

CINCO CANCIONES RECOGIDAS POR EL OBISPO  
MARTINEZ COMPAÑON (S. XVIII)

Por Aurelio Miró Quesada S.

La valiosísima *Historia General* o *Noticia* de la diócesis de Trujillo en el Perú del ilustre Obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón, aunque quedó inconclusa y ha llegado además reducida a nosotros, reúne un conjunto extraordinario de informaciones sobre la geografía, los productos de los tres reinos naturales, la vida y el número de la población, los oficios, las costumbres, los usos, la organización política, religiosa y administrativa, la agricultura, la minería, la industria incipiente, los edificios, los monumentos antiguos, los vestidos, etc., de esa extensa zona del Perú, que entonces comprendía los actuales departamentos de La Libertad, Lambayeque, Piura, Tumbes, Cajamarca, Amazonas y San Martín.

El texto escrito conservado hasta ahora es muy corto: sólo unos cuadros estadísticos, y los papeles sueltos de la obra que con dolor suyo dejó incompleta y que se conservan en el Archivo Nacional de Bogotá, la antigua ciudad de Santa Fe a la que Compañón fue promovido como Metropolitano después de su eficacísima misión en el Obispado de Trujillo. Pero mucho más que el texto los que valen son los nueve volúmenes con más de 1,400 dibujos en co-

lor a la acuarela, que se guardan en la Biblioteca Real, del Palacio, en Madrid. Es el documento sin duda más interesante de los recogidos en la época ilustrada de finales del siglo XVIII, cuando a instancias de la Corona, y por el celo de religiosos y de investigadores de amplio espíritu, se recopiló el mayor número posible de noticias de las distintas circunscripciones de los Virreinos hispanoamericanos. Martínez Compañón fue Obispo de Trujillo de 1779 a 1788. Pero antes de partir a Santa Fe, donde llegó en 1791, firmó para el monarca español las pormenorizadas y gráficas noticias de la visita pastoral que realizó de 1782 a 1786.

De la impresionante colección de esas láminas, Jesús Domínguez Bordona publicó en Madrid en 1936 una bellísima selección de 208 dibujos, unos reproducidos en color y otros en blanco y negro. Pero en el tomo II de los riquísimos manuscritos del Palacio de Oriente hay además un grupo pequeño de músicas populares con sus letras, en páginas dobles y plegables. El primero que informó sobre ellas fue Marcos Jiménez de la Espada en una comunicación presentada a la cuarta sesión del Congreso Internacional de Americanistas de Madrid, en 1881. Domínguez Bordona las enumeró después en el Índice de los nueve volúmenes que publicó al frente de su selección de las láminas. Y el Padre Rubén Vargas Ugarte las reprodujo facsimilarmente en Lima en 1956, en uno de los Cuadernos de Estudio de la Universidad Católica, con breves comentarios al texto musical escritos por los Profesores César Arróspide de la Flor y Rodolfo Holzmann, y con el título de *Folklore musical del siglo XVIII*.

Las canciones recogidas por el Obispo Martínez Compañón y sus informantes son 19 y ocupan 18 láminas. Dos de ellas, las de los folios o Estampas 179 y 187, tienen sólo música y no letra. Sólo cuatro, las signadas con los números 184, 188, 190 y 191 (segunda parte), están compuestas únicamente para ser cantadas; porque todas las demás

están hechas para ser bailadas y cantadas simultáneamente. Los instrumentos que se anotan en el pentagrama son el violín y el tamboril, además de la voz alta y baja; pero en los dibujos de otras láminas se ve a personajes indios, españoles y negros que tocan violín, arpa, guitarra, pífano, quena, siringas o antaras, tamboril, pequeños platillos y unos manojos vegetales dentro de los cuales seguramente se agitaban semillas. En la danza "del Chimo", de la Estampa 179, se anota que se baila "con espada en mano o pañuelo en forma de contradanza"; exactamente como aparece en la acuarela de la lámina 151.

