



TRANS 25 (2021)

DOSSIER: MÚSICAS AFRO-HISPANAS EN AMERICA LATINA

## La presencia de los afrodescendientes en las láminas musicales, acuarelas y partituras, del *Trujillo del Perú* (1782-1785)

Tiziana Palmiero (Universidad de Tarapacá)

### Resumen

Entre 1782 y 1785, el obispo de Trujillo, Martínez Compañón, realizaba una serie de visitas a las parroquias de su extensa diócesis y recopilaba datos y especies para la elaboración de una gran obra, conocida hoy como *Trujillo del Perú*. Esta consta de más de 1400 acuarelas que ilustran varios aspectos de la vida y la naturaleza de la región y de veinte partituras de cantos y danzas. La obra pastoral de Martínez Compañón estuvo focalizada principalmente hacia la población indígena. Sin embargo, algunas de las acuarelas, así como algunas partituras, nos entregan una visión de la sociedad trujillana de finales de la colonia más variada y articulada y con una fuerte presencia del mestizaje. En este trabajo se intentará pesquisar las huellas y los aportes de la población afrodescendiente en los cantos y danzas de la época del *Trujillo del Perú*.

### Palabras clave

*Trujillo del Perú*, Martínez Compañón, música colonial, afrodescendientes.

**Fecha de recepción:** diciembre 2020

**Fecha de aceptación:** julio 2021

**Fecha de publicación:** diciembre 2021

### Abstract

Between 1782 and 1785, the bishop of Trujillo, Martínez Compañón, made a series of visits to the parishes of his extensive diocese and collected data and species for the elaboration of a large body of work, known today as *Trujillo del Perú*. This work includes, among other elements, more than 1400 watercolors illustrating the various aspects of life and nature of the region, and twenty scores of songs and dances. Martínez Compañón's pastoral work was mainly focused on the indigenous population. However, some of the watercolors, as well as some of the scores, give us a vision of the Trujillo society at the end of the colony as more varied, articulated and with a strong presence of mestizaje. In this work I will approach the traces and contributions of the Afro-descendant population in the songs and dances of the *Trujillo del Perú* period.

### Keywords

*Trujillo del Perú*, Martínez Compañón, colonial music, afrodescendants.

**Received:** December 2020

**Acceptance Date:** July 2021

**Release Date:** December 2021

## La presencia de los afrodescendientes en las láminas musicales, acuarelas y partituras, del *Trujillo del Perú* (1782-1785)<sup>1</sup>

Tiziana Palmiero (Universidad de Tarapacá)

---

### Introducción

La música del Perú actual debe parte de su existencia y atractivo a los cantos y bailes de los esclavizados procedentes de África<sup>2</sup>. Sea que se trate de adaptaciones populares de bailes europeos o de estilizaciones de pasos y modelos musicales africanos, es indudable que la música llamada hoy afroperuana ha conocido un gran desarrollo durante la colonia y la república en un recorrido que no ha sido lineal, hecho de encuentros y desencuentros, de reconocimientos y negaciones. El trabajo de rescate y difusión de estos géneros musicales, realizado por folcloristas y etnomusicólogos como Nicomedes Santa Cruz (2004) y Fernando Romero (1980)<sup>3</sup>, William Tompkins con su tesis de 1982 publicada en español en 2011, y Chalena Vásquez (1982 y 1992) han contribuido a la valoración de géneros musicales como el tondero, el panalivio, el alcatraz y el son de los diablos. Pero, serán especialmente el reconocimiento y las reivindicaciones de las comunidades afrodescendientes en su conjunto, en la búsqueda de una identidad propia, las que contribuyeron a dar continuidad, vitalidad y difusión a los cantos y bailes de sus ancestros.

En este contexto, un documento como el código *Trujillo del Perú*, fruto de las visitas realizadas por el obispo Martínez Compañón entre 1782 y 1785 al obispado de Trujillo, se convierte en una fuente preciosa de información sobre los antecedentes de las prácticas musicales actuales de las poblaciones afrodescendientes. A finales de la colonia, en ese particular momento de la historia de la región en que se fraguaban las guerras de independencia, las manifestaciones culturales locales habían llegado a un grado de maduración tal que es posible reconocer en ellas muchos de los tópicos de la tradición musical popular contemporánea. Las veinte partituras contenidas en el tomo II del código reflejan una creación probablemente colectiva, resultado de una práctica musical heredada de sujeto a sujeto en diferentes situaciones performativas y contextos sociales; este conjunto de tonadas y bailes representa uno de los testimonios más antiguos de la música de tradición oral de la región.

Al mismo tiempo, la colección recopilada en el *Trujillo del Perú* se hace eco del desarrollo histórico que experimentó la música asociada a la población indígena y a aquella africana en su paso por el territorio americano. La integración de negros y mulatos a la vida musical de la América hispana fue muy temprana; Tompkins nos informa al respecto: “durante los años iniciales de la conquista la principal actividad de los negros —muchos de los cuales habían sido traídos de

---

<sup>1</sup> Artículo resultado del proyecto FONDECYT REGULAR 1181844. Este trabajo es fruto de la investigación realizada en el marco de la tesis doctoral de la autora que contó con el apoyo del proyecto FONDECYT REGULAR 1090110.

<sup>2</sup> “En cuanto a los esclavos que entraron al Perú a partir de 1534, he identificado unas cincuenta tribus y tengo aún veinte de denominación y origen inciertos. Esos africanos procedían de la costa occidental, del Senegal a Angola, pero hubo buen número del litoral oriental situado sobre el Indico, incluyendo la isla de Madagascar. Esto significa una gran variedad de culturas y de características físicas” (Romero 1980: 54).

<sup>3</sup> Nicomedes Santa Cruz tiene una producción muy fecunda sobre géneros e instrumentos musicales ligados a las poblaciones afrodescendientes del Perú. Publicó varios libros y muchos artículos en diarios y revistas además de una docena de discos que se siguen editando. Fernando Romero escribió numerosos artículos sobre danzas costeñas, desde finales de la década de 1930.

España— fue probablemente la de tocar música militar con pífanos, trompetas y tambores en la milicia” (2011: 25). Al mismo tiempo, las políticas eclesiásticas contemplaban la evangelización de los indígenas y de los esclavizados provenientes de África y una de las armas más eficaces de cristianización fue seguramente la música, que se utilizó en la predicación y enseñanza de los rezos y de la doctrina (Palmiero 2014: 183-184). Según Carmen Bernard, los jesuitas fueron los más atentos a las condiciones de los africanos recién llegados; los padres acudían a los puertos para recibir a los esclavos y empezar su conversión: “estos contactos suponen la mediación cultural de la música y de los bailes [...] para lograr la evangelización de los bozales y, por lo tanto, su sumisión, los misioneros deben tolerar una manera ‘africana’ de moverse, al son de ritmos desconocidos en América” (2009b: 25).

Como consecuencia inmediata se crearon capillas musicales con la participación de músicos indígenas, negros, mulatos y mestizos y, como una extensión de éstas hacia las afueras de los recintos sagrados, se instituyeron las cofradías. Las castas de indios y negros fueron organizadas en hermandades separadas por “naciones” y que se reunían en la devoción hacia la Virgen, el Niño Dios o algún santo. Desde el punto de vista musical, en Europa las manifestaciones paralitúrgicas se valían, desde los años de la contrarreforma, de parte del corpus de músicas populares de la época; así se fomentó en Italia la lauda y en España la forma musical del villancico, que tomó un auge inesperado en América (Bianconi 1991: 129-143). En el Nuevo Mundo, las melodías cantadas por los cofrades, así como los instrumentos usados, se inspiraron a menudo en la música de tradición oral de su propio grupo étnico. De este modo: “los esclavos africanos tuvieron la oportunidad de representar sus propias danzas públicamente, lo que pudo dar considerable ímpetu a la preservación de sus tradiciones musicales” (Tompkins 2011: 25). Las láminas que en el *Trujillo del Perú* retratan a los afrodescendientes empeñados en los bailes de negritos o de diablos, pertenecen seguramente a la larga tradición musical y coreográfica de las cofradías de negros y mulatos.

Además, se sabe que, durante la evangelización, los misioneros y curas, junto a la enseñanza del canto llano y de órgano entregaban a los evangelizados un repertorio de música profana, fruto de la tradición escrita y oral de España. Como explicaba el Padre Acosta, en 1590: “también han puesto en su lengua, composiciones y tonadas nuestras, como de octavas, y canciones de romances, de redondillas, y es maravilla cuán bien las toman los indios, y cuánto gustan. Es cierto gran medio este y muy necesario, para esta gente” (Acosta 2008: 227). Esto tenía como objetivo entretener a los indígenas, pero valió seguramente para todos los evangelizados —incluidos los de ascendencia afro—, con placeres más acordes a la moral misional que los suyos propios; este tipo de repertorio se ejecutaba con instrumentos como el arpa, la guitarra barroca o la guitarrilla española, además de flautas y violines.

