esta es una definición que atiende a toda aquella descripción o comentario de carácter literario por medio del cual la música se hace presente en el ámbito de las ideas.⁴ Mediante esta propuesta, Estenssoro prestaría atención a aquellas fuentes capaces de revelarnos aspectos sobre la música que pudieran haber sido entendidos por un público relativamente más amplio que el formado únicamente por los músicos mismos. Al no ser estas necesariamente unas fuentes producidas y comprendidas en exclusiva por músicos, la labor de identificación de aquellas al interior de escritos de carácter temático diverso no siempre favorecía su rápida localización. El propio autor admitió desde un primer momento la dificultad que entrañaba la detección de fuentes de este tipo, inconveniente que le forzó a prestar una mayor atención a textos en los que la música era objeto de mención por medio de comentarios de naturaleza adjetiva, en los que la capacidad de la misma para hacerse presente se tornaba mucho más evidente.⁵

Verificar el grado de repercusión que la propuesta antedicha tuvo en las publicaciones que otros autores realizaron con posterioridad a los trabajos de Estenssoro nos enfrenta a un conjunto de vacíos en torno de la investigación histórico-musical peruana que se encuentran aún por cubrir.⁶ En el caso del siglo XVII —un periodo en el cual la actividad

³ Estenssoro Fuchs, Juan Carlos. «Música, discurso y poder en el régimen colonial». Tesis de magister en Historia. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1990.

⁴ Estenssoro Fuchs, *Música y sociedad coloniales*, p. 20.

⁵ *Ib.*, loc. cit.

⁶ Entre las más recientes publicaciones que abordan diversos aspectos concernientes a la producción musical del siglo XVII en el Perú se pueden citar las siguientes: Tello, Aurelio. *Música barroca del Perú: siglos XVII-XVIII*. Lima: AFP Integra, 1998; Quezada Macchiavello, José. *El legado musical del Cusco barroco: estudio y catálogo de los manuscritos de música del seminario San Antonio Abad del Cusco*. Lima: Fondo Editorial del

compositiva en los espacios urbanos y rurales del virreinato alcanzó una plenitud creadora, la cual ha venido concitando el interés de la investigación especializada en los últimos veinte años—, la necesidad de reemprender la ruta iniciada por Estenssoro décadas atrás se ha vuelto perentoria. Es con dicha finalidad que proponemos retomar el trabajo empezado en *Música y sociedad coloniales* desde una perspectiva distinta, partiendo metodológicamente no de un análisis de textos —en tanto estos sean entendidos como portadores de un punto de vista grupal—, sino de un estudio de casos individuales que encierren a su vez tanto la trayectoria biográfica de un personaje histórico como la producción textual de este en soporte manuscrito o impreso. Para ello, nuestra propuesta atenderá a la identificación de una *cultura musical*, así como del uso discursivo de esta, en tres personajes del Perú del siglo XVII: nos referimos al cronista huamanguino Felipe Guaman Poma de Ayala (ca.1550-ca.1615), al intelectual cuzqueño Juan de Espinosa Medrano (ca.1629-1688) y al limeño Lorenzo de las Llamosas (ca.1665-ca.1725). Los tres han sido objeto de una revaloración crítica por parte de los estudiosos modernos de la etnohistoria y la historia literaria del Perú virreinal. Ninguno de ellos fue músico de profesión, aunque —como veremos más adelante— todos mantuvieron algún tipo de relación incidental con la música, fuera desde una perspectiva teórica o de carácter práctico. Los tres fueron personajes que poseyeron habilidades que les permitieron llamar la atención de autoridades y funcionarios del mundo civil y eclesiástico de su tiempo, y merced a ello, intentaron escalar —o consolidar, dependiendo del caso— posiciones dentro del intrincado entramado social del Perú de los Austrias. Los personajes escogidos no llegaron a conocerse entre sí, y lo más probable es que tampoco ninguno supiera en vida acerca de la existencia de los otros. No solamente vivieron en espacios geográficos completamente distintos —lo cual se torna más dramático para el caso de Llamosas, cuya vida adulta, hasta donde sabemos, transcurrió mayormente en Europa—, sino que además

se desarrollaron en contextos sociales bastante disímiles entre sí: el mundo semirural del sur andino por el que transitó Guaman Poma a inicios del siglo XVII no es el entorno urbano del Cuzco de la segunda mitad del mismo siglo en el que se desarrolló la mayor parte de la carrera eclesiástica de Espinosa Medrano, y ninguno de los dos se asemeja al laberíntico mundo de las cortes indianas y peninsulares dentro de las cuales intentó ubicarse Llamosas.

Considerando lo anterior, el presente ensayo analizará la forma por la cual dichos personajes, en algún momento de sus vidas, se valieron de una *cultura musical* propia para exponer, por medio de la palabra escrita u oral, un conjunto de ideas, utilizando aquella como un recurso argumentativo capaz de demostrar la viabilidad de un proyecto individual o colectivo de amplio espectro social. Para ello, ofreceremos aquí una visión panorámica sobre algunas circunstancias biográficas de estos tres personajes, así como de textos claves producidos por los mismos donde esta *cultura musical* se hizo presente, y donde el soporte textual de nuestro análisis —la palabra— sea la que nos revele la transformación, a lo largo del tiempo, de las diversas formas por las cuales podía percibirse y utilizarse la música en el Perú del siglo XVII, en tanto *objeto*, por parte de aquellos que no eran identificados como músicos por la sociedad a la cual pertenecían.

I

Si bien es cierto que la *Nueva corónica y buen gobierno* (1615) de Felipe Guaman Poma de Ayala es una de las crónicas hispanoamericanas más estudiadas durante las últimas décadas, existen muchos aspectos de la misma que ameritan una mayor profundización, y uno de ellos concierne a la cultura musical de su autor, así como a las ideas que este expresa acerca del valor de la música en su manuscrito. Los estudios clásicos del pasado musical peruano han tendido casi sistemáticamente a utilizar la crónica de Guaman Poma como una fuente documental que sirviese como punto de partida para una reconstrucción de las prácticas musicales

prehispánicas.⁷ Dicha tendencia fue puesta de lado por Estenssoro en «Música, discurso y poder», donde ofreció novedosas perspectivas de lectura sobre la *Nueva corónica* por medio de las cuales se puede ir perfilando —desde un ambicioso enfoque panorámico sobre las relaciones que se tejieron en torno de la música entre las elites y los distintos sectores de la compleja sociedad peruana de los Austrias y Borbones— un primer acercamiento riguroso a los pareceres del cronista huamanguino acerca de la relación que la música tenía con la realidad de su tiempo.⁸

La problemática social andina ocupa, en efecto, buena parte de las preocupaciones del autor de la *Nueva corónica*. Mediante el análisis que realiza sobre ella, Guaman Poma intentó, por una parte, demostrar al rey de España la degradada situación de los indios en el Perú virreinal, y por otra, la urgente necesidad de que este hiciera suyas las propuestas de *buen gobierno* que el cronista plantease a lo largo de su manuscrito para poner remedio a dicha situación. Atendiendo dicha perspectiva, hemos podido identificar al menos la presencia de dos elementos recurrentes desde los cuales Guaman Poma cita o hace referencia a la música para desarrollar sus propuestas: por un lado, la mirada crítica y moralista que dirige el autor sobre las prácticas musicales de su tiempo, y por el otro, la situación laboral de los músicos —así como la inserción de estos— en la nueva sociedad andina.

Una de las primeras impresiones que nos deja la lectura de la *Nueva corónica* luego de examinar las observaciones que Guaman Poma plasma sobre la música y sus usos sociales en el mundo andino virreinal es el reconocimiento de la capacidad que esta tiene para, de acuerdo con los contextos en que logra hacerse presente, reafirmar las condiciones *cristianas* de quienes hacen uso de ella o, por el contrario, subrayar la naturaleza demoníaca que impulsa a quienes la utilizan para incurrir en prácticas idolátricas. Es en torno de esta visión moralista que resulta útil identificar, en la *Nueva corónica*, el uso de ciertas denominaciones

⁷ Al respecto, consultar Stevenson, *The Music of Peru*; Pinilla, «Informe sobre la música en el Perú»; y Bolaños, César. «La música en el antiguo Perú». En Bolaños y otros (eds.), *La música en el Perú*, pp. 1-64.

⁸ Estenssoro Fuchs, «Música, discurso y poder», pp.115-129.

genéricas empleadas por Guaman Poma para referirse a los cantos y danzas. Las más frecuentes suelen ser las palabras *haylli* (canto) y *taqui* (danza), las cuales utiliza en la descripción de contextos festivos, tanto de los tiempos prehispánicos como de aquellos pertenecientes a la época en que vivía. Las intenciones del autor sobre la presencia de tales descripciones en su crónica se van revelando en la medida de que identificamos el mensaje de corte moral que pretende comunicar a su lector, ya sea cuando se trata de destacar el carácter intensamente religioso, *pre cristiano*, de algunas de las festividades andinas prehispánicas, las cuales —en su opinión— merecen ser objeto de estímulo y preservación por parte de las autoridades eclesiásticas bajo el nuevo orden religioso virreinal; o por el contrario, para revelar la naturaleza diabólica de las fiestas, y por ende, señalar la perentoria necesidad de su eliminación.