A cinco de los bailes se les designa como "cachua" (nos. 176, 177, 191, 192 y 193); aunque no tienen el ritmo característico de esta música indígena y sólo habrá que entenderlo a la manera que explica el Padre Bernabé Cobo en su *Historia del Nuevo Mundo*: "una rueda o corro de hombres y mujeres asidos de las manos, los cuales bailan andando alrededor". A casi todas las canciones se les llama "tonadas" y una vez "tonadilla" (178, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 187, 188, 189, 190, 191, segunda parte); y por lo general llevan títulos propios: "el Congo" (178), "el Chimo" (180), "la Lata" (181), "la Donosa" (182), "el Conejo" (183), "la Selosa" (184), "el Palomo" (185), "el Diamante" (187), "el Tupamaro" (188, 191 segunda parte), "el Huicho" (189), "la Brugita" (190), "el Vuen querer" (193). Los tiempos musicales son: adagio, allegro, andante, andantino y magestuoso; (el "aleg<sup>o</sup>" del folio 188 puede ser un error por "adag<sup>o</sup>").

Los lugares de procedencia de los cantos y bailes son, además de Trujillo mismo, Lambayeque (184, 185) en la costa; Otusco (192), Huamachuco (190, 191), Cajamarca (188, 191 segunda parte), Chachapoyas (187, 189) en la sierra; al parecer Balsas en la selva o "montaña" (193).

La lengua es la española; con excepción de una canción en quechua (189) y otra en muchic o yunga (180).

Hay a veces matices criollismos: "paiteña", "como eres mi china, como eres mi samba" (181), "chinita, donozita, parientita" (182); estribillos indígenas como "achalay" (176), "quillalla" (177), "jayallunch, jayalloch" (180); o la referencia negroide a "mulata" (181) o al Congo: "que dice el congo, lo manda el congo" (178). No faltan además los popularismos: "mijor", "quei logrado", "trajido" (176), "lecencia" (177).

Aunque la publicación del Padre Vargas ha dado a conocer las canciones en el Perú, el tiempo transcurrido, la circunstancia de tratarse de un Cuaderno universitario de investigación, una lectura más completa en dos casos por el coitejo directo de los textos y la siempre atrayente posibilidad de comentarios; inducen a una consideración particular de cinco de las canciones recogidas.

## EL ECO DE TUPAC AMARU

Las primeras que llaman la atención, por sus resonancias en la actualidad, son dos canciones, provenientes las dos de Cajamarca, con el título común de "el tupamaro". Es inesperado este nombre en poesías líricas que, a pesar de la letra muy genérica, aluden, aunque sea indirectamente, a la triste suerte del caudillo rebelde José Gabriel Condorcanqui, Túpac Amaru. Como es sabido, la gallarda rebelión de Túpac Amaru, precursora de la emancipación del Continente y de indudable trascendencia en el campo político y social, ha dejado su huella literaria en coplas de ocasión, pasquines colocados en plazas e iglesias, y romances históricos que forman una crónica épica y periodística de los capitales sucesos ocurridos. Desde el *Diálogo sobre los varios sucesos acaecidos en este Reyno del Perú*, de Melchor de Paz en el siglo XVIII (editado por Luis Antonio Eguiguren en *Guerra separatista, Lima 1952*), hasta los numerosos ejemplos allegados en tiempos recientes por

el Padre Rubén Vargas Ugarte en *Nuestro Romancero*, por Francisco A. Loayza en su colección de obras históricas, o por Boleslao Lewin en sus libros sobre *La rebelión de Túpac Amaru*, son ya bien conocidas esas huellas poéticas. Por su carácter de documento, más que de poesía, junto a la descripción de los hechos hay, como es natural, en esas obras también opiniones contrapuestas de exaltación o de vejamen.

Pero lo que es muy raro es que haya igualmente notas líricas. Sobre todo en el propio siglo XVIII, con la cercanía de la rebelión, una obra así resulta extraña; y no sólo por explicables censuras oficiales, o por extravío de papeles presumiblemente clandestinos, sino porque algunos de los poetas podían sentirse atraídos por Túpac Amaru pero al mismo tiempo diferentes de él. Tal es el caso, por ejemplo, de los escritores del *Mercurio Peruano*, que olvidan o no nombran al heroico caudillo en su revista; tal vez no por una prohibición, sino porque la emancipación con que ellos soñaban era de un tipo reformista, criollo y urbano, distinto del sentido de reivindicación indigenista, campesina y violenta que caracterizó a la revolución de 1780.

Despiertan por eso la atención, y alcanzan singular valor, las dos canciones recogidas por el Obispo Martínez Compañón y sus informantes; provenientes no de la zona cuzqueña del rebelde sino de la sierra del norte del Perú, lo que revela una extensión y una adhesión sentimental evidentemente significativas. En 1782 o 1784, cuando el Obispo o sus acompañantes escucharon esas canciones en Cajamarca, el "tupamaro" a quien se cantaba no podía ser otro que el cuzqueño. Y su eco nostálgico parecía entrañar la reivindicación del pueblo indígena en esas tonadas melancólicas que en el norte del Perú podían llamarse "tristes" y en el sur se llamaban con un nombre mestizo: "yaravies".