Con el paso del tiempo, y en sintonía con la integración de la población afrodescendiente a la vida y cultura criolla, esclavos y negros libres se apropiaron de los cantos y los bailes que viajaban de ida y vuelta, entre los puertos ibéricos y americanos, como la chacona del siglo XVII y el fandango del siglo XVIII, imprimiendo un sello propio a los textos, las músicas y las coreografías. Por ejemplo, varios escritores de la época, como Quevedo o Cervantes, reconocieron la filiación “mestiza” de la chacona que no dudaron en llamar “mulata” o “indiana amulatada” (Palmiero 2014: 212). Los fandangos, junto con seguidillas y jácaras, fueron utilizados como material musical en las tonadas o tonadillas escénicas, género que gozó de mucha popularidad entre los siglos XVIII y XIX, en España y en América. Hacia finales de la colonia, aquella parte de la población afrodescendiente del Virreinato del Perú que había logrado alcanzar un cierto bienestar se asomaba en los salones aristocráticos y burgueses para empaparse de las novedades musicales —los últimos bailes importados de Europa y los bailes de la tierra— y reclamar un puesto digno en el entramado de la

sociedad colonial. Al mismo tiempo, los negros libres y los mulatos y zambos, que compartían espacios en las periferias de las ciudades con indios forasteros y españoles pobres, se nutrían de las melodías de las tonadillas de moda para crear un repertorio propio y adaptar las características de estos cantos a su propio contexto popular (Palmiero 2014: 212-222). Es muy probable que las tonadas presentes entre las partituras del obispo Martínez Compañón reflejen parte de este versátil repertorio que migraba entre tablonos, salas y calles.

#### Los afrodescendientes en el obispado de Trujillo<sup>4</sup>

En 1763, algunos años antes de la llegada de Martínez Compañón a la región de Trujillo, el Corregidor de la ciudad, Feijoo de Sosa, escribía en su *Relación descriptiva de la ciudad, y provincia de Trujillo*: “paso a dar razón del número de personas, que componen el Vecindario de dicha Ciudad de Trujillo” (1984: 29). Según sus cálculos, en la ciudad y sus entornos vivía una población de 9.289 habitantes (1984: 29-31). De éstos, 3.050 eran españoles, 2.300 mestizos y los remanentes 3.650 eran repartidos entre negros y mulatos, en su mayoría esclavos, que representaban casi el 40% del total de la población. Trujillo es una ciudad ubicada en un valle costero, donde abundaban en la colonia los trapiches y las haciendas y las cifras de Feijoo de Sosa concordaban con la tendencia general del Virreinato del Perú que revelaba una mayoría de población negra y mulata en las ciudades y en la costa. Veinte años más tarde, el obispo Martínez Compañón realizaba un detallado censo del obispado de Trujillo, cuyos resultados están expuestos en los tomos 1 y 2 del *Trujillo del Perú*<sup>5</sup>. Según estos datos, en las doce provincias del obispado vivían 241.740 pobladores de los cuales: 21.980 eran españoles, 118.324 indios, 79.043 mixtos (mestizos), 16.630 pardos (mulatos) y 4.846 negros. El clero era cotejado aparte por un total de 917 religiosos. De esta manera, los españoles representaban el 10% de la población, los indios el 49% y las otras castas, mestizos, negros y mulatos el 41% (Palmiero 2014: 129-131).

Estas proporciones podían variar bastante entre una provincia y otra; por ejemplo, en Trujillo se encontraba la mayor concentración de población parda y negra, seguida de Saña, Piura, Cajamarca y Moyobamba. En la principal ciudad del obispado, Trujillo, la población de esclavos era consistente con la cantidad de familias pudientes y la periferia de la ciudad representaba el terreno ideal al desarrollo de la población de mulatos y negros libres que se dedicaban a los oficios mecánicos y al pequeño comercio. En Saña, la gran cantidad de trapiches y haciendas presentes en el territorio requería de mano de obra, mientras que en Piura este sector de la población era empleado en las plantaciones y en las faenas del puerto. En cuanto a la serrana Cajamarca, la cercanía del complejo minero y la cantidad de familias adineradas en la misma ciudad explica la notable presencia de negros y mulatos. Finalmente, en la lejana provincia de Moyobamba se necesitaba de mano de obra para los cultivos de algodón, caña y tabaco. Está claro que, a finales del siglo XVIII, la población esclavizada y su descendencia representaba un amplio sector de la población trujillana. Hay que tener en cuenta que, a lo largo de todo el siglo, se habían realizado importaciones de esclavos al Virreinato del Perú por las vías de Buenos Aires o de Cartagena, y se calcula que entre 1770 y 1801 entraron alrededor de 8.400 esclavos (Chocano 2010: 33)<sup>6</sup>. Esta situación fue el reflejo

<sup>4</sup> La diócesis de Trujillo, que ocupaba un territorio aproximado de 150.000 km<sup>2</sup>, estaba compuesta por doce provincias, además de las misiones de Hibitos y Cholonos. Era delimitada por el sur por los ríos Santa y Anchique; por el norte limitaba con los obispados de Cuenca y Quito; por el este los límites eran imprecisos y el río Huallaga representaba una frontera natural; por el oeste se extendía a lo largo de más de 600 km. de costa del Pacífico (Restrepo 1992: I-50, 53).

<sup>5</sup> “ESTADO que demuestra el número de Abitantes del Obispado de Trujillo del Perú con distinción de castas formado por su actual Obispo” (Trujillo del Perú 2015: 1- 5r; Trujillo del Perú 2015: 2- E3).

<sup>6</sup> Los esclavos provenían de diferentes lugares, según la época y la compañía comerciante; la primera y más importante distinción era entre los negros procedentes de África, llamados bozales, y aquellos nacidos en territorios americanos,

de las políticas de la Corona, tendientes hacia la liberalización de la trata, que se decretó en 1789 y se concretó en el Perú en el año 1795, y favoreció a los mercaderes esclavistas limeños. Las quejas recogidas por los observadores de la época sobre la falta de este tipo de mano de obra se debían en realidad, más que a un supuesto descenso en este sector de la población, a la necesidad de ampliar el giro de producción y comercio de las plantaciones. De este modo, durante el último tercio del siglo se registró, en todo el virreinato, un alza del 24% en la población esclava, proporción que se eleva al 41% en la sola provincia de Piura (Chocano 2010: 31).

En cuanto a las relaciones laborales, los esclavos, además de realizar tareas para sus amos, eran contratados a menudo como jornaleros en las haciendas o en las casas de otros pudientes. Si bien los amos percibían el mayor porcentaje del sueldo de sus esclavos, esta condición favorecía de alguna manera la libertad de movimiento y la integración de este sector a la sociedad libre. Por esta razón, a finales de la colonia, los esclavos podían ahorrar una cierta cantidad de dinero, poca seguramente, pero que les permitía emprender algunos negocios en propio o inclusive comprar su libertad (Rivoldi 2002: 155-157). Además, con el avanzar del siglo XVIII, podían elegir con quién casarse y buscar nuevos amos; la defensa de estos derechos la realizaban en los tribunales de justicia por medio de procesos, que podían ser favorables o no a sus peticiones (Rivoldi 2002: 170).

La tenencia de esclavos era considerada un hecho normal, los eclesiásticos no representaban la excepción y el mismo Martínez Compañón emprendió el largo viaje de las visitas acompañado por seis esclavos negros: “para el servicio de la mano” (Restrepo 1993: 99). Al momento de la expulsión de los jesuitas, la cantidad de esclavos que trabajaban en las plantaciones de la orden ascendía a 5.224, de los cuales un 62,3 % correspondía a los cañaverales costeños, el 28,8 % a los viñedos sureños y el 2,1 % a las plantaciones serranas de Pachachaca, Santa Ana y al obraje de Cacamarca (Flores, C. 2003: 45). Pero no solamente los hacendados, los españoles y los eclesiásticos poseían esclavos; también un discreto número de negros libres, mulatos, e inclusive indios tenían sirvientes esclavos, como se puede constatar por la lectura de algunos testamentos redactados a finales del siglo XVIII en Lima (Ferrada 2003: 107). Por ejemplo: Bartolomé Carrión, moreno libre, al embarcarse en 1796 rumbo a España en el navío San Pedro, declaraba en su testamento la posesión de cuatro esclavos: José Danuario, José Carrión, María Dolores y María Josefa Vega (Lévano 2002: 131). En algunos casos, estos documentos revelan sentimientos de afecto y consideración hacia los esclavos; como es el caso del testamento de María Rosa Malo, morena libre:

Isabel Malo mi esclava, como nacida de Tomasa Malo igualmente mi criada por haberla criado como si hubiese sido mi hija y en atención a haberme servido fiel y legalmente hasta el presente y por compensarle su fina voluntad, quede por libre y exenta de toda esclavitud después de mis días... se le den de mis bienes un armarito y demás trastes que tuviere por conveniente (Ferrada 2003: 108).