La presencia del canto y la danza como expresiones de celebración colectiva en contextos rituales resulta una de las constantes del mensaje moralista de Guaman Poma. Cuando estos son objeto de una valoración positiva, el cronista los inserta como parte integrante de una recomendación conducente al *buen gobierno* de la nueva sociedad andina. Así, la institución de sacramentos como el bautismo y el matrimonio, a juicio del cronista huamanguino, debía contar en la medida de lo posible con el concurso de «taquíes, cachaua, haylles y rregocijos».⁹ Para Guaman Poma, no bastaba con que la música se hiciera presente en el contexto sagrado por medio de la expresión cantada y coreográfica, sino que se tenía que asegurar la presencia de ciertos instrumentos musicales que brindaran un mayor realce al carácter trascendente y festivo del evento: así, la música debía presentarse «con tronpetas y cherimías, flautas».¹⁰ Además, el cronista recomendaba la participación activa de los hijos de los miembros de las elites locales en dichos contextos:

Que los dichos caciques principales y sus yndios o las yndias, sus propios hijos lexítimos que dansen y hagan taquíes y haylli [...]. An de dansar delante

⁹ Guaman Poma de Ayala, Felipe. *El primer nueva corónica y buen gobierno*. Edición de Rolena Adorno. Copenhague: Royal Library of Denmark, 2001, p. 628. En <<http://www.kb.dk/elib/mss/poma>>.

¹⁰ *Ib.*, loc. cit.

del santísimo sacramento y delante de la Uirgen María y de los sanctos en las fiestas y pasquas y fiestas de las yglecias, de otras fiestas que lo manda la santa madre yglecia rromana de cada año.¹¹

Pero la música, así como podía tener la cualidad de remarcar el carácter sagrado —para el caso específico, *cristiano*— de una celebración, podía igualmente aparecer como un elemento indesligable del pecado y la idolatría. Al respecto, no deja de llamar la atención en el discurso de Guaman Poma la descripción de referencias musicales que llevan consigo una carga moral negativa, las cuales son asociadas con contextos festivos de carácter privado, donde el regocijo por un evento de la vida cristiana se encuentra ausente, teniendo solo cabida los excesos en la comida, la bebida y la conducta sexual. De allí que no resulta extraño ver que el cronista, en un pasaje de su carta al rey, solicita la prohibición de bailes en las plazas de los asientos mineros —lugares que merecen en más de un apartado de la *Nueva corónica* los comentarios ácidos del autor—,¹² así como del consumo de alcohol durante las celebraciones públicas, que conllevarían inevitablemente a que los indios incurriesen en idolatrías:

Ci los dichos yndios hiciesen cin borrachear las fiestas ni comer coca y cin ydulatrear, fuera fiesta de cristiano. Dansas y taquíes y haylles y cachiuas, harauis como cristiano fuera bien. Pero a ojos y a uista que lo confieso como lo e bisto, estando borracho ydulatran y fornican a sus ermanas y a sus madres, las mugeres casadas. Y las mugeres, estando borrachos, andan salidas; yllas propias buscan a los hombres, no mira ci es [s]u padre ni ermano.¹³

La situación social de los músicos en el mundo rural indígena es otra de las preocupaciones que se hacen presentes en la *Nueva corónica*. Es probablemente aquí donde se puede apreciar mejor la urgencia de Guaman Poma por señalar al rey, mediante contenidos persuasivos, la necesidad de salvaguardar a la población indígena en términos no solamente demográficos, sino también sociales, desde una clave *cristiana*,

¹¹ Ib., p. 798.

¹² Ib., p. 534.

¹³ Ib., p. 877.

por medio de la cual el cronista intentaría —tomando como referencia inmediata los mecanismos institucionales del concilio de Trento y los posteriores concilios limenses— asegurar la supervivencia de una escala jerárquica que preserve el antiguo orden social indígena.

En este punto es donde se evidencian mejor los alcances de la hipotética formación musical de Guaman Poma. La continua referencia a las prácticas de rezo y canto destinadas a las distintas horas canónicas, así como las recomendaciones que el cronista da con respecto a la observancia de las mismas, nos confirman algo que los distintos especialistas en el autor y su *Nueva corónica* han advertido en las tres últimas décadas: el trato familiar que Guaman Poma sostuvo con el aparato institucional de la Iglesia, no solamente desde sus aspectos de orden jerárquico (mediante el contacto que estableció con curas doctrineros, visitantes eclesiásticos y extirpadores de idolatrías), sino en cuestiones más de orden literario, por medio de las lecturas que debió de hacer acerca de las disposiciones provenientes de los concilios provinciales de Lima y de los sínodos diocesanos cuzqueños de la última década del siglo XVI. Las recomendaciones de estos documentos acerca de la labor catequizadora del clero en las doctrinas son parafraseadas por el cronista en más de una ocasión.¹⁴

Una de las primeras preocupaciones de Guaman Poma trata sobre la idoneidad de las personas que debían ejercer el ministerio de cantores y maestros de coro en las doctrinas. Si bien es cierto que el cronista reconoce la competencia y habilidad de los indios en general como «grandes cantores y músicos de canto, de órgano y llano y de uigüela y de flauta, cherimía, trompeta, corneta y bigüela de arco, organista»,¹⁵ en ningún momento se manifiesta partidario de que la práctica de la música en el seno de las doctrinas sea ejercida de manera indiscriminada por aquellos. Entre otras razones, el autor sostiene que deben ser «yndios cristianos de auilidad».¹⁶ Y un detalle adicional que desliza en otro pasaje

¹⁴ Para mayores detalles consultar Adorno, Rolena. *Cronista y príncipe: la obra de don Felipe Guamán Poma de Ayala*. Segunda edición. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1992, pp. 27-47; y Estenssoro Fuchs, «Música, discurso y poder», pp. 115-116.

¹⁵ Guaman Poma de Ayala, *El primer nueva corónica*, p. 836.

¹⁶ *Ib.*, p. 838.

—«ci fuere tributario pague su tributo y las obligaciones y mitas y minas, plasa»¹⁷ resulta lo suficientemente revelador como para deslindar una particularidad respecto de la posición del aspirante a cantor de iglesia: este formaría parte de un grupo de poder dentro de la sociedad indígena, para lo cual, en caso de proceder el aspirante al cargo de la nobleza local, podía hallarse exento de imposiciones tributarias, de acuerdo con la condición privilegiada que gozaban los miembros de esta. Al respecto, cabe destacar que Guaman Poma suele equiparar el estatus de los cargos de cantor y maestro de coro con el de los maestros de escuela,¹⁸ fiscales, sacristanes,¹⁹ escribanos, alguaciles, regidores y contadores.²⁰ Dicha valoración es extendida por el propio autor a la escala jerárquica de autoridades indígenas propuesta en su *Nueva crónica*, al señalar que una autoridad de menor rango debía ostentar, entre sus múltiples cualidades para ejercer dicha labor, el que «sea buen cristiano y que sepa lengua de español y leer, escriuir, contar, *cantar*».²¹

Esta equiparación de las cualidades de los cantores con las de los oficios que conllevan el uso de la lengua española y la escritura de alguna manera nos estaría corroborando lo que parece ser una percepción acerca del valor de la música no solamente desde la perspectiva de una campaña de evangelización y adoctrinamiento de la población andina, sino además de lo que para un sector de la misma sería percibido como un atributo del oficio de músico: el cantor estaría ocupando el papel de intermediario espiritual entre la labor del cura de doctrina y la doctrina en sí, una suerte de mecanismo social compensatorio para la elite indígena ante las prohibiciones establecidas por el Tercer Concilio Limense, que vedó el acceso de los indios al sacerdocio.²² Así, la posición excepcional de los cantores al interior de las doctrinas se vería reafirmada por una serie de privilegios que, durante los años en que Guaman Poma redactó su

¹⁷ Ib., p. 681.

¹⁸ Ib., p. 686.

¹⁹ Ib., p. 675.

²⁰ Ib., p. 836.

²¹ Ib., p. 768. La cursiva es nuestra.

²² Estenssoro Fuchs, «Música, discurso y poder», p. 126.

manuscrito, debieron de gozar ya de vigencia entre la población andina, en una época en que esta empezaba a ser sistemáticamente esquilmada por parte de las autoridades civiles y eclesiásticas y, en el caso específico de la región surandina, sus habitantes empezaban a sufrir las implacables consecuencias de la mita minera, las que aumentarían con el transcurso de las décadas.

Los ideales anteriormente identificados acerca del papel de los músicos en la *Nueva corónica*, sin embargo, no contradicen una de las lecturas más recurrentes en esta, que es aquella relativa a la difícil situación que atravesaba la sociedad indígena en el tiempo en que Guaman Poma redactó su texto. Sobre el particular, no debemos olvidar que dos terceras partes de la *Nueva corónica y buen gobierno* se dedican precisamente a describir y plantear alternativas de solución al desolador estado de cosas en el cual se encontraba el mundo indígena durante el virreinato. Por esta razón, el cronista nos describe con total crudeza, a lo largo de su manuscrito, la existencia de una realidad cargada de tensiones. En ella, los diversos órdenes sociales idealizados por el autor son objeto de trastorno una y otra vez debido a la intrusión de españoles, mestizos e indios de baja condición en el mundo rural andino, los cuales ocupaban de manera ilícita puestos públicos y diversos privilegios que les permitían minar de forma progresiva el estatus legítimo de los señores naturales y al grueso de la población indígena mediante el abuso de poder. De esta forma, no resulta extraño hallar en un mismo párrafo tanto la visión idealizada del personaje o situación que describe en su manuscrito como un reflejo de lo que debía ser el *buen gobierno*, como una cruda apreciación del desolador presente que se cernía sobre la sociedad andina en la que le había tocado vivir. Así, el autor no vacila en subrayar la dudosa calidad moral que presentaban muchos de los cantores y maestros de coro en el mundo de las doctrinas, ocurriendo en no pocas oportunidades que aquellos devenían en aliados naturales de curas y corregidores inescrupulosos.²³ Según Guaman Poma, al ocurrir esto los cantores descuidaban sus labores y se convertían en borrachos y flojos:

²³ Guaman Poma de Ayala, *El primer nueva corónica*, p. 681.