(Carlos Daniel Valcárcel las ha reproducido recientemente, como Apéndice, en *La Rebelión de Túpac Amaru*,

tomo II, vol. 3º de la Colección Documental de la Independencia del Perú, Lima 1971).

La primera se escribe con su música en el folio o Estampa 188:

*Al(l)eg(r)o Tonada el tupamaru — Caxamarca — Grave*  
(para violín, voz y bajo)

Cuando la pena en el centro  
cuando la pena en el centro  
se encuentra con el sentido,  
se encuentra con el sentido,  
suspiro es aquel sonido  
suspiro es aquel sonido,  
que resulta del encuentro,  
que resulta del encuentro.

La segunda copla o canción, no reproducida por el Padre Vargas Ugarte, tal vez porque se encuentra a continuación de la *Cachua la despedida, de guamachuco* y ha quedado inadvertida en la copia, se halla en el folio o Estampa 191:

*Adag(i)º tonada el tupamaro, de caxamarca*

De los baños donde estube  
luego vine a tu llamada,  
sintiendo yo tu benida,  
confuso de tu llegada.

Las letras, como se ve, imperfectas y vagas como son, se hallan dentro de la tradición de las coplas o canciones populares españolas. No hay referencia directa alguna al caudillo rebelde; sólo el dolor, la pena, el hondo suspiro en una; la llamada distante, del Cuzco a los Baños cajamarquinos, en la otra. Pero los comentaristas musicales

César Arróspide y Rodolfo Holzmann observan que la música (que encuentran semejante a la de otra canción, “el Diamante”, de Chachapoyas) es “de clara influencia indígena” y, como otras de la misma colección, puede decirse que sugiere “la manera característica de nuestras, como de todas, las serranías”.

## UNA CANCIÓN YUNGA

En el folio o Estampa 180 se recoge una canción de singularísimo interés, porque está compuesta en la lengua de la costa norte del Perú que Roque de Cerejuela en el siglo XVI, Fernando de la Carrera en el XVII y Martínez Compañón en el XVIII denominaron con la voz quechua “yunga” (o de tierra caliente); que el agustino Padre Calancha en su *Corónica* (1638) apellidaba “quingnam” para la región de Trujillo; y para la que en el siglo XIX el erudito Middendorf quiso restablecer el nombre, de referencia étnica, de “muchic” o “mochica” que ya le habían dado el huamanguino Fray Luis Jerónimo de Oré en su *Rituale seu Manuale Peruanum* (Nápoles 1607) y el aprobador de la obra de Carrera, Licenciado Juan Niño de Velasco.

Es al parecer el único testimonio conocido de una composición poética en ese idioma extraño, difícil, “de escabrosa pronunciación” como decía Calancha y ya hoy muerto y perdido. Más que las oraciones, las confesiones y los textos elaborados con un criterio catequístico por el cura de la Carrera (el catecismo que anunciaba el cura Cerejuela en 1596 no ha llegado a nosotros), la canción que recoge Martínez Compañón tiene un sentido vital y espontáneo en el que se percibe el aliento de un pueblo. El Padre Vargas sólo transcribió las primeras líneas; pero su texto completo es el siguiente:

*And(ante). tonada de el chimo a dos voces Bajo y  
tamboril para baylar cantando*

Jayallunch, jayalloch,  
jayallunch, jayalloch,  
in poccha tan muis le pecam  
muis le pecam enecam.

Jayallunch, jayalloch,  
jayallunch, jayalloch,  
e mens pocchi fama  
le quiten que cens  
muis le Cuerpo lens  
e mens lo cunmunon

Jayallunch, jayalloch,  
perdonar maitin  
Roc chondo colo  
meechee Jesuchristo  
poque si fa mal  
muis le cuerpo lem

Jayallunch, jayalloch,  
lo que es mucho perdonar  
meñe fe chetas.

Jayallunch, jayalloch.