En el discurso oficial, los esclavos negros eran considerados indispensables para el desarrollo de la economía colonial y al mismo tiempo eran vistos como unos individuos: “que tantos daños han ocasionado a las Américas” (Lecuanda 1994: VIII, 49). En cuanto a los negros libres: “por lo común

---

criollos o ladinos. Aquellos nacidos en el continente africano: “pertenecían a distintas tribus o naciones africanas, las cuales eran consignadas en los documentos de venta como castas: angola, arará, bibi, banguela, cancan, carabalí, chala, congo, loango, mandinga y mina. En algunos casos también fueron importados como bozales algunos negros procedentes de colonias extranjeras en América como jamaíquinos o portugueses (del Brasil)” (Flores, R. 2003: 23). Hubo también situaciones puntuales, por ejemplo, en las décadas de 1760-70, a razón de un acuerdo entre la Corona y la sociedad encabezada por el comerciante Miguel de Uriarte, los esclavos debían provenir de Senegal, Isla de Gorea y Cabo Verde (Flores, R. 2003: 16). En 1803, ingresaron en el Perú esclavos originario de Mozambique, de otros lugares no identificados de la Costa de África, y de Río de Janeiro (Mazzeo 2010: 258).

autores de los asesinatos, robos, y de los excesos más criminales” (Lecuanda 1994: VIII, 49), éstos eran percibidos como peligrosos al igual que sus descendientes mulatos y zambos, que constituían, después de los negros, el sector más bajo de la sociedad trujillana. Además, a mulatos y zambos los perseguía la mancha de haber sido contaminados por la esclavitud y de constituir una mezcla entre las castas “puras”, o sea españoles, indios y negros. Las quejas constantes dirigidas a este sector de la población se encuentran reflejadas en los escritos de Lecuanda que decía, al referirse a los mulatos del Partido de Piura:

La clase de gente más díscola, y de malas costumbres, es la de Pardos o Mulatos. Su mayor número habita en las Vegas, é inmediaciones del rio de la Chira, que es saludable, y otros menores que a éste le tributan. Residen también en los de Morropon, Tangará, el Arenal y Lala, de terreno bien enfermizo, y también en sus espesos Bosques. Allí viven casi sin ley, ni mayor Religión, subsistiendo de las siembras, del abundante ganado, y de otros trabajos, a que les obliga la necesidad. Son de operaciones bárbaras y groseras, preciados de valientes, de que resultan muchas tragedias entre sí, y para con los forasteros. Siempre andan cargados de armas; y son las que comúnmente usan el rejón, el machete y el puñal (1994: VIII,176-177).

Hay que precisar que este sector de la población era considerado muy hábil en el manejo de las armas y varios sujetos terminaban enrolados en los ejércitos; razón que despertó cierta preocupación en las autoridades, especialmente en el período más próximo a las guerras de independencia (Fisher 2000: 148). Una de las motivaciones que impulsaban a los negros y las castas para elegir las milicias como un espacio ocupacional eran las garantías políticas, sociales y legales que esta institución otorgaba, especialmente en los litigios civiles y criminales (Lévano 2002: 132).

La fragmentación de la población morena en castas y naciones fue una estrategia de control y de división que tenía como objetivo impedir: “el surgimiento de una conciencia común en la masa de esclavos y negros libres” (Bernand 2009b: 26). En el contexto de las cofradías, esta política fue especialmente exitosa y la población afrodescendiente fue separada por naciones, aquellas que le habían sido asignadas a su llegada a América; éstas debían corresponder, en teoría, con el lugar de origen de los esclavos. Pero, en el proceso de la trata y de la evangelización, la geografía del continente africano se difuminaba y muchas veces la nación asignada a un sujeto específico respondía a exigencias de tipo administrativo, a la identificación de éste con el puerto de salida, o simplemente a la incógnita sobre su origen: “Las ‘naciones’ africanas no reflejan necesariamente las identidades de origen, sino que derivan del caos de la trata” (Bernand 2009b: 25). Existían, además, naciones que reflejaban identidades genéricas, como es el caso de Guinea o Conga, que reunían a buena parte de la población esclavizada y podían referirse genéricamente a la condición de cautivo o a la ubicación del origen en amplias regiones africanas (Bernand 2009b: 26-27). Aun así, las hermandades representaron una instancia importante de difusión de la cultura afro en que cada “nación” podía: “exhibir sus trajes y sus músicas, rivalizando unas con otras en el espacio público” (Bernand 2009b: 26).

Finalmente, las opiniones negativas y la segregación no pudieron evitar la paulatina inserción de los negros libres, mulatos y zambos en el sector social de los pequeños comerciantes y artesanos (Fisher 2000: 147). Dado que servían muchas veces en las casas de los acomodados y vivían en las ciudades más importantes, este grupo se movía socialmente en la misma área de influencia del español y el criollo. Además, la prohibición que impedía a los negros juntarse con los indios no había surtido los efectos esperados y en las fondas de las ciudades y en las chinganas provincianas era frecuente encontrar a hombres mulatos, negros libres, mestizos e indios compartiendo alrededor de la chicha sus problemas y alegrías (Carrillo 2002: 94 y 99-103). Las casas patronales y los trabajos comunes en las haciendas y en los obrajes eran otros espacios que propiciaban uniones

matrimoniales fecundas. La segmentación en diferentes castas de la población no española era en definitiva una preocupación que atendía principalmente a la elite criolla y que no era evidentemente compartida por el resto de la población. Los sujetos pertenecientes a las castas buscaban generalmente una salida a la segregación que era vivida como una limitación a la libertad y al desarrollo personal y familiar.

En cuanto a la presencia de los afrodescendientes en el *Trujillo del Perú*, en el segundo tomo, que está dedicado a los aspectos sociales, se encuentra una serie de 34 láminas que retratan a las diferentes castas entregando detalles étnicos y culturales. En 13 de éstas se identifican a los españoles; 24 caracterizan a los indios según el lugar de proveniencia y solamente 10 se refieren a las otras castas: cuarterones, mestizos, negros, mulatos y zambos, (hombres y mujeres). Las restantes 133 láminas trazan diferentes situaciones de vida cotidiana protagonizadas principalmente por indios (66 láminas), 6 por mestizos, 4 por negros y 2 por cholos, según indican las leyendas; 55 láminas no especifican el origen de los protagonistas (figuras 1-4).



Figura 1. Negro.  
Trujillo del Perú 2, E.43

Figura 2. Negra.  
Trujillo del Perú 2, E.44

Figura 3. Mulato.  
Trujillo del Perú 2, E. 45

Figura 4. Zamba.  
Trujillo del Perú 2, E.48

Sabemos que los afrodescendientes nunca fueron centro de interés de las labores educativas y de desarrollo económico y social del obispo. Es probable que éste demostrara una mayor predilección hacia aquellos sectores de la población que, por ser más pobres y “alejados de Dios”, requerían de su intervención y de la atención de las autoridades. La gran proporción de láminas que retratan indios parece confirmar esta postura. Pero, es evidente que las condiciones sociales de la población morena no eran de las mejores, además, éstas eran las castas involucradas en un gran número de faenas que tampoco han sido incluidas entre los oficios retratados en el tomo segundo, como, por ejemplo, las labores en las plantaciones de algodón y de arroz o los trabajos domésticos.

De la vida en las periferias de los centros urbanos, habitadas principalmente por las castas, no hay rastro alguno entre las láminas del código. Por otro lado, encontramos una gran variedad de actividades cotidianas de las cuales, según las leyendas, eran protagonistas principalmente los indios. Hay que considerar, además, que el obispo respondía a la Corona y que una de las motivaciones de las visitas era la de asegurarse que las poblaciones indígenas pagaran el tributo y la otra era observar los movimientos de aquellos sectores de la población que estaban en riesgo de

involucrarse en la gran revuelta de Tupac Amaru II<sup>7</sup>. De todas maneras, si bien los títulos de las láminas no los nombren, es lógico pensar que varias de las ilustraciones que muestran algunas fases del trabajo de los obreros textiles retraten a negros o mulatos. Así como, en las representaciones de las danzas, es probable que mestizos y mulatos se oculten entre los músicos y los bailarines.