Que un maestro estaua en Santiago de Queros, un yndio llamado Damián, yndio changa, del pueblo de Santiago de Uayanay, el qual se auía concertado por un año de enseñar a los muchachos leer, escriuir, cantar por ochenta pesos y de comer. Porque le daua gusto al padre, se le pagaron y en todo el año no le enseñó a los muchachos de la dicha escuela ni sauía la doctrina. Todos los días estaua borracho, perdido y uellaqueando y ganando salario por el gusto del padre a costa de los yndios.²⁴

El remedio a dicha situación, de acuerdo con el cronista, era restringir el acceso de los indios a este oficio. Los descendientes de los señores naturales eran los candidatos ideales para ejercer dicha labor, a manera de una especie de retribución espiritual propia de gente de su estatus hacia la comunidad, al fungir implícitamente de esta suerte de intermediarios religiosos entre el cura de doctrina y el resto de aquella:

Los dichos yndios cristianos de auilidad tienen cargos de la yglecia, fiscal mayor y menor como los cantores. A falta y ausencia de los dichos padres, entierran los defuntos con su letanía y oraciones y rresponos. Las uísperas lo dizen con música cantadas y la salue rrezan a la madre de Dios. Y domingos y fiestas dizen las oraciones cantadas. Rezan todo lo dicho como cristiano; lo hazen en ausencia del dicho cura.

Y cristiana bautiza, echando la agua de Dios a la cría desta suerte: “Yo te bautizo, Juan o Juana, en el nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu Sancto. Amén. Jesús”, con leuencia de los muy yllustres yn Cristos obispos deste rreyno por que no se muera la criatura y baya al linbo cin bautismo en ausencia del dicho padre.

Y en los días de obligación, biernes y miércoles, dizen la oración en maneciendo Dios y estaciones y rrespono a los defuntos y rreza todo el pueblo y echa las fistiuidades de las fiestas de la semana y uigilia quatro témpora, para que guarden los yndios.²⁵

Para asegurarles un sustento, los cantores procedentes de la nobleza debían recibir paga, ya fuera en dinero o especies, y mantener la situación propia de su grupo social como indios exentos del tributo. En caso de no proceder de aquella, los indios admitidos como cantores debían

²⁴ *Ib.*, p. 686.

²⁵ *Ib.*, p. 838.

seguir pagando sus tributos y cumpliendo las obligaciones propias de los indígenas del común sin descuidar su función, «que por eso [se] le[s] paga».²⁶

Las insistentes recomendaciones de Guaman Poma acerca de las responsabilidades de aquellos que debían ejercer un oficio musical —fuera como cantores o como maestros de canto— no deben hacernos olvidar que la realidad sobre dicho aspecto era muy distinta de la que intentaba plantear el cronista huamanguino. Dado el recurrente énfasis con el cual él destacaba la baja condición social a la cual parecían pertenecer los indios que fueron presentados en su texto como seres disolutos, borrachos, ladrones y aliados naturales de los malos curas y corregidores, pocas dudas podrían quedarnos acerca del origen social de maestros de canto como el antes referido Damián, personas que distaban mucho de encarnar ese ideal de *indio noble* y buen cristiano que Guaman Poma intentaba retratar como cabeza jerárquica de la *república de indios*. En la práctica, esta mostró no pocas fisuras en su constitución y desde fechas tempranas ofreció múltiples oportunidades a indios y mestizos de inciertos orígenes sociales para obtener cargos como los de cantores y maestros de canto, los cuales, dentro de la sociedad rural andina, no dejaban de ofrecer más de un atractivo de orden económico y político a quienes los ocuparan.

Aunque no tengamos aún suficientes evidencias acerca del grado de receptividad que ideas como las de Guaman Poma acerca de la inserción social de los músicos en el mundo andino tuvieron en el Perú de su tiempo, el conocimiento que poseemos en la actualidad respecto de la posición de algunos indígenas en las capillas musicales de las urbes virreinales nos haría pensar que las opiniones del cronista huamanguino formaron parte de cierto consenso de pareceres sobre el tema que flotaban en el entorno eclesiástico del virreinato. La presencia de algunos músicos adscritos a la nobleza indígena ocupando puestos de relevancia en las principales capillas del arzobispado de Lima y el obispado del Cuzco durante los siglos XVII y XVIII podría ser, en todo caso, un

²⁶ *Ib.*, p. 681.

primer indicio que pudiera servir en el futuro para comprender mejor la naturaleza e implicancias históricas de las relaciones existentes entre la nobleza indígena y la práctica musical a lo largo del periodo virreinal.²⁷ Todo parecería decir entonces que ese ideal de indio noble que reafirmaba su condición social mediante el ejercicio de la música y que, dentro del ideario político y social de Guaman Poma, prestaba un servicio a su comunidad se vio sólo parcialmente reflejado en el mundo rural andino que el *cronista y príncipe* conoció. En la esfera urbana, el ejercicio de la música podía prestarse más bien a otro tipo de especulaciones, como veremos a continuación.

II

La figura del intelectual cuzqueño Juan de Espinosa Medrano ha merecido en las últimas décadas una renovada labor de reconocimiento y análisis por parte de los críticos literarios. Al respecto, se han multiplicado los estudios acerca de uno de sus primeros impresos, el *Apologético en favor de don Luis de Góngora*, como también de sus aportes al desarrollo del teatro y la oratoria sagrada en el Perú del siglo XVII.²⁸ Sin embargo, resulta necesario advertir que si bien es cierto que en alguna oportunidad se ha hecho mención acerca de las presuntas habilidades musicales de

²⁷ Con respecto a la presencia de indios nobles en las capillas musicales y sus posibles redes laborales en los sectores urbanos del virreinato peruano, hemos iniciado para el caso limeño una prospección en Véliz Cartagena, Mauricio. «Entre capitanes y presbíteros: la participación de los “indios nobles” en la capilla de música de la catedral de Lima (1600-1820)». Texto inédito. Lima, 2007. Para el caso del obispado del Cuzco, consultar Baker, *Imposing Harmony*, pp. 179-186.

²⁸ Un ejemplo reciente de reedición de uno de los trabajos del intelectual cuzqueño en Espinosa Medrano, Juan de. *Apologético en favor de don Luis de Góngora*. Edición de Luis Jaime Cisneros. Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2005. Para un primer acercamiento a la oratoria sagrada de Espinosa Medrano véase Rodríguez Garrido, José Antonio. «Aproximación a la oratoria sagrada de Espinosa Medrano». *Boletín del Instituto Riva-Agüero*. 15 (1988), pp. 11-32.

Espinosa Medrano,²⁹ dicho aspecto ha sido examinado más como una evidencia adicional de los múltiples talentos que poseyó el sabio cuzqueño que como un saber *vivo* del cual él se valiera durante su carrera y del cual quedasen huellas visibles en los textos de su autoría conservados en la actualidad. A nuestro juicio, probablemente ha sido la ausencia de papeles que contengan música de su autoría la que ha desanimado a los estudiosos de Espinosa Medrano a explorar dicha faceta.

Pero lo cierto es que, como veremos a continuación, la competencia musical del sabio cuzqueño no solamente puede comprobarse con los testimonios documentales que nos han dejado algunos de sus contemporáneos, sino que su propia producción literaria nos puede brindar referencias bastante explícitas acerca de ella. Sobre este punto, resulta de primera importancia el examen de una recopilación de sermones de Espinosa Medrano titulada *La novena maravilla*, publicada póstumamente. Impresa en Valladolid a costa de su discípulo y albacea, el clérigo Agustín Cortés de la Cruz, en 1695, la publicación de dicha obra formarí­a parte de un conjunto de pruebas tangibles reunidas por diversas personalidades vinculadas al seminario de San Antonio Abad del Cuzco con la finalidad de mostrar la alta calidad intelectual que caracterizaba a los egresados de las aulas del colegio cuzqueño, el cual aspiraba a erigirse durante esos años en universidad.³⁰ Aunque es verdad que el énfasis del recopilador de los sermones está dado principalmente en función del carácter panegírico de estos, resulta interesante comprobar que los textos preliminares del libro nos proporcionan información de gran valor acerca del sabio cuzqueño y sus conocimientos musicales:

²⁹ Cisneros, Luis Jaime. «Sobre Espinosa Medrano: predicador, músico y poeta». *Cielo Abierto*. XI/28 (1984), pp. 3-8.

³⁰ Con respecto a la utilización de *La novena maravilla* como una evidencia de las elevadas dotes intelectuales de los egresados del seminario antoniano, revisar Villanueva Urteaga, Horacio. *La Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cuzco*. Cuzco, 1992. Para una mejor comprensión del clima de rivalidades estudiantiles en medio del cual se educó y vivió Espinosa Medrano, véase Guibovich Pérez, Pedro. «Como güelfos y gibelinos: los colegios de San Bernardo y San Antonio Abad en el Cuzco durante el siglo XVII». *Revista de Indias*. 236 (2006), pp. 107-132.