Es imposible descifrar estos versos. Ya desde los mismos años finales del siglo XVIII José Ignacio de Lequanda, en su *Descripción geográfica de la ciudad y partido de Truxillo*, publicada en *Mercurio Peruano* (tomo VII, Nº 238, Lima 19 de mayo de 1793), daba el idioma por perdido; y sólo reliquias suyas han llegado a nosotros a través de Middendorf, Squier, Villarreal o los papeles inéditos de Bruening. Además de esa pérdida, la transcripción

hecha para el Obispo Martínez Compañón ha de haber sido muy imperfecta. Como todos sus idiomas congéneres, ya desaparecidos, de la costa norte del Perú (el de los tallanes mencionados por Pedro Pizarro; las lenguas particulares de Sechura, Colán y Catacaos, al parecer variedades dialectales del "sec", de que cita unas pocas palabras el propio Compañón; la lengua de invención continua de Olmos, de que hablaba Cabello Balboa; la de los pescadores de Eten, que se menciona en la Visita del Arzobispo Toribio de Mogrovejo y en un capítulo de Fray Reginaldo de Lizárraga), tenían una dificultad fonética muy grande, sólo accesible para sus hablantes. El cura Fernando de la Carrera, en su *Arte de la lengua yunga* (Lima 1644), tuvo que recurrir a grafías especiales; la *ae* y la *oe* unidas y la *h* invertida. Antonio de Ulloa y Jorge Juan, en su *Relación histórica del viage a la América Meridional* (Madrid 1748; Segunda parte, tomo III, cap. 1), observaban que los pobladores de la costa de Piura y los valles comarcanos "no sólo se distinguen en lo formal de la lengua, pero en el acento; porque además de prorrumpir las voces en un canto triste, comen la mitad de las palabras finales, como si les faltase la respiración para concluir las". No es de extrañar, por eso, que la transcripción escrita de un lenguaje no sólo oral, sino con las inflexiones variables del canto, no ofrezca ninguna seguridad para los lectores de dos siglos más tarde.

Sin embargo, se puede intuir o adivinar el contenido. Las palabras intercaladas en español revelan que se trata de un canto de tema religioso: "Cuerpo" (escrito con mayúscula), "perdonar", "Jesuchristo". Los breves vocabularios del cura de la Carrera, Martínez Compañón y Middendorf, las voces recogidas por Rafael Larco Hoyle en *Los Mochicas* y sobre todo el *Diccionario castellano-yunga* que sobre la base de esa y otras fuentes elaboró Jorge Zevallos Quiñones (Lima 1946) y las complementarias *Palabras del*

*mochica* de Augusto Orrego H. (*Revista del Museo Nacional*, 1958), permiten tal vez identificar con el mismo sentido: “paenec” (Señor), “poc” (llamar), “moeich len” (a nosotros), “moeiñ efe” (mi padre), “kul” (sangre), “rog” (desnudo), “fama” (llorar), “lemicec” (muerte), “chetes” (corazón). Para corroborarlo, los comentaristas musicales de esta canción, Arróspide y Holzmann, hallan en ella cierta “influencia de los cantos eclesiásticos”. Su ritmo —dicen— “da la impresión de cierto primitivismo que la hace curiosamente semejante a algunas melodías rusas”.

Unión de canto y danza, con tema cristiano y rezagos vernáculos, esta extraña canción tiene algo de los “taquis” ceremoniales de los pueblos indígenas, y como en la “cachua” del folio o Estampa 177 podría decirse que está hecha

para cantar y bailar  
al uso de nuestra tierra.

## FORMAS METRICAS DEL SIGLO XVIII

De menos problemas por el contenido, pero interesantes por las consideraciones formales que suscitan, son otras dos canciones del mismo repertorio recogido por el Obispo Martínez Compañón y sus informantes. Son dos “tonadas”, en cierta manera equivalentes: una que procede de Chachapoyas, o sea de la serranía nororiental del entonces Partido de Trujillo, y la otra de la región boscosa, o “montaña”, del río Marañón. Ambas tienen letra española, sin elementos indígenas notorios; aunque en la música de la ya mencionada “el Diamante” perciben Arróspide y Holzmann, como se ha visto, “clara influencia indígena”.

El texto de esta tonada (folio o Estampa 187) dice así:

*And(anti)no Tonada el Diamante para bailar cantando,  
de chachapoyas*

Infelizes ojos míos,  
dejad ya de atormentarme  
con el llanto,  
que Raudales los que viertes  
son espejos  
en que miro mis agravios,  
mis agravios.