### Los bailes de la tierra.

Las manifestaciones culturales de los esclavos, mulatos y zambos fueron consideradas especialmente pecaminosas y miradas con sospecha por las instituciones del poder colonial; sus cantos y bailes, “lascivos y salvajes”, eran objeto de comentarios despectivos y amonestaciones. Al mismo tiempo, se les reconocían ciertas habilidades musicales y dancísticas y Alonso de Sandoval, autor de *De instauranda Ethioipum salute* (1624), comentaba a propósito de los negros guineos:

Son alegres de corazón y muy regocijados, sin perder ocasión en que, si pueden, no tañan, canten y bailen; y esto aun en los ejercicios más trabajosos del mundo; pero cuando lo toman de propósito, es con tan grande algazara y gritería, y con modos tan extraordinarios, e instrumentos tan sonoros, que hunden a voces a cuantos les alcanzan a oír, sin cansarse, de noche ni de día, que admira como tienen cabeza para gritar tanto, pies ni fuerza para saltar. Algunos usan vihuelas que se asemejan a las nuestras [...] hay entre ellos muchos y buenos músicos (Cit. en Bernard 2000: 52).

El esclavo José Ríos, de la hacienda de Tumán, Lambayeque, el 22 de enero de 1768, al momento de su muerte, a los 90 años, fue muy llorado por toda la comunidad por haber sido: “gran rezandero e incansable bailarín” (Vega 2003: 75). El ser considerados buenos músicos les permitió ser empleados como instrumentistas y cantantes en las capillas musicales y como clarineros en las milicias (Tompkins 2011: 21-22). En el Archivo Regional de Trujillo encontramos dos referencias a negros “clarineros”: la primera es una causa relativa a la venta de un esclavo “negro clarinero nombrado Domingo García de Gamarra”<sup>8</sup>, entre Joan Sánchez de Aranda y Castro, contra Alonso de Banda, fechada el 14 de diciembre de 1688; la segunda es una causa criminal, fechada en 1692, en contra del: “negro nombrado Miguel esclavo del Comisionado Don Juan de Herrera su clarinero por haber muerto alevosamente a un indio de Mansiche [...en el] Valle de Chicama anda haciendo muchas hostilidades y robos”<sup>9</sup>.

Muchos bailes llegaron a América desde España, dando lugar en breve tiempo a manifestaciones locales que a menudo tomaron el camino de vuelta a Europa, donde tuvieron un desarrollo autónomo; es este el caso de algunas de las danzas más populares del período colonial, la chacona y la zarabanda del siglo XVII y el fandango del siglo XVIII. En 1599, el fraile Juan de la Cerda ya había puesto en guardia a las mujeres honradas de los peligrosos y obscenos movimientos de la zarabanda y la chacona (Bianconi 1991: 109); y Miguel de Cervantes, en la *Ilustre Fregona* (1613), definía la chacona como una “indiana amulatada” de espíritu alegre y travieso (2000: 169).

Ya en el siglo XVIII, hizo su aparición el fandango que el Diccionario de Autoridades, de 1732, describía como un baile introducido desde las Américas; además: “junto a las primeras partituras de fandango aparece la de un fandango denominado indiano” (Fernández 2011: 41). Nuevamente

<sup>7</sup> La gran revuelta encabezada por Tupac Amaru II, incendiaron al Virreinato del Perú a finales del siglo XVIII, 1780-1781 y las visitas de Martínez Compañón fueron realizadas entre los años 1782-85, en plena represión posrevolución.

<sup>8</sup> ARL. Corregimiento, Causas ordinarias, Legajo 207, Expediente 1527. F. 1r.

<sup>9</sup> ARL. Corregimiento, Causas criminales, Legajo 249, Expediente 2676. F. 1r.

las autoridades se pronunciaron negativamente; por ejemplo, el obispo de Quito prometía la excomunión a los que practicaban: “los deshonestos e impuros bailes que vulgarmente llaman fandangos” (Menéndez 2002: 104). Por otro lado, Jorge Juan y Antonio de Ulloa aseguraban, en su *Noticias secretas de América*, que los mismos curas participaban de estos bailes, contribuyendo con los gastos de: “aguardiente y mistela, muy necesarios en estos casos” (Menéndez 2002: 104).

Los fandangos prosperaron en los espacios públicos y marginales de las ciudades, como las pulperías, tabernas y chinganas; además, este nombre se refería indistintamente a un tipo de baile, como a las fiestas populares (Bernand 2009a: 98). Florecidos entre España y América, los fandangos fueron objeto de censura por ser considerados lascivos, hecho que no impidió grandes y evidentes éxitos en todos los estratos de la sociedad colonial. La difusión entre las distintas clases se debió también al hecho de que, en el Perú de finales de la colonia, los negros y mulatos eran a menudo los maestros de las academias de baile (Estenssoro 1989: 67-68 y 71-72; Rey de Castro 2003: 138). Esta cita del *Mercurio Peruano* del 26 de mayo de 1791, referida a las academias de danzas en Lima, confirmaría lo dicho:

Ya logra una concurrencia numerosa; y como, por otra parte, los Negros que hasta aquí han sido y son los maestros de danza, tienen bastante número de discípulos y discípulas, podemos formar una idea muy justa de la afición con que entre nosotros se mira al baile, sea nacional o sea extranjero (Cit. en Rey de Castro 2003: 138).

Es probable que esta misma situación se haya verificado en ciudades más pequeñas, pero igualmente importantes y atentas a las novedades culturales, como lo fue el Trujillo colonial.

En las academias se creaban a menudo danzas nuevas inspiradas en los pasos y las coreografías de los bailes más populares que, de esta manera, se refinaban y se adaptaban a un nuevo público (Tompkins 2011: 39). Además, no faltaron las versiones escénicas de fandangos y boleras que, introducidos en las tonadillas escénicas españolas del siglo XVIII, se reinsertaron en América con un aire renovado. Las estilizaciones salonerías de los fandangos y sus derivados, llamados genéricamente “bailes de la tierra” o “danzas del país”<sup>10</sup>, no pudieron evitar que estas danzas fueran vistas como licenciosas y vulgares, ya que contrastaban con los severos y agraciados movimientos de las contradanzas anglosajonas y del afrancesado minueto (Claro Valdés 1979: 53). Si bien durante el siglo XVIII los bailes de indios y negros habían perdido sus atributos diabólicos, seguían siendo sospechosos de provocar el deseo sexual, las pasiones y los excesos: “El origen del mal no es ya el demonio, sino el propio danzante, y las consecuencias que se señalan no son ya las penas del infierno, en el más allá temporal y espacial, para los que participan del baile, sino peligros sociales concretos e inmediatos” (Estenssoro 1996: 42).

### **Las danzas y los instrumentos musicales de los negros en el Trujillo del Perú**

Las dos láminas, E.140, *Danza de Bailanegritos* y E.141, *Danza de negros*, son acuarelas que ilustran a cofradías que desfilan durante algunas de las numerosas festividades coloniales (figuras 5 y 6). La primera muestra una alegoría de la esclavitud, ya que aparece un personaje disfrazado de español o criollo, muy elegante, que se protege de los rayos de sol bajo una amplia sombrilla llevada por un

<sup>10</sup> Según Carlos Vega, estas danzas son variantes de un ciclo que tiene su centro en la ciudad de Lima. En el siglo XIX, se encuentran en este grupo la zamacueca, la chilena, la cueca, el cielito y muchas otras, pero, reconoce que bailes similares de pareja sueltas se han ejecutado desde México hasta Chile y Argentina, desde el siglo XVIII hasta nuestros días (1956: 153-154).

doméstico; un tocador de flauta y tamboril, en primer plano, acompaña a la danza de dos sujetos morenos que zapatean descalzos, pañuelos en mano, un probable baile de tierra, antecesor de la decimonónica zamacueca y de la más moderna marinera. Considerando el contenido de la representación, es posible que el baile de esta lámina se haya interpretado con la música de El Congo, canto que está anotado en la partitura de la estampa E. 178 y que habla de la esclavitud.