[Espinosa Medrano] [e]studió desde sus menores años en el insigne colegio de San Antonio Abad, de la gran ciudad del Cuzco las artes liberales, y ciencias, que allí se enseñan, desde la ínfima de Gramática, hasta la soberana de Theología, teniendo por maestro entre otros varones insignes al doctor don Juan de Cárdenas y Céspedes, héroe digno de la inmortalidad, por sus muchas letras, gran gobierno, y caridad estupenda. Sospechosa suele ser en opinión de Alciato la madurez temprana del juyzio, y del ingenio en los niños, porque no suele lograrse las más de las veces. *Odi pupillos praecocis ingenij*. Desmintiole empero gran varón, por aver sido siempre grande, aun quando pequeño, y muy maduro, aun quando tierno. De doze años era único en las gracias de tener varios instrumentos, demás de ser, no solo músico, sino compositor famoso: De catorçe era ya gran latino, y tan aventajado retórico, y poeta en ambas lenguas, que escribía comedias, y autos sacramentales.³¹

La forma progresiva mediante la cual Cortés de la Cruz enumera los estudios humanísticos en los que fue destacando Espinosa Medrano desde su niñez es un detalle que merece nuestra atención. La remembranza ofrecida aquí resulta pertinente en la medida de que nos presenta de manera cronológica un ordenamiento jerárquico de la educación antoniana, cuya singularidad respecto de otros centros de estudio del virreinato se manifiesta en la presencia explícita de una formación musical. Ningún otro de los colegios seminarios peruanos de los que tenemos noticia ostentó en su programa de estudios la enseñanza de materias como el *canto llano* (canto gregoriano) y el *canto de órgano* (canto polifónico y nociones de contrapunto), tal como lo hizo desde un principio el seminario antoniano.³² Desde esa perspectiva, entonces, el recuerdo elogioso que Cortés de la Cruz hizo de la precocidad de Espinosa Medrano no debería ser pasado

³¹ Espinosa Medrano, Juan de. *La novena maravilla*. Valladolid, 1695, f. [ix]. Las palabras que aparezcan en cursiva en las citas subsiguientes se encuentran así en el original.

³² En las pesquisas que hemos realizado sobre los planes de estudios de los colegios seminarios fundados durante el período virreinal en el Perú, no hemos encontrado referencia alguna a la existencia de cursos especializados de música, como sí ocurre en el caso del seminario de San Antonio Abad. Testimonios de la época acerca de la presencia de los cursos de *canto llano* y *canto de órgano* en dicho colegio pueden encontrarse en Castro, Ignacio de. *Relación del Cuzco*. Segunda edición. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1978; y en Contreras y Valverde, Vasco de. *Relación de la ciudad del Cuzco*. Cuzco: Amauta, 1983.

por alto como una simple muestra anecdótica acerca de las múltiples capacidades intelectuales y artísticas del autor del *Apologético*.

Una lectura atenta de *La novena maravilla* nos revela que las palabras emocionadas de Cortés de la Cruz acerca de las dotes musicales de su maestro tenían un fundamento real.³³ Al respecto, debemos adelantar que si bien no se han encontrado hasta el día de hoy evidencias confiables respecto de la capacidad de Espinosa Medrano como compositor, no cabe duda de que la formación de este en dicho terreno debió ser lo suficientemente sólida como para valerse de ella en una faceta de orden especulativo, una cualidad que en más de una oportunidad debió de serle útil en su actividad pública como orador sagrado. El sermón, en tiempos del sabio cuzqueño, no servía únicamente como un simple vehículo de transmisión de contenidos de carácter doctrinal o moral a una feligresía a la cual era necesario atraer y cautivar. El sermón del siglo XVII, en manos de un predicador inteligente y hábil, podía servir a este para tender un puente de comunicación hacia un auditorio de variopinta composición social y lograr —manejando un conjunto de códigos culturales de uso común— construir de manera tácita una suerte de identidad grupal de vasto alcance. Fuera desde el halago o la admonición, la homilética podía ser capaz de contribuir a la forja de identidades grupales en un periodo especialmente cargado de tensiones internas en el Perú entre los peninsulares y criollos por el acceso a los principales cargos públicos y el control de las comunidades religiosas.³⁴

Partiendo de esta premisa, al analizar la oratoria de Espinosa Medrano se puede descubrir una voluntad más que explícita por tejer desde el sermón

³³ La mención explícita que realiza fray Agustín Cortés de la Cruz (+1713) acerca de las dotes musicales de Espinosa Medrano cobra mayor sentido si recordamos que aquel no solamente fue alumno de este en el seminario antoniano, sino que el propio Cortés de la Cruz fue cantor en la catedral del Cuzco durante el último tercio del siglo XVII. Al respecto, consultar Baker, *Imposing Harmony*, pp. 96-99.

³⁴ Sobre las pugnas por el poder al interior de las comunidades religiosas en el Perú virreinal recomendamos la lectura de Lavallé, Bernard. *Recherches sur l'apparition de la conscience creole dans la vice-royauté du Pérou: l'antagonisme hispano-creole dans les ordres religieux (XVIème – XVIIème siècles)*. Lille: Université de Lille III, Atelier National de Reproduction des Theses, 1982.

mismo un vínculo especial con su propio auditorio, independientemente del hecho —no siempre fácil de comprobar— de si los contenidos de sus prédicas fueron plenamente comprendidos por sus receptores o no. Es en respaldo de esta hipótesis que examinaremos a continuación el sermón que aquel predicó en 1682 para la festividad de la Encarnación en el monasterio de Santa Catalina del Cuzco, probablemente uno de los más brillantes y complejos de los elaborados por él.³⁵

Escogiendo como tema del sermón un pasaje extractado del capítulo primero del evangelio de San Lucas: «Concipies, et paries filium: vocabis nomen eius Jesum: Dabit illi Dominus sedem David Patris eius: Quomodo fiet istud? Spiritus Sanctus superveniet in te»,³⁶ Espinosa Medrano establece a manera de salutación a la comunidad monástica cuzqueña un símil entre la encarnación de Cristo y el rapto de Europa, donde el toro blanco del mito grecolatino —según el autor— es en realidad Dios, quien pretende raptar al alma humana (Europa) para salvarla de la condenación, y por ello aquel se emboza bajo la apariencia de un toro blanco, en razón de que el toro es un animal sacrificial —al igual que Cristo, que sacrifica su vida por los hombres—. El color blanco, de manera implícita, establecería la asociación con la hostia consagrada y el sacramento de la Eucaristía, y el rapto del alma humana solamente tendría éxito con la participación de la Virgen María, quien sería el «piélagos de gracias» en el que se adentraría el Cristo embozado con el alma humana, acción que —de acuerdo con Espinosa Medrano— no sería sino en realidad «robar amante el alma del hombre, transportándola por el mal de este siglo a la otra costa del reyno celestial».³⁷

Dispuesto así el exordio, el autor inicia la exposición del tema del sermón utilizando como hilo conductor del panegírico todo un conjunto de referentes de carácter musical, con la finalidad de explicar el misterio

³⁵ Espinosa Medrano, *La novena maravilla*, pp. 37-48.

³⁶ «Concebirás y darás a luz un hijo, al que pondrás por nombre Jesús: el Señor le dará el trono de David, su padre: ¿Cómo será esto? El Espíritu Santo vendrá sobre ti». Se trata de un extracto de Lucas 1, versículos 31-35. La traducción al castellano procede de *La Santa Biblia*. Quinta edición. Madrid: Ediciones Paulinas, 1975, p. 1209.

³⁷ Espinosa Medrano, *La novena maravilla*, p. 37.

de la Encarnación de Cristo en el vientre de la Virgen María. En primer lugar, Espinosa Medrano rememora la discusión que se suscitó entre los filósofos griegos acerca de cuáles serían los fundamentos del alma, citando rápidamente entre estos a Demócrito, Xenócrates, Diógenes, Heráclito, Platón y Empedocles. El sabio cuzqueño llega a la conclusión de que «[e]l rumbo más cierto para penetrar una naturaleza, es conocerle la inclinación, [...] que tiene el alma a la música». Por medio de ella, según Espinosa Medrano, el alma «deléytase naturalmente, [...] se alborota el hombre con la armonía, [y] origina de los cielos la música este hechizo».³⁸

La música no solamente es capaz de llegar al alma humana y transportarla a Dios, sino que además puede producir en el hombre toda clase de poderosos efectos:

Y assí el alma al escuchar la música, como le toca en lo vivo del linage celestial, confrontando con la melodía paysana, se altera sabrosamente al compás de los números: *Quia in corpus defert memoriam musicae cuius in Coelo fuit conscia*. En fin no ay cosa en esta vida, que tan poderosa arrebate nuestros afectos como la música: Pues no solo en pechos cultos; pues en la barbaridad más bronca de las naciones el canto, o anima a la virtud, o ensaya el deleyte.³⁹

Sería entonces así que la música, en virtud de su capacidad para adentrarse en el alma, se convierte en algo más que un simple vehículo de emociones: ella por sí misma manifiesta su poder de trascender las actividades cotidianas y las reviste de un carácter tal que permite a estas unir a los hombres bajo una suerte de comunión colectiva:

Tan dueño de los impulsos que el alma para la religiosa función de los sacrificios, y comercio con Dios, no interpone sino música, para la autoridad luctuosa de sus funerales, música, para halagar divertida la fatiga de las tareas, música: para despertar bravezas en la milicia música. Como al grito del clarín, y al tarantara del atambor, se alborota la sangre, se espeluzan los espíritus, *Martem que accendere cantu*. Ya excita la ira, ya persuade la

³⁸ Ib., p. 38.