Salta de inmediato el recuerdo de algunos "yaravíes" debidos o atribuidos a Mariano Melgar. En época inmediatamente anterior, y en una zona no del sur sino del norte del país, se escucha el mismo tono, a veces las mismas palabras, hasta la misma vacilación pronominal que confunde el "vos" con el "tú", que se ha notado en más de una ocasión en el insigne poeta arequipeño. Hay así un aire de época, que se hace aún más notable en el uso del verso de cuatro sílabas que caracteriza la voz baja en el canto.

Así en el "yaraví" (que, por lo demás, Francisco Mostajo no cree de Melgar, pero que a él se le atribuye) aparecido en la *Lira Arequipeña* (Arequipa 1889):

Esos ojos, dos luceros,  
que alegres me amanecieron,  
día claro...

Ritmo semejante tiene el popularísimo "Delirio", repetido en versiones del Cuzco y Arequipa (*La Lira popular*, Cuzco 1902; *Cancionero mistiano*, Arequipa 1914):

Díme mi bien hasta cuándo  
¡ay, mi dueño!...

Salid del pecho angustiado,  
suspiro, . . .

Del mismo modo, en el manuscrito Ricketts,

Una rosa presumida,  
al verse . . . ;  
Ya del corazón salió  
aquella . . . ;  
Tal confusión me ha causado  
tu ausencia . . . ;  
Qué haré para no sentir  
las penas . . . ;  
Ya mi triste desventura  
no deja . . . ;

(este último también en la copia manuscrita que perteneció a Juan María Gutiérrez y que hoy se guarda en la Biblioteca del Congreso de la Nación, en Buenos Aires).

E igualmente en el manuscrito Tauro:

Permitidme tiempo infausto,  
que al cielo . . . ;

aunque en las estrofas finales de este último la regularidad métrica se pierde.

Puede recordarse asimismo el "yaraví" publicado en el *Cancionero mistiano* como de Melgar, aun cuando la atribución a Melgar no convenza:

Algún día querrá el cielo  
tirano . . .

En todo caso, para este efecto no importan los autores. Lo que interesa es la continuidad del tono lírico, el gusto común por una forma estrófica y por un pie quebrado que

Mayor parentesco con las habituales canciones o ‘yaravies’ de Arequipa tiene la última tonada recogida por el Obispo Martínez Compañón (folio o Estampa 193), que por la designación de “cachua” ha de haber sido no sólo cantada sino bailada. Como la ha tomado de la letra que acompaña a la música en el pentagrama, el Padre Vargas la ha transcrito en líneas desiguales. Pero si se cuida la medida se verá que corresponde a una estrofa de ocho versos, de octosílabos y trisílabos (8-3-8-3-8-3-8-3), con asonancia en el 4º y el 8º:

*And(an)te Cachuyta de la montaña llamada el buen querer*

De qué rígida montaña  
vinistes  
para ser tan cruel conmigo  
de valde;  
no es mucho Siendo muger  
que seas  
cual Rueda de la fortuna,  
mudable.

Son precisamente el mismo ritmo y la misma combinación estrófica que se encuentran en dos cancioneros manuscritos de comienzos del siglo XIX, pertenecientes a Patricio H. Ricketts y a Alberto Tauro, que por contener muchas poesías justificadamente atribuidas a Melgar han sido aprovechados en la colección de *Poesías completas* del poeta arequipeño que publicó la Academia Peruana de la Lengua (1971).

Así, en el hermosísimo “yaravi” hasta entonces inédito, verdadera joya de la poesía de la época, que con ligeras variantes aparece en los dos manuscritos: el de Ricketts, de Arequipa, y el de Tauro, copiado en Chuquibamba:

permite la voz baja en el canto y el bordoneo en la vihuela o la guitarra, que a finales del siglo XVIII y a comienzos del siglo XIX, en el norte y el sur. como seguramente en el centro del Perú, unificó a poetas y cantores con un aire evidente de familia. Que la obra del Obispo Martínez Compañón haya servido también en este campo, es algo que contribuye a enaltecer el significado que para la historia cultural del Perú tienen sus valiosísimas Noticias sobre la diócesis de Trujillo (\*).

(\*) Agradezco la autorización dada en Madrid, por comunicación del 18 de mayo de 1975 del Consejero Delegado Gerente del Patrimonio Nacional, don Fernando Fuertes de Villavicencio, para publicar la letra de las canciones que figuran en el manuscrito *Trujillo del Perú en el siglo XVIII* del Obispo Martínez Compañón.