Figura 5. Danza de Bailanegritos.  
*Trujillo del Perú 2, E.140.*



Figura 6. Danza de negros.  
*Trujillo del Perú 2, E.141.*

En la segunda acuarela podemos ver a un grupo de cinco hombres y una mujer que se recrean con la música ejecutada por una guitarra de cuatro órdenes dobles y una especie de gran raspador, tocado con una baqueta que golpea la caja mientras la otra “raspa” la parte estriada del instrumento. Hoy los raspadores o güiros, que son considerados idiófonos de golpe indirecto y de raspadura, son instrumentos muchos más pequeños y fabricados con cañas o calabazas alargadas; éste último tipo se encuentra en la costa norte, Lambayeque y Piura, además de Amazonas y San Martín, o sea estaría presente también en las provincias selváticas (Roel y otros 1978: 53). No se puede saber si el instrumento llevado por el músico de la lámina es una gran calabaza o es un objeto de madera. En cuanto a la guitarra, se trata de un instrumento de cuatro órdenes dobles, como las guitarras renacentistas. Es interesante hacer notar la presencia en el dibujo de la larga pipa asociada a la población africana<sup>11</sup>.

Es probable que las dos láminas se hayan inspirado en bailes interpretados en la costa de Lambayeque o Piura, dado que, en la época de Martínez Compañón, existió una danza llamada del “rey negro” (Restrepo 1992: I-501); además, nos informa Esteban Puig, hoy subsisten danzas de “negritos” en Morropón, Bernal y Sechura (1991: 72).

Otra acuarela que, en nuestra opinión, ilustra a una cofradía de negros o mulatos es la danza de los *Diablicos*, E. 145, que tenía y tiene todavía hoy, la característica de asustar y hacer reír a los

<sup>11</sup> En la única lámina que caracteriza a un negro, de la serie de láminas que ilustran las castas, la E.43, el esclavo luce su pipa y el característico gorro a punta, como en la lámina que estamos analizando (figura 1).

asistentes (figura 7)<sup>12</sup>. Como lo indica el nombre, los bailarines, que son también músicos, personifican a los diablos, llevan máscara con tres cuernos y pantalones de tiras coloradas de género, u otro material, que recuerdan a las piernas peludas de las cabras; tienen espuelas en los pies desnudos y látigos con que acompañan sus danzas. En el medio de la escena está un arcángel bramando su espada con un escudo y con alas multicolores; el personaje luce un rico faldellín, calzas y zapatos de hebillas. Esta danza representa la lucha del bien, el ángel, que combate al mal, representado por los diablos.



Figura 7. Danza de los Diablicos. *Trujillo del Perú* 2, E.145.

En esta lámina, los músicos percuten una quijada y una cajita. La quijada, o *carachacha*, es un idiófono de golpe indirecto que se fabrica todavía hoy usando el maxilar inferior de un burro, una mula o un caballo y está presente actualmente en las provincias de Trujillo, Lambayeque y Piura (Roel 1978: 52). El instrumento se toca percutiendo uno de los huesos, acción que hace vibrar los dientes flojos y produce un característico sonido; se obtiene después de una acuciosa preparación:

Una vez removida la osamenta, la quijada se hierva en agua jabonosa para limpiar el hueso y retirar cualquier resto de carne que pudiera haber quedado, raspando con un clavo o algún objeto afilado; luego se deja la quijada al sol para que seque. Los dientes se sueltan al remojarlos en alcohol o ron de quemar, lo cual una vez encendido consume cualquier vestigio de carne que impida su movimiento (Roel 1978: 52).

La quijada se usó en el pasado para el son de los diablos y el festejo y está documentada como instrumento que acompañó la celebración de la reina de los mandingas en la cofradía de San Lázaro en 1810 (Tompkins 2011: 67); hoy, este peculiar instrumento es utilizado por los modernos conjuntos en varios géneros musicales. En cuanto a la cajita, es éste un instrumento de percusión constituido por una pequeña caja de madera que se lleva colgada del cuello y se toca abriendo y cerrando la tapa, además de golpearla con un palillo (Roel 1978: 40). El otro diablito músico toca una guitarra de cinco órdenes dobles, como se puede observar por el número de clavijas.

<sup>12</sup> La atribución de esta lámina a las castas de ascendencia afro se debe a la presencia de instrumentos musicales que eran utilizados por estos sectores de la población: Quijada y cajita (Tompkins 2011: 29); además, las cofradías de los diablos fueron desde siempre integradas por negros y mulatos, sea durante la colonia que a lo largo del período republicano (Estenssoro 1996: 45-46; Palma 1968: 904; Tompkins 2011: 37).



Figura 8. Negros tocando Marimba y bailando. *Trujillo del Perú 2*, E.142.

La última lámina musical, protagonizada por negros, es la E.142, *Negros tocando Marimba y bailando*, que muestra a cuatro bailarines, dos hombres y dos mujeres, realizando algún tipo de corro y dos músicos que tocan marimba mientras que las dos mujeres marcan el ritmo con tablitas (figura 8). La marimba retratada es bastante grande y está construida con láminas de madera y percutida con baquetas. En la acuarela los dos músicos usan dos baquetas cada uno y se trata de un instrumento actualmente en desuso. La ambientación de la acuarela es probablemente la de un patio interior, quizás de una hacienda; la gran estructura a la izquierda del observador, realizada con palos o gruesas cañas, recuerda a uno de los tantos cobertizos que hacían parte de las dependencias de las haciendas azucareras. La lámina parece evocar aquellas fiestas comunitarias que se realizaban después de las faenas, en ocasión de bautizos, matrimonios u otros. En estas ruidosas y alegres reuniones se servía abundante comida a base de carnes y tamales, acompañados de chicha, aguardiente y del infaltable tabaco (Vega 2003: 73).

### Las tonadas E.178, "El Congo" y E. 183, "El conejo".

Entre las veinte partituras del código se encuentra una serie de tonadas que presentan algunas características comunes<sup>13</sup>; se trata de canciones, probablemente para bailar, en tiempo ternario, 3/4 o 3/8, con frases musicales breves y ritmo vivaz. Las coplas son generalmente de cuatro versos octosílabo, que a menudo incluyen palabras de contenido alegre y picaresco. En la parte final de la tonada, se cantan versos cuyo significado no guarda relación con el argumento principal de la canción; en correspondencia con estos versos se aprecia una aceleración del ritmo, alcanzado con diferentes recursos musicales: figuras más rápidas, frases más cortas y acompañamiento realizado sobre el arpeggio del acorde.

Las características musicales y poéticas de estas tonadas recuerdan a los "bailes de la tierra", derivados de los fandangos<sup>14</sup>. En su estructura, este tipo de danza presenta normalmente tres momentos: una introducción, casi siempre instrumental o simplemente rítmica y que sirve al

<sup>13</sup> Láminas: E.178-181-182-183-184-185.

<sup>14</sup> A este propósito se puede consultar el análisis de la tonada E. 185, *El palomo*, del *Trujillo del Perú*, realizado por Jean Franco Daponte (2006: 60-67).

posicionamiento de los bailarines; una parte central bailable, llamada en algunas ocasiones “glosa y dulce” y que corresponde al canto de las coplas; una parte final, llamada generalmente “fuga”, o “toreo”, que corresponde a los versos sueltos y que se realiza bailando de manera más rápida y con movimientos del cuerpo más pronunciados (Quintero 2009: 151). Los versos de estas danzas contienen a menudo algo de picardía y los músicos acostumbran a intercalar entre los versos o al final de las coplas, palabras o cortas frases sueltas que funcionan como comodín para diferentes canciones, llamados ripios: ándale zamba; tu madre es zamba, la mía no; que sí, que sí, que no, que no; no llores zamba, no llores, no; quiéreme tirana, tirana-nana; caramba, ay sí (Loyola 1980: 168-178; Tompkins 2011: 83 y 97, 99).

### "El Congo".

La primera tonada que aparece entre las partituras del código *Trujillo del Perú* hace referencia a los esclavos africanos que venían periódica y forzosamente transportados a América, y al obispado de Trujillo, para trabajar en los trapiches, las haciendas y las casas de los pudientes; se trata de la partitura E.178, *Allegro Tonada El congo a voz y Bajo para baylar Cantando* que, como dice el título, fue transcrita simplemente para canto y bajo (figura 9. Ver anexos). No es posible saber exactamente qué instrumentos armónicos pudieran haber acompañado este canto, pero es probable que se haya tratado de una guitarra, un arpa, o una marimba, además de percusiones, visto que estos instrumentos son los que aparecen asociados a los africanos. Además, la partitura no contiene mayores indicaciones y no podemos saber si se trató de una tonada tocada y bailada en una fiesta, durante el pasacalle de una cofradía o, por último, interpretada en un salón, como canción que hacía alusión a los negros, imitando su forma de hablar y ciertos tópicos musicales, producto de alguna academia de baile o de una tonadilla local.