³⁹ Ib., loc. cit.

clemencia, ya agasaja el sueño y lo repele, ya atrae cuidados, y también los quita; ay al dominar de afectos! O cómo no pudiera Dios enamorarnos mejor, que dándonos música!⁴⁰

Sobre la base de esta exposición es que Espinosa Medrano se propone leer el misterio de la Encarnación de Cristo desde una perspectiva musical. Para ello, se vale de San Agustín y la alegoría que este propone en el tercero de sus *Sermones de tempore* acerca de la participación conjunta del arte, la mano y la cuerda en el propósito de arrancarle dulces sonidos a una tiorba. Al igual que la Santísima Trinidad, estos podrán llegar a los fundamentos del alma humana y lograrán salvarla.⁴¹ A partir de esta alegoría, el autor realiza una aclaración de suma importancia al precisar que dicha conjunción divina solamente podrá ser posible mediante la presencia de la cítara celestial, la cual es María:

Ya agora está entendido: Habla [este misterio] de el inmaculado de MARÍA, en que hazen este armonioso concento todas tres personas divinas; pero como en cytara, concurren el arte que dicta, la mano que pulsa, la cuerda que retiñe: *Ars dictat, manus tangit, chorda resonat*. El arte sería el Espíritu Santo, que es amor, y esta facultad, como dize el adagio, amor la enseña: *Musicam docet amor*. La mano, el Eterno Padre, pues solo la omnipresente suya pudo recavar maravilla tan sobre los ombros de la naturaleza, sino es, que al contrario sea Padre el arte, que ello hace sospechar su idea intelectual, y memoria fecunda, y el Espíritu Soberano la mano, que diestra tañe, pues toda se haze dedos en sus primores: *Digitus paternae dexteræ, Digitus Dei est hic* es puesto, que en nuestro Evangelio a todas tres se atribuye la música.⁴²

El «armonioso concento» que se produce en el vientre de María permite entonces a Espinosa Medrano presentar a la Virgen a la vez como cítara celestial y como capilla musical del cielo, donde se produce la armonía de la Encarnación del Verbo divino.⁴³ El predicador cuzqueño señala que el maestro de esta capilla celestial es Dios, quien marca el compás e

⁴⁰ Ib., loc. cit.

⁴¹ Ib., p. 39.

⁴² Ib., loc. cit.

⁴³ Ib., loc. cit.

indica el tono melódico sobre el cual resonarán voces e instrumentos,⁴⁴ surgiendo así de esta capilla melodías nunca antes oídas, las cuales serán producidas mediante la alternancia de coros celestiales:

Respondan alternos coros, versos festivos, cánticos regalados: *Musicum Maria melos exerceat*. Entone María la acorde musical cantinela. Qué es esto? Por qué tanta música? Por qué tanta resonancia de coros, tanto aparato de voces, de instrumentos? *Quae dulce Verbam plectris Sancti Spiritus modulantibus parturivit*. Porque ha concebido María, y tiene de partir al Verbo dulce en la melodía de los plectros del Espíritu Santo: O divino africano, qué nos has dicho, que ni yo entiendo, ni muchos conmigo? Al son meloso de los plectros del Espíritu Santo, parirá María un Verbo dulce:⁴⁵

En respaldo de la alegoría propuesta, Espinosa Medrano recurre a una interpretación personal del evangelio de San Lucas, por medio de la cual el episodio bíblico de la visitación de la Virgen María a su prima Isabel es descrito como un oficio musical, en el que se suscita un diálogo a dos coros entre San Juan Bautista y Jesús desde los vientres de las santas mujeres:

era juego usado de la juventud hebrea repartiessse en dos coros los niños, sonavan los unos tañendo flautas, los otros fingiendo llantos: y luego cantando se quexaban los unos; os cantamos, y no dançasteis; respondían los otros: también plañíamos nosotros, y no nos llorasteis. [...] [T]odos dizen, que Christo, y San Juan son los niños, que capitanean estos coros; porque Juan verdaderamente abrigado de el crudio, y toscos despojo de un camello, hecho un erizo de cilicios, predicando penitencia, es el rapaz, que lamenta, y Christo cariñosamente bebiendo, y comiendo con los publicanos, es el niño que canta. Bien: Mas con licencia de tanto padre; no en el agassajo de los publicanos, sino en la misma Encarnación de el Verbo comenzó Christo essa cantinela misteriosa. Reparad pues, que apenas saludó María a Isabel: *Ut facta est vox salutationis tuae*. Saludar es dar, desear, o imprecara salud. Apenas se oyó esta voz a María, quando *exultavit infans in utero*; dio saltos el niño de el otro coro, dançó de alborozo el Bautista en el materno claustro.⁴⁶

⁴⁴ Ib., p. 40.

⁴⁵ Ib., loc. cit.

⁴⁶ Ib., p. 44.

Este diálogo entre dos coros impulsa a María a entonar el cántico del *Magnificat*. El autor se pregunta acerca del origen instrumental de la música que resonaba en el vientre de la Virgen y a la cual ella acompañó pulsando un instrumento de cuerda. Para ello, el sabio cuzqueño no duda en proponer una bella sucesión de metáforas, inspiradas en la factura de los órganos hispanoamericanos de la época:

En el órgano suelen juntarse dos registros; llámase esto mixtura, o medio partido, mezclándose el nazarte con las trompetas, o el flautado con los clarones, en que una respiración anima dos órdenes de voces, y hazen una armonía suavíssima. O! Pues esso fue (dize aquí Alberto Magno) mixtura fue musical; mezclose la voz de María con el mismo espíritu del Verbo Encarnado: *Ut facta est vox mixta cum Spiritu Verbi tui Incarnati, et inuiscerati, quae est melos aurium mearum.* (Albertus M. super Missus) en la misma voz de María venía mezclado el aliento de aquella humanidad divinizada: (dize Isabel) *Mixta cum Spiritu Verbi Incarnati*; y esso era lo que causó tal melodía, que me baylavan las entrañas.⁴⁷

Espinosa Medrano se pregunta por el instrumento que pulsó María al momento de entonar el *Magnificat*, y llega a la conclusión de que se trató de un arpa:

Sin embargo no sabemos aún, qué instrumento fuesse con el que María en casa de Zacarías cantó la música, que se practicava en su vientre sacrosanto. Dixeron unos, que fue psalterio decacordo, como Gerson, una lyra de diez órdenes, o diez cuerdas; y el mismo cántico *Magnificat* lo atestigua, que solos tiene diez versos, que son los diez órdenes del decacordo: *Denario itaque versuum numero completur*, (dize Santo Thomás de Villanueva) *ut Decachord teneat veritatem.* Yo soy de otro sentir. Juzgo, que fue el arpa regio instrumento de su padre David, y que la cytara de David fuesse arpa, la figura que describen San Gerónimo, San Isidoro, Beda, y otros, lo manifiesta. Es (dize el Máximo Doctor) triangular, y en forma de una letra

⁴⁷ Ib., p. 45. Para una mayor información sobre los órganos virreinales del sur andino, consultar Van Gemert, Hans. *Órganos históricos del Perú*. Lima, 1985; Godoy, Enrique Alejandro. «Breve semblanza del órgano barroco andino». *DATA, Revista del Instituto de Estudios Andinos y Amazónicos*. 7 (1997), pp. 119-132; y Lindner, Wolfgang. «Órganos coloniales e históricos del Perú y de la región del Cuzco». *Revista Andina*. 42 (2006), pp. 219-246.

griega, que llaman *delta*, de tres líneas, que hazen ángulos tres, con veinte y quatro cuerdas: *Cum chordis viginti quatuor; quae in modum Δ litterae, sicut peritissimi tradunt componitur.* (Epist. 28. ad Dardanum) Aristóteles en sus Problemas también al psalterio le llama *trígono*; esto es, de tres esquinas; y más claro, Escalante: *Psalterium triangulare erat, quod Hispanice appellatur arpa.* Llámase arpa en español, y es triangular; es verdad, que dos ángulos haze arriba, y al pie derriba el otro, y se parece al triángulo de la delta de los griegos: *In modum Deltae litterae.*⁴⁸

El sabio cuzqueño propone a continuación una nueva alegoría: al momento de entonar el *Magnificat*, María no es solamente capilla musical, sino también una lira. «Verdad es, que todas essas melodías, concentos, y dulçuras resultan de el Verbo Encarnado; pero todas resuenan de María, que es el coro; todas las entona María, que es la lyra».⁴⁹ Además, ella no es cualquier lira, sino una celestial: «no ay más lyra celestial, que María, lyra de el divino Orfeo, que entrastaron las virtudes todas».⁵⁰ Premunido entonces de todas estas sucesivas metáforas es que Espinosa Medrano nos ofrece una nueva imagen: María, cual Orfeo divino, es rodeada por los astros, a quienes también hechiza, recreando la representación iconográfica de la Virgen Inmaculada, tan extendida en los lienzos de la época que sobre ella se pintaron en el virreinato peruano:

Aquella imagen apocalyptica de María no es la lyra de los cielos? Sí: Que está colocada debaxo de la corona de Ariadna, o guirnalda de estrellas: *In*

⁴⁸ Espinosa Medrano, *La novena maravilla*, pp. 41-42. No obstante el simbolismo explícito que ofrece acerca de la definición morfológica del arpa, la descripción que el predicador cuzqueño hace de este instrumento posee más de una coincidencia con el arpa diatónica que hasta el día de hoy se utiliza en la música tradicional peruana en sus diversas variedades regionales. Con respecto a la morfología de las arpas en uso durante la época de Espinosa Medrano recomendamos la lectura de Bordás Ibáñez, Cristina. «Arpa». En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 1999, t. I, pp. 705-724; y Llopis Areny, Pedro. «Arpas históricas de Perú “Arpas Andinas”». En <<http://www.vanaga.com/arpandes/peru.html>>. Para el caso de las arpas tradicionales peruanas, véanse *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú: clasificación y ubicación geográfica*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1978; y Ferrier, Claude. *El arpa peruana*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 2003.

⁴⁹ Espinosa Medrano, *La novena maravilla*, p. 46.