Del punto de vista musical, “El Congo” es una melodía escrita en Re mayor y en un compás de 3/8. La primera frase musical es regular y dura ocho compases, pero, las dos semi frases se repiten alcanzando así los 16 compases en total. El acompañamiento del bajo, todas corcheas sin ninguna variación rítmica, sugiere la sucesión armónica V-I-IV-I, para la primera semi frase y V-I-V-I para la segunda. El hecho que cada semi frase se repita sugiere una alternancia de solo y coro, un recurso bastante típico en la música de ascendencia afro. La melodía sigue con lo que parece ser un alegre estribillo, siempre sobre la sencilla base de acordes dominante-tónica. Esta es la única canción del código que habla explícitamente de los afroamericanos, los primeros dos versos, endecasílabos, hacen alusión a la esclavitud: “A la mar me llevan sin tener razón / dejando a mi madre de mi corazón”. A éstos le sigue otro verso, también endecasílabo, que da el nombre a la canción: “Ay que dice el congo lo manda el congo”; la canción continúa con una serie de ripios cuyo significado no tiene directa relación con la primera parte y que podrían haber tenido la función de avivar a los bailarines: “Cu su cu van ve / estan cu su cu / Vaya esta / no ay novedad”. La tonada termina con dos versos octosílabos, a modo de remate: “que el palo de la geringa / derecho va a su lugar”. Visto que las canciones de los negros eran consideradas especialmente lascivas, es probable que estos versos sean de doble sentido y que aludan al acto sexual (Bergerault 2005: 27). Según Carlos Vega, “El Congo” era una canción española: “de la que murieron sin descendencia” (Vega 1979: 25) y la clasificaba entre las: “Cancioncillas de moda, melodías que no definen ninguno de los grandes estilos tradicionales cultos o folclóricos” (1979: 20). Es cierto que no hay nada en la tradición oral de hoy que nos recuerde a este baile, pero, William Tompkins menciona a una danza del siglo XIX llamada “La Conga”: “que sobrevivió la influencia de la zarzuela” y que habría sido originaria de Chiclayo (2011: 46). De todas maneras, es posible que nuestra tonada se haya cantado y bailado en la costa del obispado, Trujillo, Piura o Lambayeque, donde hemos visto que se encontraba la mayor

concentración de esclavos y negros libres.

"El conejo".

Como segundo ejemplo, se ha elegido una tonada que nos habla de un asunto de tabaco y de un supuesto bando promulgado por Feliz de Soto<sup>15</sup>. La producción, venta y contrabando del tabaco estaban asociados a mestizos, mulatos y negros; el trabajo en las haciendas estaba a cargo de esclavos y la fabricación de cigarrillos y la venta al detalle, además del contrabando, eran practicados por las castas más marginales. Además, en el Perú colonial, los negros y los mulatos eran conocidos consumidores de los productos tabacaleros —mientras que la población indígena y mestiza prefería las hojas de coca— y es muy posible, entonces, que la tonada "El conejo" haya sido un baile de tierra practicado por "gente morena".

La tonada E.183, *Allegro Tonada el conejo a voz y Bajo para bailar cantando*, está escrita, como la anterior, en un compás de 3/8 y en Re mayor; comienza con una introducción instrumental que anticipa algunos perfiles melódicos de la parte final de la tonada, se trata de incisos breves de dos compases (figura 10. *Allegro Tonada el conejo*. Trujillo del Perú 2, E. 183. Ver anexos). El canto hace su aparición en el compás nueve y se desarrolla hasta el compás dieciséis, sobre los cuatro versos de la copla; a cada verso corresponde un breve inciso de dos compases sobre una base armónica sencilla, I-IV-I-V-I. Los cuatro versos octosílabos dicen: "Señor Don feliz de soto / a mandado echar un vando / que al que vendiere tabaco / que se lo lleven volando". Después de presentarnos esta copla, la tonada repite una vez más la melodía, pero esta vez sobre la palabra "tirana", que recordamos aparece entre los comodines de los bailes de tierra.

Desde el compás veinticinco siguen una serie de versos sueltos, probablemente a doble sentido, que ven como protagonista al conejo: "Conejo mio échame en tu nido / conejo chatre vevi veve mate / conejo mio de mi corazón / tu me as dado sintas de la vella unión / que sota carambe que mi amor me llama / y luego responde estoy en la cama". Todos los versos están precedidos y divididos en dos por la palabra *guaitinaje*<sup>16</sup> y cada uno ocupa un inciso musical que es una variación de la introducción. Estas variaciones siguen hasta los últimos tres compases en que se repite dos veces la palabra *guaitinaje*, intercalada por un silencio. Este recurso musical provoca una brusca disminución del ritmo y da la sensación de una carrera que llega a su fin; además, en esta sección de "El conejo", la melodía, con su repentino y rápido subir y bajar, parece imitar a la desordenada carrera del animal.

En esta tonada podemos reconocer fácilmente a las tres secciones de los bailes de tierra arriba descritas: la introducción instrumental, que evidentemente se repetía todas las veces que hacía falta para invitar al baile a las parejas; las coplas que, probablemente, en su versión original eran más que una y que servían para acompañar a las evoluciones de los bailarines; la cola del baile, llamada "fuga o toreo", en que los bailarines lucían su virtuosismo y terminaban la danza en un *crescendo* y acelerando frenéticos, avivados por los palmoteos y los versos de doble sentido lanzados por los asistentes.

En cuanto al contenido del texto, sabemos que una de las reformas fiscales implementadas por los Borbones en América fue la de aumentar el número de estancos, con el fin de incrementar las ganancias para la corona española. En el Virreinato del Perú el estanco del tabaco se creó en 1752, como una administración aparte de la real hacienda, ya que los ingresos eran enviados directamente a la corona (Flores 2010: 348). Para poder satisfacer la gran demanda del producto se

<sup>15</sup> Félix de Soto aparece como administrador de las rentas del tabaco de Panamá en 1784 y en 1790 (Laviana Cuetos 1987: 197 y 200; Serrano 2004: 77).

<sup>16</sup> No pudimos interpretar el significado de la palabra.

fomentó su cultivo en algunas áreas específicas del obispado de Trujillo: Chachapoyas, que debía abastecer Lima, y Lambayeque, que exportaba a Chile (Chocano 2010: 71). Alrededor del comercio legal se había desarrollado un notable contrabando de productos tabacaleros, al cual se dedicaba parte de la población, especialmente aquella ligada a sectores más pobres, como mestizos, mulatos y negros. Además, la provincia de Jaén de Bracamoros, que hacía parte del obispado de Trujillo, dependía administrativamente del Virreinato de Nueva Granada desde 1753; se trataba de una región bastante aislada y de difícil control, que limitaba por el sur, este y oeste con provincias como Huambo, Piura y Chachapoyas que hacían parte del Virreinato del Perú y del mismo obispado. Jaén de Bracamoros era una provincia productora de tabaco y centro de difusión de un discreto contrabando, ya que su posición favorecía el comercio ilegal entre los dos virreinos (Fisher 1999: 50).

En el año 1759 se emitieron en el Perú una serie de ordenanzas que debían observar los Administradores Generales, y así se lee en la n. 29: “Se prohíben la molienda y labor de los tabacos”:

Siendo unos de los principales ejercicio del Administrador General, el contener todas las operaciones, que se intentaren en fraude, y ejercicio de la Renta, hará observar en su jurisdicción, la Ordenanza 27 de las Generales, que prohíbe absolutamente la molienda, y labor de los Tabacos de polvo, en todas las Provincias, y Partidos del Perú, y Chile; y en su consecuencia si se justificare que alguno hubiese molido, o lavado Tabacos , y no se hallaren , por la primera vez será multado en doscientos pesos, por la segunda en cuatrocientos, y por la tercera al arbitrio del Juez, con destierro à otra Provincia: y si fuere Indio , Mestizo. Mulato, o Negro, se le impondrá por la primera vez la pena de un mes de prisión, y por la segunda la de dos meses, con la pecuniaria al arbitrio del Juez, y por la tercera destierro, y cuando fe encontrare el Tabaco se dará por de comiso (1759: f.162v).

Además, en 1780 se había establecido en el Perú otro monopolio, esta vez sobre la fabricación de cigarrillos, lo que había empeorado la situación de los pequeños fabricantes y vendedores (Chocano 2010: 71). Es muy probable que, antes de 1782-85, años en que el obispo Martínez Compañón recopilaba la tonada "El conejo", se haya lanzado un bando en que se prohibía la elaboración y venta del tabaco y de los cigarrillos fuera del control del estanco, y es evidente que estas prohibiciones eran motivo de quejas por parte de la población. El verso “que se lo lleven volando” hacía referencia probablemente a un bando emanado a partir de la ordenanza 29, especialmente en el paso en que se indicaba que los indios, mestizos, negros y mulatos eran castigados con la cárcel e inclusive con el destierro si contravenían a la ley. Los negros y mulatos, además de ser grandes consumidores, eran empeñados en las labores de fabricación y venta de los productos tabacaleros y, probablemente, se veían seriamente afectados por las medidas tomadas a consecuencia de los estancos. Además, los bailes de tierra habían tenido una gran influencia de lo afroamericano, y es posible por lo tanto que nuestra tonada haya sido cantada y bailada por sujetos pertenecientes a este sector de la población trujillana.

No podemos saber si el bando del cual nos habla "El conejo" haya sido leído en tierras trujillanas o piuranas, o quizás más al norte, en Guayaquil o en Panamá, pero lo cierto es que algún habitante del obispado de Trujillo denunciaba este hecho: que las medidas fiscales estaban atentando a las libertades y a la misma supervivencia de los sectores populares que vivían del pequeño comercio y del contrabando del tabaco y de sus productos.

## Conclusiones

Si bien el obispo Martínez Compañón no demostraba un especial interés en retratar a aquel sector de la población protagonizado por negros y sus castas, es posible pesquisar entre sus acuarelas algunos aspectos de la vida de estos sujetos. Desde el punto de vista cultural-musical, que es lo que aquí nos interesa, es evidente su implicación en las cofradías que desfilaban durante las procesiones religiosas; su participación en los carnavales y su producción musical en los momentos de esparcimiento. Sus habilidades como músicos y bailarines eran reconocidas y algunas de sus coreografías y pasos fueron estilizados en las danzas de salón y en los tablados, dando vida a nuevos bailes que fueron interpretados por diversos sectores de la sociedad colonial. Los negros y mulatos eran vinculados a ciertas particulares manifestaciones musicales y coreográficas; especialmente los llamados “baile de tierra”, descendientes de los fandangos, parecen haber sido ligados a este sector de la población y creemos haber individualizado este tipo de danza entre las tonadas recopiladas en el *Trujillo del Perú*. Lo interesante de las dos tonadas elegidas aquí como ejemplo es que ambas nos hablan de temas que fueron actuales en el Perú de finales del siglo XVIII. La primera, “El Congo”, hace alusión al comercio de esclavos, actividad que fue revitalizada en la segunda mitad del siglo por interés de la administración colonial y bajo la presión de los comerciantes locales, que veían en ello la posibilidad de aumentar sus ingresos. Naturalmente, el canto de esta tonada, que bajo la apariencia alegre llora la madre perdida, expresa la opinión del esclavo y no la del esclavista. La segunda, “El conejo”, recoge las quejas surgidas alrededor del establecimiento del estanco del tabaco, una de las consecuencias de las nuevas medidas fiscales; el malestar de los sectores marginales, que en esta tonada se hace evidente, fue una de las razones que habían provocado la revuelta de Tupac Amaru II (1780-1783) y que, algunos años más tardes, impulsaron las guerras de independencias.

---

## BIBLIOGRAFÍA

Acosta, Josef de. 2008 [1590]. *Historia Natural y Moral de las Indias*. Edición crítica de Fermín del Pino-Díaz. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Bergerault, Pascal y Grégoire. 2005. “Notas de los traductores”. En *Códex Martínez Compañón (Trujillo, Perú 1783-1785)*, Tiziana Palmiero-Capilla de Indias (CD), 27-30. Sarrebourg: K617/179.

Bernand, Carmen. 2000. *Negros esclavos y libres en las ciudades hispanoamericanas*. [http://www.larramendi.es/v\\_centenario/i18n/consulta/registro.do?id=1156](http://www.larramendi.es/v_centenario/i18n/consulta/registro.do?id=1156) [consulta: 12 de septiembre de 2017].

\_\_\_\_\_. 2009a. “Músicas mestizas, músicas populares, músicas latinas: gestación colonial, identidades republicanas y globalización”. *Co-herencia* 11(6): 87-106.

\_\_\_\_\_. 2009b. “El color de los criollos: de las naciones a las castas, de las castas a la nación”. En *Huellas de África en América: perspectivas para Chile*, ed. Celia Cussen, 13-34. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, U. de Chile.

Bianconi, Lorenzo. 1991. *Il seicento. Storia della musica, vol. 5*. Edición ampliada y corregida. Torino: Sociedad Italiana de Musicología, EDT.

Carrillo, Ana. 2002. “Indios, negros, mulatos y mestizos en un proceso de extirpación de idolatrías: Gorgor, Cajatambo, 1807”. En *Etnicidad y discriminación racial en la historia del Perú I*, ed. Jorge Carrillo Mendoza, 93-125. Lima: PUCP- Instituto Riva Agüero.

Cervantes, Miguel de. 2000 [1613]. “La Ilustre Fregona”. En Harry Sieber (ed.), *Novelas Ejemplares II*, 160-

186. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas.

Chocano, Magdalena, 2010. "Población, producción agraria y mercado interno: 1700-1824". En *Compendio de historia económica del Perú III: Economía del período colonial tardío*, eds. Magdalena Chocano y otros, 19-102. Lima: Banco Central de Reserva del Perú y IEP.

Claro Valdés, Samuel. 1979. *Oyendo a Chile*. Santiago de Chile: Andrés Bello.

Daponte, Jean Franco. 2006. "La pervivencia de la Cachua y el Baile y tierra en el Oasis de Pica. Identidad de una sociedad barroca americana". En *La Danza en la Época Colonial Iberoamericana*, ed. Aurelio Tello, 49-70. Santa Cruz de la Sierra: APAC.

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 *Entre la retórica y la insurgencia: las ideas y los movimientos sociales en los Andes, Siglo XVIII*, ed. Charles Walker, 33-66. Cusco: Centro de Estudios regionales Andinos, Bartolomé de Las Casas.

Feijoo de Sosa, Miguel. [1763]1984. *Relación descriptiva de la ciudad y provincia de Trujillo del Perú, vol. I*. Facsimilar de la edición de Madrid. Lima: Fondo del Libro y Banco Industrial del Perú.

Fernández, Lola. 2011. "La Bimodalidad en las formas del fandango y en los cantes de levante: origen y evolución". *Revista de Investigación sobre Flamenco La Madrugá* 5 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4495080> [consulta: 12 de marzo de 2018].

Ferrada, Mónica. 2003. "Una aproximación a la vida de los negros e indios en Lima Borbónica a través de sus testamentos (1750-1800)". En *Etnicidad y discriminación racial en la historia del Perú II*, ed. Jorge Carrillo Mendoza, 97-110. Lima: PUCP- Instituto Riva Agüero.

Fisher, John R. 1999. "El estanco del tabaco en el Perú borbónico". En *Tabaco y economía en el siglo XVIII*, eds. Agustín González y Rafael Torrea, 35-53. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, S.A. EUNSA.

\_\_\_\_\_. 2000. *El Perú Borbónico: 1750-1824*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Flores, Carlos. 2003. "Crisis agraria y revuelta de esclavos: Nepeña, 1767-1790". En *Etnicidad y discriminación racial en la historia del Perú II*, ed. Jorge Carrillo Mendoza, 43-58. Lima: PUCP- Instituto Riva Agüero.

Flores, Ramiro. 2003. "Asientos, compañías, rutas, mercados y clientes: Estructura del tráfico de esclavos a fines de la época colonial (1770.1801)". En *Etnicidad y discriminación racial en la historia del Perú II*, ed. Jorge Carrillo Mendoza, 11-42. Lima: PUCP- Instituto Riva Agüero.

\_\_\_\_\_. 2010. "Fiscalidad y gastos de gobierno en el Perú Borbónico". En *Compendio de historia económica del Perú III: Economía del período colonial tardío*, eds. Magdalena Chocano y otros, 295-380. Lima: Banco Central de Reserva del Perú y IEP.

Laviana Cuetos, María L. 1987. *Guayaquil en el siglo XVIII: recursos naturales y desarrollo económico*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos.

Lecuanda, José Ignacio. 1994 [1792-1794]. "Escritos". En *Trujillo del Perú*, ed. Manuel Ballesteros, 91-305. Madrid: Ediciones Cultura Hispana.