⁵⁰ *Ib.*, p. 47.

capite eius corona duodecim Stellarum. Y encima, y sobre la serpiente: *Draco stetit ante Mulierem.* A las espaldas el sol, a los pies la luna, al trançado los luzeros; qué concurço es este de planetas? Qué enxambres de estrellas son estos, que la rodean, que se apiñan sobre essa muger? Qué ha de ser, sino arrebatárselos con dulce violencia aquella lyra del Verbo Encarnado: *Et in utero habens clamabat.*⁵¹

Luego de esta alegoría, el autor finaliza el sermón comparando las estrellas con las monjas de Santa Catalina, invitando a estas a seguir el ejemplo de María, quien fue la primera mujer en elevar un voto de castidad a Dios:

Oy es hechizo de estas sagradas vírgines dominicas, estrellas que se encendieron en la frente de su gran padre Domingo; estrellas, que al son de la lyra de Orfeo cantan el Cordero Eucarístico, que también son músicos los astros: *Dum me laudarent Astra matutina.*

A vosotras digo, cándido vulgo de serafines; luzida constelación de purezas, mejor porción de los rebaños de Christo, ángeles humanos, estrellas canoras, que solemnizáis a María concibiendo al Verbo, celebridad muy digna de vírgines; pues oy le ensalçó su profesión sobre las más elevadas potestades. Oy se coronó de triunfos la virginidad, obstentando cautivo a todo un Dios entre las prisiones de la carne de Adán: *In funiculis Adam.* Y pues fue María la primera, que principiando el voto de castidad en el mundo, fue la inventora, la guía, la maestra del orden virginal, o instituto angélico, que professáis; seguidla, seguidla, que tras la lyra de Orfeo bien va brillando esse tropel de amartelados luzeros: *Nunc sydera ducit.*⁵²

La profusión de referentes de carácter musical utilizados por Espinosa Medrano en este sermón —y de los cuales hemos mostrado solamente algunos— contrasta enormemente con la presencia más mesurada de aquellos en los demás sermones conocidos del autor. Considerando el hecho de que *La novena maravilla* incluye para esta misma fiesta otro sermón dirigido por el sabio cuzqueño a la misma comunidad trece años antes del que acabamos de examinar, cabe preguntarse acerca de las razones que pudiera haber tenido Espinosa Medrano para adoptar la

⁵¹ Ib., loc. cit.

⁵² Ib., p. 48.

temática musical como eje del sermón analizado. Al respecto, creemos que pudieron haber influido al menos dos motivaciones: una vinculada directamente a la realidad histórica de la comunidad de Santa Catalina en tiempos del autor, y otra de carácter personal. Sobre la primera, consideramos muy probable que Espinosa Medrano fuera conocedor de primera mano del auge que experimentaba por aquel entonces la actividad musical al interior de los claustros de Santa Catalina, donde se privilegió la práctica de la música eclesiástica a múltiples coros, llegando dicha comunidad a no escatimar esfuerzo alguno en acopiar materiales procedentes de la Real Capilla madrileña.⁵³ Este factor, aunado a la especial predilección que el autor manifestó por la fiesta de la Encarnación —de acuerdo con el testimonio ofrecido por Cortés de la Cruz en el prólogo de *La novena maravilla*—,⁵⁴ debieron de haber impulsado al novel canónigo magistral del cabildo eclesiástico del Cuzco a ofrecer lo mejor de sí acerca de un tema que, desde su temprana formación en el seminario de San Antonio Abad, conocía bastante bien, y el cual probablemente también era comprendido por el público al que estaba dirigido el sermón.

Eludiendo sutilmente la prohibición que le habían impuesto las autoridades eclesiásticas cuzqueñas de pronunciar ante la comunidad de monjas dominicas un sermón de corte teológico («Mándanme, que no levante el discurso a sublimidades the[o]lógicas, que suelen ocasionar el misterio,

⁵³ El seminario de San Antonio Abad del Cuzco atesora en su archivo varias piezas de música en latín —algunas de ellas, a más de 18 partes vocales—, así como villancicos con anotaciones que testimonian su anterior pertenencia al repertorio musical del monasterio de Santa Catalina. Al respecto, consultar Quezada Macchiavello, *El legado musical del Cuzco barroco*, pp. 232-233, 235-236, 238, 240 y 242; y Baker, *Imposing Harmony*, pp. 115-123.

⁵⁴ «Fue muy devoto de Nuestra Señora, y en especial de su Anunciación, cuyas fiestas celebrava con magnífica devoción. Llevó tan adelante este sagrado empeño, que en la última dolencia de su vida, demás de aver dexado toda su hacienda a los pobres, y empleándola en obras pías, nombró quatro capellanes, para que todos los días del año dixessen missa por aquellas almas que fueron más devotas de la Encarnación del Hijo de Dios, y de la Anunciación de su Madre Santísima» (Espinosa Medrano, *La novena maravilla*, ff. [xvi-xvii]).

y la obstentación»),⁵⁵ y ofreciendo a estas una singular interpretación del Evangelio, el autor del *Apologético* se mostró capaz de satisfacer tanto a dichas autoridades como a su audiencia femenina mediante el empleo ingenioso de una temática especializada de conocimiento común. El sabio cuzqueño proyectó en este sermón, por medio de un particular uso de su saber musical, un nexo intelectual y afectivo con una comunidad religiosa que —al igual que él, muy probablemente— iba construyendo progresivamente una posición de privilegio al interior de la estratificada sociedad cuzqueña, donde las posibilidades efectivas tanto de ascenso social como de expresión individual y colectiva eran, si no reprimidas del todo, al menos objeto de permanente control y fiscalización institucional y social.⁵⁶ A continuación, veremos cómo por medio del saber musical se podía exponer ante un público distinto otro tipo de ideas y establecer otra clase de nexos, no libres de contradicciones.

III

Personaje cuya trayectoria biográfica resulta tan elusiva como su producción, la figura de Lorenzo de las Llamosas ha venido concitando en los últimos años un nuevo interés por parte de los estudiosos de la literatura del siglo XVII español e hispanoamericano, luego de haber merecido durante la primera mitad del siglo pasado comentarios no siempre muy favorables sobre sus cualidades como versificador.⁵⁷ Contemporáneo de personalidades de la talla de Pedro de Peralta Barnuevo y Pedro José

⁵⁵ Ib., p. 38.

⁵⁶ Acerca de la construcción de una identidad social y cultural en los conventos de monjas cuzqueñas, véase Burns, Kathryn. *Colonial Habits: Convents and the Spiritual Economy of Cuzco, Peru*. Durham: Duke University Press, 1999.

⁵⁷ Para un balance de los estudios dedicados a Llamosas y su producción, así como un recuento biobibliográfico de este personaje, véase Zugasti, Miguel. «Edición crítica del teatro cómico breve de Lorenzo de las Llamosas: *El Astrólogo* (sainete) y *El Bureo* (baile)». En Arellano, Ignacio y José Antonio Rodríguez Garrido (eds.). *Edición y anotación de textos coloniales hispanoamericanos*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 1999, pp. 399-439.

Bermúdez de la Torre, al parecer Llamosas no disfrutó de los beneficios de una formación académica completa que sí pudieron gozar estos, lo que —como veremos más adelante— probablemente fue un factor que frenó de manera constante sus aspiraciones personales, por lo que tuvo que valerse en más de una ocasión de la notable precocidad mnemotécnica que mostró desde temprana edad para abrirse paso en las cortes de Lima y Madrid. Esta cualidad llamó prontamente la atención de las autoridades virreinales, en medio de una azarosa trayectoria vital que lo llevó, según propia confesión, a transitar en menos de una década de la capital virreinal a la peninsular, y de allí a Italia, Francia, Inglaterra, Flandes, Holanda, Alemania y las posesiones insulares españolas en el Mediterráneo.⁵⁸

La relación incidental de Llamosas con la música es uno de los capítulos pendientes de estudio dentro de su misteriosa biografía. Tal vacío no deja de llamar la atención dada la importancia de la faceta dramaturgica de su producción literaria, un aspecto que ha merecido en los últimos años un interés renovado por parte de la crítica especializada.⁵⁹ Dicho interés puede verificarse al revisar los estudios y algunas ediciones modernas que han merecido los textos que Llamosas escribió para sendos espectáculos cortesanos en Lima y Madrid entre 1689 y 1698, titulados *También se vengan los dioses*; *Amor, industria y poder*; y *Destinos vencen finezas*.⁶⁰

⁵⁸ Llamosas, Lorenzo de las. *Obra completa y apéndice*. Edición de César A. Debarbieri. Lima, 2000, p. 532.

⁵⁹ Al respecto pueden consultarse Hernández Araico, Susana. «Festejos teatrales mitológicos de 1689 en la Nueva España y el Perú de Sor Juana y Lorenzo de las Llamosas (una aproximación crítica)». En Pascual Buxó, José (ed.). *La cultura literaria en la América virreinal*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, pp. 317-326; «Reivindicación de la *Loa* a *También se vengan los dioses* de Lorenzo de las Llamosas, una joya teatral virreinal». En Pascual Buxó, José (ed.). *La producción simbólica en la América colonial*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, pp. 333-356; Zugasti, «Edición crítica»; y Rodríguez Garrido, José Antonio. «Lorenzo de las Llamosas y el pensamiento criollo en el Perú a fines del siglo XVII». En Kohut, Karl y Sonia V. Rose (eds.). *La formación de la cultura virreinal. II. El siglo XVII*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2004, pp. 455-472.

⁶⁰ Junto con la edición antes consignada de Debarbieri, hay que mencionar igualmente a Llamosas, Lorenzo de las. *Obras*. Edición de Rubén Vargas Ugarte. Lima, 1950.

Dichas obras incluyen numerosos pasajes destinados a ser cantados, así como acotaciones diversas respecto de la participación musical necesaria en estos, un aspecto que revela bastante la naturaleza de los espectáculos para los cuales estos textos dramáticos fueron escritos. Al respecto, cabe señalar que durante la segunda mitad del siglo XVII el teatro cortesano de habla hispana —tal como lo ha venido verificando la historiografía musical reciente— fue incorporando el concurso cada vez mayor de elementos musicales, en tanto que los espectáculos teatrales dirigidos al público en general mantuvieron un uso moderado de dichos recursos.⁶¹

El hecho de que el primer texto dramático de Llamosas del cual tenemos noticia, *También se vengan los dioses* (1689), haya sido escrito en Lima para el concurso de un nutrido conjunto de participaciones musicales de carácter vocal e instrumental resulta de algún modo revelador del grado de complejidad en términos de producción que podía llevar adelante el medio teatral limeño, dato que hay que tomar en cuenta más allá de la cuestión pendiente acerca de si dicho texto llegó efectivamente a ser representado en la capital del virreinato o no.⁶² Los ciclos de textos dramáticos producidos posteriormente para la corte madrileña en 1692 y 1698 —*Amor, industria y poder*; y *Destinos vencen finezas*— muestran a un Llamosas dueño de un tratamiento eficaz y depurado de los recursos dramáticos, en consonancia con los estándares impuestos en los espectáculos cortesanos madrileños. La ductilidad que demostró como escritor de textos dramáticos, sin embargo, no fue óbice alguno para que esta faceta creadora resultase objeto de las críticas de su propio autor. Sobre el particular, los textos preliminares de sus obras impresas nos ofrecen más de un testimonio elocuente. «Nada aborrecía más mi genio que escribir comedias», confesó Llamosas en su dedicatoria al marqués de Laconi

⁶¹ Sobre la fuerte presencia de la música en los espectáculos de la corte madrileña durante la segunda mitad del siglo XVII, consultar Stein, Louise K. *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*. Oxford: Clarendon, Oxford University Press, 1993, pp. 258-297.

⁶² Hernández Araico, «Reivindicación de la *Loa*», pp. 339 y 343-350.

en la edición madrileña de *Destinos vencen finezas*,⁶³ protesta que reiteró en el prólogo al lector de la misma, en la cual calificó su habilidad para escribir textos dramáticos como «corta». Sin embargo, dada la invitación del mencionado marqués, «quando menos lo pensava me hallé con esta honra, obligado a tratar de lo mismo que avía intentado huir».⁶⁴

Aunque pudiera sospecharse que la crítica severa de Llamosas de la escritura en verso —y con ella, en su caso particular, de la escritura de textos dramáticos con una importante participación musical— fuera parte de una estrategia retórica destinada a ganar el aprecio de sus potenciales lectores, tenemos motivos para creer que la suya fue una actitud sincera. Con dicha finalidad es que consideramos importante la lectura de un opúsculo suyo publicado en Madrid en 1695, titulado *Ofrenda política, con que se pretende instruir una noble juventud*, el que fue dedicado al primogénito del marqués de Jodar, del cual el autor fue su ayo. En los textos preliminares de dicha obra se advierte un acusado contraste entre, por un lado, los cálidos elogios que tanto amigos y censores expresaron del libro y su autor —y en especial, de la extrema habilidad que este demostró en más de una oportunidad como versificador—,⁶⁵ y por el otro, la tajante aseveración que expresó Llamosas en la introducción de su libro acerca del motivo por el cual había optado por escribir su tratado en prosa y no en verso: «porque a los versos los miro menos apreciables en este siglo, y más opuestos a mi genio».⁶⁶

Dividida en nueve partes, la *Ofrenda política* tiene como objetivo lograr, mediante una sucesión de sabios consejos, la formación integral de un joven noble destinado a cumplir un importante papel en la sociedad española de aquel entonces. Cada una de las partes tiene en mente

⁶³ Llamosas, Lorenzo de las. *Comedia Destinos vencen finezas: fiesta real que se representó, en celebración de los felizes años de su Mag. (que Dios guarde) el día seis de noviembre deste presente año: executose en el real salón de palacio, de orden del muy ilustre señor marqués de Laconi, gentil-hombre de cámara de su Mag. su mayordomo más antiguo, y de su consejo en el Supremo, y Real de Aragón*. Madrid: Francisco Sanz, 1698, f. [i].

⁶⁴ *Ib.*, f. [vii].

⁶⁵ Llamosas, *Obra completa y apéndice*, pp. 423-424 y 426-431.

⁶⁶ *Ib.*, p. 434.

la construcción del perfecto noble: así, este es presentado como una persona dotada de amplia experiencia y conocimientos en los distintos aspectos de la vida en el campo y en la corte, de comportamiento moderado y de trato afable y prudente, al cual no le faltan talentos de los cuales hacer gala en la corte madrileña cuando resulta necesario. Así, una lectura minuciosa de este libro nos va revelando la presencia de un marco ideológico bastante conservador, el cual se encarga de recordarle al lector las cualidades de aquellas personas que por su origen debían estar preparadas para mandar y no para servir.

El carácter didáctico de la *Ofrenda política*, afín al espíritu de los libros que sobre la materia circularon durante el siglo XVII por Europa y la América española (y entre los cuales los de Baltasar Gracián —*El héroe*, *El discreto*, *Oráculo manual y arte de prudencia*, y *El criticón*— alcanzaron gran difusión en el ámbito hispanoamericano en la segunda mitad de dicho siglo), no fue óbice, sin embargo, para que Llamosas aprovechara la oportunidad de ventilar en ella algunas de sus impresiones personales acerca de los múltiples desengaños que podía deparar una vida circunscrita exclusivamente al mundo de la corte, así como para exponer —de manera bastante sutil, como veremos a continuación— algunas de las enseñanzas que el autor probablemente recibió en el Real Colegio de San Martín.⁶⁷ Al respecto, resulta especialmente ilustrativa la lectura de la tercera parte de su libro («De la estudiosa aplicación»),⁶⁸ en la cual expone su parecer sobre las actividades que, de acuerdo con su experiencia y criterio, resultarían ser las más adecuadas para modelar la educación del perfecto noble. Llamosas valora el cultivo del intelecto y el de las armas por encima de otras clases de habilidades, punto sobre el cual merece citarse el siguiente consejo:

No os condeno que os apliquéis al dulce halago de tocar un instrumento; pero no de suerte, que la presunción de esta habilidad os defraude el tiempo de más elevada profesión. Luzca en vos lo aficionado, no lo músico. Bastará

⁶⁷ Lohmann Villena, Guillermo. *El arte dramático en Lima durante el virreinato*. Madrid: Talleres de Estades, 1945, pp. 296-297.

⁶⁸ Llamosas, *Obra completa y apéndice*, pp. 439-443.

en esto lo proporcionado, sin lo prolijo; porque sus primores hurtan muchas horas, y solo en la armonía de las virtudes se ha podido unir lo útil con lo dulce. Lograd el tiempo en empleos más nobles, y dejad esta demasiada aplicación a los que han menester este arte para censo.⁶⁹

El consejo expresado por el autor se entronca con un concepto que el día de hoy ha perdido mucho de su significado original en el uso cotidiano, el del *aficionado*, término que —tal como era entendido en el siglo XVII— definía a toda persona de elevada condición social que se dedicaba en sus momentos de ocio a alguna labor mecánica en la que demostrase conocimientos y experiencia, sin necesidad de tener que valerse de la misma para ganarse el sustento. Esta noción de corte aristocrático forma parte de una tradición filosófica cuyos orígenes los podemos rastrear en la obra de Aristóteles, uno de los pensadores grecolatinos más estudiados y revalorados durante la Edad Moderna tanto en Europa como en América, y que muy probablemente el colegio de San Martín debió de incluir en sus planes de estudios.⁷⁰ El Estagirita desarrolló un buen número de ideas de corte especulativo acerca del valor e importancia de la música en su *Política*, especialmente en el libro VIII, referido a la educación de la juventud. Así, consideraba que la música debía incluirse entre las materias de enseñanza de todo joven de elevada condición. Estas, a su juicio, tenían que ser en primer lugar la lectura y la escritura, en segundo la gimnasia, en tercer lugar la música y en cuarto el dibujo.⁷¹

De acuerdo con Aristóteles, la música podía ser considerada una disciplina liberal y, por lo tanto, aceptable para la educación de los nobles en tanto su conocimiento podía deparar un placer que no lograban otras materias. Asimismo, señalaba que si bien la música en sí no ofrecía una utilidad práctica, su aprendizaje y ejercicio contribuían a alejar a los jóvenes de las labores manuales dignas de los esclavos y artesanos,

⁶⁹ *Ib.*, p. 440.

⁷⁰ Sobre los estudios en el colegio de San Martín puede consultarse Nieto Vélez, Armando. «Colegios de San Pablo y de San Martín». *Revista Peruana de Historia Eclesiástica*. 1 (1989), pp. 81-87.

⁷¹ Aristóteles. *Política*. Traducción de Manuela García Valdés. Madrid: Gredos, 1988, p. 458.

quienes debían vivir de ejercer un oficio. Para el Estagirita, entonces, la música sería un medio de distinción en tanto serviría para educar el oído de la juventud:

Por eso precisamente los que primero introdujeron la música en la educación no lo hicieron como algo necesario (pues nada tiene de tal), ni como útil, como lo son la lectura y la escritura para los negocios, para la administración de la casa, para la instrucción y para muchas actividades políticas, ni como parecer [sic] serlo también el dibujo, para juzgar mejor las obras de los artesanos, ni como la gimnasia que es útil para la salud y la fuerza (pues ninguno de estos efectos vemos que resultan de la música). Nos queda, por tanto, concluir que la música es para diversión en el ocio, y por ello precisamente parecen haberla introducido; porque creen que es una diversión propia de hombres libres, la ordenan en la educación. [...] Así pues, es evidente que hay cierta educación que debe darse a los hijos, no porque sea útil ni necesaria, sino porque es liberal y noble.⁷²

A la luz de las ideas de este pensador es que podemos comprender mejor el alcance de los consejos que Llamosas da en su *Ofrenda política*. La opinión que este manifiesta respecto del papel de la música en la formación del noble resulta coherente con la actitud que mantuvo hacia otra de sus cartas de presentación social utilizadas para procurarse un lugar dentro de la corte: su facilidad para la versificación, un rasgo que —según sus propias palabras— le sería una fuente de disgustos, tal cual expuso años después en los preliminares de *Destinos vencen finezas*.⁷³ Esta actitud de carácter conservador hacia las cualidades que debía reunir el perfecto cortesano no deja en sí de parecer una cruel ironía luego de contrastar los consejos que Llamosas expresó en su *Ofrenda política* con las circunstancias reales que este, al parecer, debió transitar para sobrevivir en medio de la corte madrileña. Aunque los datos sobre la estancia del limeño en esta siguen siendo escasos, creemos que la información que él mismo ofreció en sus paratextos es más que reveladora. Muestra adicional de la inestable posición que muy probablemente tuvo en la corte es que, en un manuscrito suyo fechado en 1704, el propio autor

⁷² *Ib.*, pp. 459-460.

⁷³ Llamosas, *Destinos vencen finezas*, f. [vii].

señala encontrarse preso en la cárcel de Valladolid por orden del rey, bajo circunstancias que hasta la fecha nos resultan desconocidas.⁷⁴

La naturaleza eminentemente cortesana que atraviesa el grueso de la producción literaria de Llamosas —tanto en sus ciclos de textos dramáticos como en la *Ofrenda política*— contrasta sobremanera con las quejas continuas que este expresó en la misma acerca de su habilidad de escritor de comedias y la inferior condición que a su juicio recaía sobre aquel que debía ofrecer diversas exhibiciones públicas de sus talentos para la versificación a los curiosos de la corte. Las preocupaciones del limeño se pueden entender en la medida de que este debió de comprobar rápidamente en el transcurso de sus años europeos que aquellas actividades que le hacían merecedor de la atención de los círculos cortesanos —dramaturgia y versificación— reducían su valer personal a ser percibido como poco más que un joven ingenioso, destinado a asombrar y entretenir de manera esporádica a sus elevados oyentes mediante ejercicios de exhibición de sus cualidades como repentista. El hecho de que el propio Llamosas se prestase a mantener, pese a sus quejas, cierta regularidad como autor de poemas de corte panegírico y de textos concebidos para el despliegue de suntuosas puestas en escena dispuestas especialmente para el disfrute privado del rey y su corte (y con posterioridad a la publicación de su *Ofrenda política*, como es el caso de su ciclo escénico *Destinos vencen finezas*) no hace sino reflejar la propia inseguridad en la que debía de encontrarse aquel al interior de la compleja red de intrigas que se entretrejan alrededor de la corte madrileña en pos de mercedes y favores. Probablemente, fue su propia conciencia de ser una suerte de advenedizo, sin mayores dotes que su precoz erudición y su ambición juvenil, la que le debió de obligar a hacer uso de aquello que consideraba socialmente inferior a su propia valía y talento.

* * *

⁷⁴ La noticia de la prisión de Llamosas encabeza el título de un manuscrito incompleto de este, que reza así: «Reflexiones de la corte hechas sobre/la historia de Asuero Artaxerxes/ Longimano rey de Persia escribiolas/d[o]n Lorenzo de las Llamosas en la/cárcel de corte de Valladolid/a 18 de Julio 1704». En Llamosas, *Obra completa y apéndice*, p. 463.

En este trabajo, hemos podido comprobar la presencia de una cultura musical en tres personajes históricos del Perú del siglo XVII. Por medio de las particularidades de orden biográfico que rodearon a los tres casos, hemos visto cómo la cultura musical que poseyeron podría entenderse como un conjunto de *saberes musicales* bastante amplio y diverso, el cual podía abarcar un rango de conocimientos comprendidos desde la capacidad de tañer un instrumento hasta la demostración de hallarse en plena posesión de un nivel intelectual de comprensión de los fundamentos del lenguaje sonoro y su relación con el mundo; o en última instancia, hasta la presencia de un interés de carácter práctico, circunscrito al conocimiento de la realidad en la cual debían ganarse la vida aquellos que habían hecho de la música un oficio. Esto último es importante, pues recordemos que ninguno de los tres personajes analizados pareció haber mostrado un mayor interés por ejercer la música como una actividad lucrativa. No obstante lo anterior, hemos podido verificar aquí que este aspecto no fue para ninguno de ellos un obstáculo que les impidiera hacer uso del saber musical propio como una herramienta capaz de entretener, al interior de sus textos, una serie de reflexiones personales de diversa índole. El saber musical que los tres personajes pusieron en juego a la hora de plasmar por medio de la palabra sus ideas —fuera bajo la forma de una carta al rey, un sermón o un opúsculo de carácter pedagógico— les sirvió de herramienta argumentativa.

Justificar, mediante las razones anteriormente señaladas, este uso personal de la música no implica necesariamente que con ello hayamos expuesto en toda su extensión las particularidades de cada caso. Hemos visto aquí, ante todo, algunos de los aspectos más resaltantes de las semblanzas biográficas de cada personaje, así como algunos de los elementos más resaltantes de los textos producidos por los mismos, en la medida de que estos pusieran en evidencia la relación particular que cada uno tuvo con la música. Por medio de lo examinado hasta el momento, hemos podido constatar que tanto en Guaman Poma como en Espinosa Medrano y en Llamosas la música era percibida como un factor de cierta importancia dentro del proceso de formación de los individuos. Si bien los objetivos finales que se insinúan detrás de los personajes analizados

y sus textos no fueron los mismos, los tres comparten una inquietud similar acerca del rol de la música como vehículo de articulación del individuo al interior de un grupo. Esto debería llevar a preguntarnos sobre el verdadero papel jugado por la educación musical en el Perú virreinal, un tema insuficientemente estudiado hasta la fecha, y cuyas implicancias en la configuración de un panorama acerca de las relaciones entre la sociedad peruana actual y la música podrían arrojarlos en el futuro resultados insospechados.

Considerando estas cuestiones, no debemos perder de vista el hecho de que la disimilitud detectada en los orígenes sociales y en las circunstancias biográficas que rodearon a los tres personajes analizados nos obliga a advertir lo siguiente: el papel que pudo cumplir la música como parte de un proceso ideológico de consolidación del cuerpo social del Perú de la época quizás distó mucho de ser un proyecto uniforme y perdurable. Debe tenerse en cuenta que si bien es posible que las ideas de los tres personajes reflejaran hasta cierto punto la visión que algunos sectores vinculados a las elites virreinales —fueran estas de origen indígena o hispano-criollo— tenían acerca de la importancia y usos de la música, hasta que no podamos confrontar estas visiones con las ideas de otros personajes pertenecientes a sectores sociales afines a los de los casos analizados debemos tomar las reflexiones de estos como aproximaciones parciales al problema aquí planteado, sin que con ello las descartemos como desdeñables. En función a esta contingencia, no cabe descartar la posibilidad de que en el futuro podamos encontrar nuevas evidencias capaces de validar nuestra hipótesis inicial o relativizarla aún más.

Lo que sí debería quedar claro, en todo caso, es que la posesión de una cultura musical por parte de un grupo de personas adscrito a la población *letrada* de la sociedad virreinal podía servir, antes bien, como un vehículo de afirmación de la identidad de quien la poseía y utilizaba, y para comunicarse con un público con el cual resultaba fundamental establecer un vínculo de carácter intelectual y emotivo. Así, hemos visto cómo en manos de Guaman Poma las referencias acerca del valor y usos sociales de la música en la sociedad rural andina resultaban necesarias para legitimar su discurso sobre la importancia de la música como un

mecanismo de asimilación plena de los indios y sus señores naturales al nuevo estado de cosas en el Perú virreinal. Por su parte, en Espinosa Medrano la música se convirtió en un vehículo de seducción intelectual, el cual le permitió estrechar lazos de carácter identitario con una comunidad religiosa que estaba afianzando su posición de privilegio al interior de la sociedad cuzqueña (al igual que el propio Espinosa, quien pocos meses antes de predicar su sermón acababa de ganar la oposición a la canonjía magistral en la catedral del Cuzco). Finalmente, hemos visto cómo la relación conflictiva que Llamosas mantuvo con la música y su utilización en los entornos cortesanos se reflejó no solamente en su faceta como escritor de textos dramáticos, sino en una obra didáctica que sacó a la luz la naturaleza verdadera de sus pretensiones personales y en la que la música era vista como un elemento utilitario, pero de carácter accesorio en la educación del futuro cortesano. Los tres, bajo distintos objetivos y circunstancias personales, y mediante el despliegue de sus respectivos saberes musicales, intentaron ocupar simbólicamente un lugar en el mundo, en el que por medio de sus textos se vieran reflejadas sus pretensiones de verse reconocidos —fuera por el rey de España, el clero cuzqueño o el entorno cortesano del imperio más extenso del globo— como interlocutores válidos de una forma de describir y explicar la sociedad de su tiempo.

This article examines the representation of musical culture in three Peruvian authors of the seventeenth century. Analysis of their written works highlights the presence and usage of musical knowledge through which these historical actors demonstrate a capacity to construct in writing an individual and collective identity in colonial society.

Key Words: Musical culture, Felipe Guaman Poma de Ayala, Juan de Espinosa Medrano, Lorenzo de las Llamosas, Identity