Lévano, Diego. 2002. "De castas y libre. Testamentos de negras, mulatas y zambas en Lima borbónica, 1740-1790". En *Etnicidad y discriminación racial en la historia del Perú I*, ed. Jorge Carrillo Mendoza, 127-146. Lima: PUCP- Instituto Riva Agüero.

Loyola, Margot. 1980. *Bailes de tierra en Chile*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, PUCV.

Martínez Compañón, Baltasar Jaime. 1985 [1782-1785]. *Trujillo del Perú, tomo 2*. Facsimilar del ms. de la Biblioteca de Palacio de Madrid. Madrid: Cultura hispánica.

Mazzeo, Cristina. 2010. "El comercio colonial en el siglo XVIII". En *Compendio de historia económica del Perú III: Economía del período colonial tardío*, eds. Magdalena Chocano y otros, 223-294. Lima: Banco Central de Reserva del Perú y IEP.

Menéndez, Gabriel. 2002. "La presencia de la mujer y los negros en el fandango en la Iberoamérica colonial: coreografía, baile popular y fenómeno social". En *Mujeres, negros y niños en la música y sociedad colonial iberoamericana, IV Festival de Música Renacentista y Barroca Americana "Misiones de Chiquitos"*, ed. Víctor Rondón, 101-111. Santa Cruz de la Sierra: APAC.

*Ordenanzas que deben observar los administradores generales de la Real Renta del Tabaco de estos Reynos del Perú y Chile.* 1759. Ed. Joseph Zubieta Lima: Imprenta Nueva. <https://archive.org/details/ordenanzasquedeb00peru> [consulta: 13 de marzo de 2013].

Palma, Ricardo. 1968. *Tradiciones peruanas completas*. Madrid: Ediciones Aguilar.

Palmiero, Tiziana. 2014. *Las láminas musicales del código Martínez Compañón, Trujillo del Perú, 1782-85. Espacio de mediación entre las ideas ilustradas de un obispo y las teorías y prácticas musicales de los habitantes de su diócesis*. Tesis doctoral. Universidad de Chile.

Puig, Esteban. 1991. "Folclor norteño en las acuarelas de la obra de Martínez Compañón". En *Vida y obra del obispo Martínez Compañón*, ed. José Navarro Pascual, 59-76. Piura: Universidad de Piura, Facultad de Ciencias y Humanidades.

Quintero, Ángel. 2009. *Cuerpo y cultura: las músicas mulatas y la subversión del baile*. Madrid: Iberoamericana.

Rey de Castro, Alejandro. 2003. "Ilustración y sociedad en el mundo iberoamericano: Élite y plebe, 1750-182". En *Etnicidad y discriminación racial en la historia del Perú II*, ed. Jorge Carrillo Mendoza, 111-146. Lima: PUCP- Instituto Riva Agüero.

Restrepo, Daniel. 1992. *La Iglesia de Trujillo (Perú) bajo el episcopado de Baltazar Jaime Martínez Compañón (1780-1790)*, II tomos. Bilbao: Servicio Central de Publicaciones Gobierno Vasco, Vitoria-Gasteiz.

\_\_\_\_\_. 1993. "Estudio histórico y selección". En *Trujillo del Perú, Apéndice II*, ed. Manuel Ballester, 31-140. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica.

Rivoldi, Rosario. 2002. "El uso de la vía judicial por esclavas domésticas en Lima a fines del siglo XVIII y principio del siglo XIX". En *Etnicidad y discriminación racial en la historia del Perú I*, ed. Jorge Carrillo Mendoza, 147-172. Lima: PUCP- Instituto Riva Agüero.

Roel, Josafat y otros. 1978. *Mapa de los instrumentos de uso popular en el Perú*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, OMD.

Romero, Fernando. 1980. "Papel de los descendientes de africanos en el desarrollo económico-social del Perú". *Histórica* IV(1): 53-93.

Santa Cruz, Nicomedes. 2004. *Obras Completas II. investigación (1958-1991)*. Recopilador: Pedro Santa Cruz Castillo. [https://books.google.com.pe/books?id=Ysqz9XsfzcYC&hl=es&source=gb\\_s\\_navlinks\\_s](https://books.google.com.pe/books?id=Ysqz9XsfzcYC&hl=es&source=gb_s_navlinks_s) [consulta: 18 de diciembre de 2019].

Serrano, José Manuel. 2004. "Situados y rentas en Cartagena de indias durante el siglo XVIII". *Temas Americanistas* 17 [http://institucional.us.es/revistas/americanistas/17/art\\_5.pdf](http://institucional.us.es/revistas/americanistas/17/art_5.pdf) [consulta: 15 de abril de 2018].

Tompkins, William. 2011. *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. Lima: Cemduc.

*Trujillo del Perú*. Volumen 1. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel Cervantes, 2015 <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmct1708> [consulta: 13 de diciembre de 2018].

*Trujillo del Perú*. Volumen 2. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel Cervantes, 2015 <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcp8685> [consulta: 13 de diciembre de 2018].

Vásquez, Rosa Elena (Chalena). 1982. *La práctica musical de la población negra en Perú. Danza de Negritos de El Carmen*. La Habana: Casa de las Américas.

\_\_\_\_\_. 1992. *Costa, presencia africana en la música de la costa peruana*.

<http://www.chalenasquez.com/libro/costa-presencia-africana-en-la-musica-de-la-costa-1992/> [consulta: 4 de septiembre de 2018].

Vega, Carlos. 1956. *El origen de las danzas folklóricas*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

\_\_\_\_\_. 1979. "Colección de música popular peruana". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* 3 <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/996> [consulta: 11 de enero de 2021].

Vega, José. 2003. "El galpón, la pampa y el trapiche: Vida cotidiana de los esclavos de la hacienda Tumán, Lambayeque, siglo XVIII". En *Etnicidad y discriminación racial en la historia del Perú II*, ed. Jorge Carrillo Mendoza, 59-96. Lima: PUCP- Instituto Riva Agüero.

ANEXOS

**Alleg°. Tonada El congo a voz y Bajo para baylar Cantando. E.178.**

Trujillo del Perú, 1782-1785, II.

Edición  
Tiziana Palmiero

The musical score is written for voice and bass in 3/8 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of five systems of music, each with a vocal line and a bass line. The lyrics are in Spanish and describe a dance scene. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, and 30 are indicated at the start of their respective systems.

5  
 \* Voz A la mar me llevan sin tener ra-zo- ni a la mar me llevan sin tener ra-zo- ni  
 Bajo

10  
 dejan-doa mi Madre de mi co-ra-zo- ni dejan-doa mi madre de mi co-ra-zo- ni ay que  
 Bajo

15  
 di- cel con-go lo man- da el con-go lo man- da el congo cusucu van ve-es- tan cusu cu  
 Bajo

20  
 va- yan es- ta no ay no-be- dad no ay no-be- dad no ay no-be- dad no ai no-be-  
 Bajo

25  
 dad quel pa- lo de la ge- rin- ga de- re- cho de- re- cho va a su lu- gar.  
 Bajo

30

\* El original es en clave de Do en primera línea.

Figura 9. Allegro Tonada El congo. Trujillo del Perú 2, E. 178.

**Alleg.<sup>o</sup> Tonada el conejo a voz y Bajo para bailar Cantando.  
E.183**

Trujillo del Perú, 1782-1785, II.

Edición  
Tiziana Palmiero

5

10

15

20

25

30

35

\* En el original clave de Do en primera línea

de mi co-ra-zon guai ti-na je tu me as da-do sin- tas guai tina je de la vella uni- on. guai tina je que so-

ta ca-ram- ba guai ti-na je que mia- mor me lla- ma guai ti- na je y lue- go respon- de

guai ti- na je queestoy en la ca- ma guai ti- na je guai ti- na je.

Figura 10. *Allegro Tonada el conejo*. Trujillo del Perú 2, E.183.

**Tiziana Palmiero** (Universidad de Tarapacá) es musicóloga, Doctora en Estudios Culturales Latinoamericanos por la Universidad de Chile. Ha realizado investigación en el campo de la etnomusicología, etnohistoria y en discursos coloniales andinos. Fundadora y directora de Capilla de Indias, conjunto que se dedica al rescate y difusión de la música colonial.

**Cita recomendada**

Palmiero, Tiziana. 2021. “La presencia de los afrodescendientes en las láminas musicales, acuarelas y partituras, del *Trujillo del Perú* (1782-1785)”. *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 25 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en [http://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_ES](http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES)