

# Bailar o no bailar por la patria: la paradoja de las danzas (in) decentes en los albores de la República (Perú, 1825-1860)

**Zoila Vega Salvatierra**

Universidad Nacional San Agustín de Arequipa

<https://orcid.org/0000-0002-6748-7648>

[zvega@unsa.edu.pe](mailto:zvega@unsa.edu.pe)

## Resumen

Carlos Vega e Isabel Aretz estudiaron con detenimiento la procedencia peruana de algunas danzas de la época de la Independencia y que pervivían en territorio argentino en la primera mitad del siglo XX como *El Cuándo*, *El Chocolate*, *El Mismis* y *La Mariquita*. Sin embargo, se sabe muy poco sobre estas danzas en territorio peruano. El auge que experimentaron estos bailes entre las élites del virreinato peruano y que luego motivaron su rápido desplazamiento hacia países vecinos habla de preferencias por ciertos repertorios con determinadas características textuales, sonoras y coreográficas que las colocaban como representaciones sonoras de la americanidad y por lo tanto portadoras de sentido en torno a la construcción de identidades alternativas a la hispana. Sin embargo, en un plazo de treinta años tales danzas fueron cedieron terreno frente a otras de procedencia europea o nacional y perdieron preponderancia en los salones limeños al ser consideradas incompatibles con las nociones de decencia y modernidad a las que las clases dominantes de la joven república deseaban adscribirse. A través del estudio de ejemplos musicales de la colección Kestner de la Biblioteca de Hannover y de fuentes pri-



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

marías de la época, este trabajo busca establecer nexos entre estas danzas y los discursos e imaginarios asociados a su permanencia y olvido en la sociedad peruana de la primera mitad del siglo XIX.

Palabras clave: Música peruana del siglo XIX, danzas sesquiáleras, Colección Kestner, danzas peruanas, danzas sudamericanas.

### **To dance or not to dance for the country: the paradox of (in)decent dances at the dawn of the Republic (Peru, 1825-1860)**

#### **Abstract**

Carlos Vega and Isabel Aretz carefully studied the Peruvian origin of some dances from the time of Independence and that survived in Argentine territory in the first half of the 20th century such as *El Cuándo*, *El Chocolate*, *El Mismis* and *La Mariquita*. However, very little is known about examples and uses of these dances in Peruvian territory. The boom that these dances experienced among the elites of the Peruvian viceroyalty and that later motivated their fast displacement towards neighboring countries speaks of preferences for certain repertoires with certain textual, sound, and choreographic characteristics that positioned them as sound representations of Americanness and therefore carriers of meaning around the construction of alternative identities to the Hispanic one. However, within a period of thirty years, such dances gave way to others of European or national origin and lost preponderance in Lima's salons as they were considered incompatible with the notions of decency and modernity to which the ruling classes of the young republic they wanted to join. Through the study of musical examples from the Kestner collection of the Hannover Library and primary sources of the time, this work seeks to establish links between these dances and the discourses and imaginaries associated with their permanence and oblivion in Peruvian society of the first half of the tenth century.

Keywords: Peruvian music of the tenth century; sesquialtera dances; Kestner Collection; Peruvian dances, South American dances.

## Introducción: Entre bailes hispanos y americanos en la transición de la colonia a la República

Está aún por escribirse una historia razonada y multifocal de las danzas sudamericanas del periodo de transición de la colonia a la república, ya que en este lapso crucial --que va aproximadamente desde 1790 hasta la consumación de la independencia continental en la batalla de Ayacucho en 1824-- se vivió una renovación acelerada del repertorio dancístico. La influencia que la danza francesa tuvo en España se tradujo en el enorme éxito y divulgación que conoció el minueto hasta bien entrado el siglo XIX en los territorios americanos, cuando su equivalente europeo había desaparecido durante la Revolución Francesa. También tenía una enorme difusión la contradanza, en sus versiones inglesa y francesa que dominaba los bailes públicos y de corte de la sociedad española y de sus territorios ultramarinos a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX.<sup>1</sup> Así mismo, existía un repertorio dancístico español que se bailaba desde el siglo anterior como el bolero, la tirana, el fandango y la seguidilla, que tuvo gran éxito en el Siglo de las Luces gracias a la popularidad de la tonadilla escénica que, muchas veces, ejercía un rol de resistencia de la hispanidad frente a la hegemonía de la ópera italiana y el teatro francés. Todas estas expresiones escénicas familiarizaron al público con bailes europeos en otras lenguas mientras en casas y fiestas se empezó a bailar de forma ecléctica y aún a producir mezclas propias del mundo ibérico como minuetos *afandangados*, contradanzas en compases de tres tiempos y danzas emparentadas con gavotas como la cachucha.

Luego aparecieron variantes regionales en las ciudades americanas que se emplearon para construir identidades alternativas. Si bien está documentada la pervivencia de los bailes españoles como el fandango, el bolero y la seguidilla en los territorios sudamericanos hasta mucho después de producida la independencia, multitud de bailes considerados diferentes de los hispánicos --pero quizás estrechamente relacionados con ellos-- empezaron a utilizarse como símbolos de una naciente 'americanidad' y se difundieron rápidamente. Esta expansión se acentuó con el desplazamiento de los ejércitos independentistas durante las guerras revolucionarias porque se acomodaban mejor a su propaganda política y a sus discursos de fundación de un nuevo mundo diferente del que hasta entonces se había conocido.

---

1 Además de minueto y contradanza, también se bailaban rondós, gavotas, rigodones y alemandas, todas procedentes de la tradición francesa. Para un estudio profundo sobre la difusión de danzas francesas en España véase Pilar Montoya, "La recepción del estilo francés en los tratados de danza española del siglo XVIII", *Cuadernos Dieciochistas*, 16, (2015): 39-68.

Pero en algún momento, después de concluida la Guerra de Independencia, se inició un lento proceso de erradicación que proscribió a las danzas americanas de ciertos espacios y las confinó a otros donde se transformaron en expresiones todavía más aguzadas de lo marginal y lo inapropiado. En algunos casos desaparecieron tanto de los estratos altos como de los escenarios populares y cayeron en el olvido. Este trabajo se enfoca precisamente en esas danzas, que primero fueron muy exitosas y luego desterradas de los espacios de las élites que las habían cultivado con entusiasmo y que merecen estudiarse como danzas bailadas en un momento crucial de la construcción de la identidad peruana.

Si bien algunos de estos bailes aparecen en la literatura musicológica argentina y chilena, no existen estudios previos para el caso peruano debido a la ausencia de fuentes primarias. Por ello, en este artículo me ocupé de una colección de manuscritos musicales poco estudiada y perteneciente a la Biblioteca de la ciudad de Hannover: la colección Kestner.<sup>2</sup>

## 1. Los bailes peruanos de la colección Kestner

Esta colección fue formada por August Kestner (1777-1853), diplomático alemán y coleccionista de arte que durante el transcurso de su carrera reunió un importante acervo. Alrededor de 1831, regaló su colección de música a su sobrino, Hermann Kestner (1810-1890), compositor y coleccionista de partituras de diferentes procedencias que combinó el legado de su tío con sus propias recopilaciones hasta conformar un conjunto de siete mil canciones procedentes de diversas regiones del mundo, incluyendo Hispanoamérica.<sup>3</sup> El tomo III, titulado *Spanische, Portugische, Brasilianische, Peruanische und Chilenische Lieder und Tänze Band III*<sup>4</sup> firmado por Hermann Kestner y fechado en 1842 está compuesto por cuarenta y siete aires de danza y canciones de origen portugués, español, colombiano y peruano, aunque lo único que permite identificar su procedencia es la descripción de los subtítulos (“Modinha de Brazil”, “baile

2 La autora desea agradecer a Pablo Cáceres Aranibar su ayuda y contacto para tener acceso a este fondo documental, así como su constante interés en repertorios históricos sudamericanos que lo han llevado a ofrecer versiones reconstruidas basadas en fuentes musicales de la época de distintas procedencias. Así mismo, desea agradecer a la Stadtbibliothek Hannover el haber compartido los materiales empleados en este trabajo.

3 Estos datos son mencionados en la página de la StadBibliothek de Hannover sobre la colección, disponible en <https://www.hannover.de/Leben-in-der-Region-Hannover/Bildung/Bibliotheken-Archive/Stadtbibliothek-Hannover/Bibliotheken-Öffnungszeiten/Zentralbibliothek/Musikhandschriften-der-Sammlung-Kestner>. Último acceso: 20 de agosto de 2023.

4 Colección Kestner: Stadtbibliothek Hannover Sammlung Kestner N° 101, III.

peruano”, etc.) ya que no llevan ni fecha ni información adicional de dónde y cuándo fueron recopiladas. Luigi Ferdinando Tagliavini dedica un extenso estudio a la colección Kestner y opina que al menos los materiales de los tres primeros folletos fueron recogidos por Augusto Kestner durante al menos veinte años de trabajo y se redactaron cuando Hermann Kestern estuvo en Roma por primera vez, alrededor de 1840.<sup>5</sup>

No hay ninguna referencia que permita afirmar que Augusto o Hermann vivieron en América en algún momento y por la forma cómo está escrito el álbum, en formato apaisado en una pulida caligrafía, es razonable pensar que contaron con informantes que recogieron algunas melodías a las cuales una misma persona se encargó de añadir acompañamientos muy sencillos para piano que constan de una repetición de la melodía y su duplicación en terceras paralelas para la mano derecha y acompañamiento arpegiado para la mano izquierda sobre un esquema armónico básico. Probablemente fue Hermann Kestner quien realizó las armonizaciones gracias a su oficio musical. En algunos textos de las canciones se observan errores de transcripción que podrían deberse a que ni el recolector ni el transcriptor de las melodías hablaban fluidamente el español o estaban familiarizados con giros dialectales sudamericanos.

Este tercer tomo contiene ocho danzas y cuatro canciones al que asigna procedencia peruana. De ellos, los que interesa más estudiar aquí son precisamente las danzas, todas escritas en compás de 6/8 y que poseen características melódicas muy semejantes entre sí: “El Llanto”, “El Siquiminiquí”, “La Perdiz”, “Las Lentejas”, “El Amor en Cuarto”, “La Mariquita”, “El Chocolate” y “El Cuándo”.<sup>6</sup>

Estas danzas comparten varias características melódicas y textuales que les confieren un color particular. Más conocidos como *bailes de la tierra*, son, de acuerdo con Carlos Vega, un conjunto de bailes y canciones picarescos de comienzos del siglo XIX y cuyos textos en muchos casos determinan sus títulos.<sup>7</sup> Ellos han sido mencionados frecuentemente en fuentes peruanas, chilenas y argentinas, pero también por viajeros alemanes, franceses e ingleses en las primeras décadas del siglo XIX. Herederos de los bailes sesquiálteros españoles, pertenecen a la enorme familia de dan-

5 Luigi Ferdinando Tagliavini “August e Herrmann Kestner cultori della musa popolare: le vicende avventurose d’una raccolta manoscritta Schriftenreihe Analecta musicológica” en *Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom*, nro. 45, (2011) p. 402.

6 Aparecen también varias cachuchas, dos lundús, tres valsos y un zapateado además de diversas boleros, danzas todas ellas que se bailaban en el virreinato peruano o en la nueva república después de 1825, pero que no consideraré en esta ocasión por la falta de precisión en la procedencia, la que no está consignada en la fuente, y por pertenecer a otras familias dancísticas que no son pertinentes tratar aquí.

7 Carlos Vega, *Bailes tradicionales argentinos: La zamacueca. La zamba antigua* (Buenos Aires: Julio Korn, 1952, 93).

zas hemioladas que han aparecido en todo el continente americano y que también recibieron influencias africanas allí donde los afrodescendientes tenían una presencia importante, como es el caso de las costas del Pacífico sur. Su compás característico les proporciona a estas danzas una personalidad particular y a su vez las distingue de los sencillos esquemas rítmicos de danzas europeas como el minué, la contradanza o la gavota, donde casi nunca se produce la doble acentuación. Por el espacio no es posible citarlos completamente, pero se ofrece un resumen de sus líneas melódicas principales.

### 1.a. "El Llanto", baile peruano. (Kestner III, 70-74)

"El Llanto" aparece en diversas fuentes y algunas lo asocian con el Perú. En el teatro de Santiago de Chile en 1835 fue bailado por una actriz "al uso de Lima",<sup>8</sup> mientras Francisco Cavadas lo menciona como baile popular en Chiloé a comienzos del siglo XX.<sup>9</sup> En el ejemplo 1 se observa la línea melódica completa.

**El Llanto**  
Baile peruano

Colección Kestner, III, pp. 70-74

**Presto** **3**

U-na mu-jer con su llan-to hu-bo de vol-ver-me lo-co ¡Ay! vol-ver-me lo-co

pen-sa-ba-que e-ra por mí y su llan-to e-ra por o-tro ¡ay! e-ra por o-tro Yo llo-ra-ba

ya no llo-ro Yo llo-ra-ba por-que me ha-llo tris-te-y so-lo ¡Ay! tris-te-y so-lo a-sí llo-ra-ba

se la-men-ta-ba a-sí llo-ra-ba se la-men-ta-ba ya no llo-ro yo llo-ra-ba

ya no llo-ro yo llo-ra-ba ya no llo-ro por-que me ha-llo

tris-te-y so-lo ¡ay! tris-te-y so-lo ¡ay! tris-te-y so-lo

**Figura 1.** "El Llanto, baile peruano", línea melódica y texto. Transcripción de la autora.

8 *El Araucano*, 26 de febrero de 1835, 3.

9 Francisco J. Cavadas. *Chiloé y los Chilotes* (Santiago: Imprenta Universitaria, 1914, 175).

### 1.b. "El Siquiminiqui", baile peruano (Kestner III, 75-77)

Con este nombre no se le halla en los testimonios de viajeros ni en los estudios sobre danzas de la época, pero nombres parecidos sí se encuentran en Chile. Cavadas lo escribe como "Siquimiriqui" y lo ubica en Chiloé como baile de pareja,<sup>10</sup> mientras que Samuel Claro lo consigna como "ziquimiriqui".<sup>11</sup> En el ejemplo 2 se observa cómo la línea melódica tiene la hemiola más marcada con el patrón de tres negras en lugar de seis corcheas.

**El Siquiminiqui**  
Baile peruano

Colección Kestner, III, pp. 75-77

Es po-si-ble Due-ño mí-o que no te has de con-do le-er des-pués de en cen  
11 Estribillo  
di do el fue-go so-lo me de-jas de ar-der Si-qui-mi-ni-qui sí de dí-a  
19  
si-qui-mi-ni-qui no de no-che an-da chi-ni-ta an-da mo-re-na que me ro-bas el al-ma

**Figura 2.** "El Siquiminiqui, baile peruano", línea melódica y texto. Transcripción de la autora.

### 1.c. "La Perdiz", baile peruano (Kestner III, 80-82)

El texto de esta canción tiene la forma poética de la seguidilla y es una canción muy difundida en Perú, Bolivia, Chile y Argentina, países donde se conoció por otros títulos extraídos del texto como "Gato" y "Mis mis", que aluden al felino del texto. De acuerdo con el Diccionario de la Real Academia Española, "mis mis" es una interjección en desuso que se usaba para llamar al gato (como el "michi" moderno). El francés Gabriel Lafond de Lurcy lo escuchó en Arequipa en 1826.<sup>12</sup> William Ruschenberger, marino norteamericano que visitó Sudamérica entre 1829 y 1833, lo presenció en Chile y lo describió como un baile, parecido a "El Cuándo".<sup>13</sup> El vizconde francés Eugène de Sartiges lo vuelve a ver en Arequipa en 1834.<sup>14</sup>

10 Francisco J. Cavadas. *Chiloé y los Chilotes*, 173.

11 Samuel Claro Valdés, "La Vida musical en Chile durante el gobierno de don Bernardo O'Higgins", *Revista Musical Chilena*, 33, nro. 145, 18.

12 Gabriel Lafond de Lurcy, *Voyages autour du monde*, II Tome, (París: Administration de libraire, 1844, 369)

13 William Ruschenberger, *Three Years in the Pacific: Including Notices of Brazil, Chile, Bolivia, and Peru*, (Filadelfia: Carey, Lea & Blanchard, 1834, 103)

14 Eugène de Sartiges, "Arequipa". En *Imagen y Leyenda de Arequipa. Antología 1540-1990*, ed. Edgardo Rivera Martínez, (Lima: Fundación M.J. Bustamante de la Fuente 1996, 275).

Carlos Vega le ha dedicado varios estudios<sup>15</sup> y menciona su procedencia peruana, que llegó a Buenos Aires antes de la independencia de Perú, pero no tuvo arraigo en los salones bonaerenses aunque sí encontró refugio en las zonas rurales donde pervive hasta el presente.<sup>16</sup> Isabel Aretz menciona que “El Gato” se conocía en Perú como “Gato Mismis” en fechas tan tempranas como 1780 aunque no cita la fuente,<sup>17</sup> y estudió sus variantes argentinas con diversos nombres.<sup>18</sup> En sus transcripciones de esta danza de La Rioja, el texto varía notablemente, pero los patrones rítmicos son muy similares.<sup>19</sup> En el ejemplo 3 se observa cómo se privilegia la figuración de corcheas y negras.

**La Perdiz**  
Baile peruano

Colección Kestner, III, pp. 80-82

**Figura 3.** “La Perdiz, baile peruano”, línea melódica y texto. Transcripción de la autora.

### 1.d. “Las Lentejas” baile peruano (Kestner III, 83-87)

No se ha encontrado ninguna referencia a este nombre en la literatura sobre bailes decimonónicos sudamericanos, pero la cuarteta inicial “Qué poco estimas mi amor” pertenece a la glosa “Qué poca pena te da” del poeta arequipeño Mariano Melgar, fu-

15 Sobre la bibliografía publicada por Carlos Vega, véase Enrique Cámara de Landa, Leandro Donoso y Héctor L. Goyena, “Obras de Carlos Vega”, en *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*, ed. Enrique Cámara de Landa (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2015), 373-430.

16 Carlos Vega, *Música Sudamericana*. (Buenos Aires: Emecé, 1946, 97).

17 Isabel Aretz, *Música y baile en las en la[s] campana[s] de los libertadores*. (Buenos Aires: inédito [Borrador corregido por la autora obrante en el Archivo de la Biblioteca de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (Argentina), 2003, 70]. Disponible en: <http://archivobiblioteca.untref.edu.ar/index.php/musica-y-bailes-en-la-campana-de-los-libertadores;isad> Último acceso: 4 de julio de 2023.

18 Isabel Aretz, *El folklore musical argentino: con 91 ejemplos musicales, 33 esquemas y 8 láminas*, (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1952, 192-202).

19 Isabel Aretz, *Música tradicional de La Rioja*. (Buenos Aires, INIDEF, 1978, 524-533).



silado en Umachiri en 1815.<sup>20</sup> Esto ayudaría a datar la danza en los años posteriores a su fallecimiento, cuando mucha de su poesía circulaba en impresos sueltos o se transmitía por vía oral. En el ejemplo 4 puede verse cómo la melodía alterna figuras de 6/8 con 3/4.

### Las Lentejas

Baile peruano

Colección Kestner, III, pp. 83-87

Vivo  $\frac{2}{4}$

Qué po-co po-co es-ti-mas mi a-mor qué po-co po-co es-ti-mas mi a-mor  
 con-que con-que des-pre-cios me mi-ras con qué con qué des-pre-cios me mi-ras con  
 qué con qué ri-gor te re-ti-ras a cos-ta cos-ta de mi do-lor a cos a  
 cos-ta de mi do-lor len-te-jas len-te-jas si es-tás mal-pa-ga-da por-que no lo  
 de-jas? tan tan tan tan tan tan tan tan tan tan tan tan  
 se-ñor co-man-dan-te ¿qué bus ca a-qui? yo bus-co a mi da-ma que a-qui la per-dí.

Figura 4. “Las Lentejas, baile peruano”, línea melódica y texto. Transcripción de la autora.

#### 1.e. “El Amor en cuarto” baile peruano (Kestner III, 88-91)

No ha sido posible hallar referencias en fuentes documentales sobre este baile, pero en 1870, Claudio Rebagliati, director de orquesta italiano afincado en Lima, publicó su *Álbum Sudamericano* donde recogía bailes y canciones peruanas arregladas para piano sin texto. El último baile lleva el título “El amor en cuarto, baile arequipeño” cuya melodía es muy semejante a la que aparece en la colección Kestner. La frase “en cuarto” podría referirse a que se bailaba entre cuatro personas.<sup>21</sup> En el ejemplo 5, se observa una hemiola bastante marcada.

20 Mariano Melgar, *Poesías* (Arequipa: Gobierno Regional de Arequipa, 2010): 269.

21 Carlos Vega, *Las danzas populares argentinas*, Tomo I (Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 1952, 302).

## El amor en cuarto

baile peruano

Colección Kestner III., pp. 88-91

2

Que me a-con-se-jas a - mor que ha - ga, pues des - di - cha-do si se ve des - en - ga - ña-do ol  
 yer tar-de me di - je-ron queya us-ted no me que - rí - a y se me que dó el pes - cue-zo don

10

vi-dar se-rá m - jor\_ Es-tas mu - je-res son muy in - fie-les por-que a-pa - ren-tan el que te quie-ren te ha-cen creer vi-ves u -  
 de mis-mo lo te - ni-a

17

fa-no y el que te quie-re es un en - ga-ño Oi-gan mu-je-res te-ner cons tan-cia por-que mi a-mor te a-ma con an-sia

24

oi-gan mu - je - res te - ner cons-tan-cia por-que mi a - mor te a-ma con an - sia. an - da chi - ni - ta da - le con gra-cia

30

an - da chi - ni - ta da - le con gra-cia que me ro - bas el al - ma

Figura 5. "El Amor en cuarto, baile peruano", línea melódica y texto. Transcripción de la autora.

### 1.f. "El Chocolate" baile peruano (Kestner III, 99-103)

De esta danza, Eugenio Pereira Salas menciona que el comerciante sueco C. E. Bladh la vio en Chile en 1825, y se escandalizó de su excesivo liberalismo.<sup>22</sup> Ruschenberger la ve en Lima en 1833, primero en una corrida de toros<sup>23</sup> y luego en una fiesta de afrodescendientes en los alrededores de Lima.<sup>24</sup> Posteriormente, Francisco Cavada la describe en Chiloé a principios del siglo XX como un baile de pareja con pañuelo.<sup>25</sup> En el ejemplo 6 se observan contratiempos y combinaciones de patrones rítmicos de negra y corchea.

22 Eugenio Pereira Salas, *Los orígenes del arte musical en Chile*, (Santiago de Chile: Universidad de Chile, 1941, 237).

23 Ruschenberger, *Three years in the Pacific*, 288.

24 Ruschenberger, *Three years in the Pacific*, 302

25 Cavadas, *Chiloé y los Chilotas*, 165-166.

## El chocolate

Baile peruano

Colección Kestner, III, pp. 99-103

**Allegro assai**  
3

A-llá den-tro de la mar sus - pi- ra-ba\_u - na ba-llé - na mue-le mue-le la ca-ne - la pa'ba-tir el  
11  
cho-co-la - te En sus sus-pi - ros de-cí - a can-te-mos el cho-co-la - te mue-le mue-le la ca-ne - la pa'ba-tir el  
19  
cho-co-la - te Su-car su-car cho-co-la - te su-car su-car cho-co-la - te di-ce la ni-ña cho-co-la - te di-ce la cho-la  
27  
cho-co - la - te di - ce la zam-ba cho-co - la - te di - ce la ne-gra cho-co - la - te la - la re - o  
33  
la - la la la la\_\_ la la la la la la la la la la la la la la la cho-co-la - te

**Figura 6.** “El Chocolate, baile peruano”, línea melódica y texto. Transcripción de la autora.

### 1.g. “La Mariquita” baile peruano (Kestner III, 108-111)

Esta danza aparece frecuentemente tanto en las fuentes primarias como en la literatura musicológica. Aretz le atribuye origen escénico procedente de las tonadillas españolas de fines del siglo XVIII y menciona su presencia en Venezuela en 1830.<sup>26</sup> Carlos Vega le ha dedicado un estudio meticuloso.<sup>27</sup> Aretz también la encuentra en La Rioja.<sup>28</sup> Pereira Salas la menciona en Chile como villancico y como canción bailable,<sup>29</sup> pero en ninguna de las recopilaciones aparece el verso partido en latín que significa aproximadamente “a cada quien lo suyo” que contiene la versión Kestner. En el ejemplo 7 se observa que contiene patrones rítmicos muy similares a los de “El Chocolate”.

26 Isabel Aretz, *Música y baile en las en la[s] campaña[s] de los libertadores*, 70.

27 Carlos Vega, *Bailes tradicionales argentinos. Historia, origen, música, poesía, coreografía*. El Gato (Buenos Aires: SADAIC, 1944).

28 Isabel Aretz, *Música tradicional de La Rioja*, 534.

29 Eugenio Pereira Salas. *Los orígenes del arte musical en Chile*, 194-195.

## La Mariquita

Baile peruano

Colección Kestner

**Allegro**  
3

Co-mo la ma-ri - po-sa co-mo la ma-ri po-sa co-mo la ma-ri po-sa ten-go mi suer-te ten-go mi

11  
suer-te que a-que-llo que más a-mo que a-que-llo que más a-mo que a-que-llo que más a-mo me da la muer-te me da la

19  
muer-te va-mo-nos a pa - se-ar vá mo-nos a dor - mir. vá-mo-nos a pa - se-ar Ma-ri-ca que pa-ra di-ver - tir

28  
ge-ni - tí-vo cu - jus qui ge-ni - tí-vo cu - jus qui ge-ni - tí-vo cu - jus qui da-ti-vo cui-que da-ti-vo cui-que

36  
a - quel que no lo en - tien - de a - quel que no lo en - tien - de

40  
a - quel que no lo en - tien - de que te lo ex - pli - que que te lo ex - pli - que

**Figura 7.** “La Mariquita, baile peruano”, línea melódica y texto. Transcripción de la autora.

### 1.h. “El Cuándo” baile peruano (Kestner III, 112-117)

La más compleja de las danzas de la colección y la única que no proviene del Perú, si no de Argentina, donde se le bailaba en salones y no en espacios populares. Múltiples fuentes de viajeros en Chile la ubican en ese país en la primera mitad del XIX donde llegó a ser considerada baile nacional. José Zapiola señala que llegó con el ejército de San Martín en 1817, procedente de Buenos Aires<sup>30</sup> y menciona que tenía dos partes: un aire de minué y una sección más rápida. Vega explica que, al contrario de otros bailes, no se clasifica como danza de chicoteo o picaresca sino como señorial grave que alternaba tiempos lentos con tiempos vivos.<sup>31</sup> Aretz también la describe en La Rioja<sup>32</sup> y consigna ejemplos musicales del siglo XIX.<sup>33</sup> Los textos recopilados por ambos coinciden o son variantes del que se menciona aquí, y lo mismo ocurre con las que presenta Aretz en 1952<sup>34</sup> y en

30 José Zapiola, *Recuerdos de Treinta años*, (Santiago de Chile: Zig-Zag, 1944. 44)

31 Vega, *Las danzas populares argentinas*, 293-322.

32 Aretz, *Música tradicional de La Rioja*, 585-588

33 Aretz, *Música y baile en las en la[s] campaña[s] de los libertadores*. 95.

34 Aretz, *El folklore musical argentino*, 245.

2003.<sup>35</sup> En el ejemplo 8 se observa que está notado en 6/8 para ambas secciones, pero muestra un claro contraste de velocidad entre la primera y la segunda sección.

## El Cuándo

Baile peruano

Colección Kestner, III, pp. 111-117

**Andante**

Dos e - na - mo - ra - dos ten - go am - bos - me vie - nen a ver \_ el u - no me o - fre - ce pla - ta el o - tro que - rer - me

**Allegro**

bien \_ a la pla - ta me re - mi - to por - que es mu - cha bo - be - ri - a te - ner a - mo - res a se - cas y en a - yu - nas to - do el

dí - a cuan - do cuan - do cuan - do ma - mi - ta cuán - do cuán - do cuán - do cuán - do se - ño - ra cuán - do cuán - do

lle - ga rá e - se dí - a o se - rá por la ma - ña - na que nos trai - gan a los dos \_ el cho - co - la de a la

ca - ma cuán - do cuán - do cuán - do ma - mi - ta cuán - do cuán - do cuán - do cuán - do se - ño - ra cuán - do

**Figura 8.** “El Cuándo, baile peruano”, línea melódica y texto. Transcripción de la autora.

Las melodías son bastante sencillas y tienen estructuras muy similares: un tema principal, una sección contrastante y en ocasiones la repetición de primer tema, o una sección donde la tensión rítmica crece, que es donde solía ocurrir el famoso zapateado, durante el cual los bailarines demostraban su pericia con un complicado juego de pies, marcando el clímax del baile. Las danzas guardan una significativa semejanza en los principales motivos rítmicos. El uso consistente del patrón corchea negra y negra corchea y sus variantes, además de la presencia de contratiempos y acentuaciones que oscilan entre el compás de 3/4 y el de 6/8 le añade diversidad e interés a la frase musical y favorecen la integración de la música con el texto ya que los acentos musicales en distintos lugares del compás coinciden con los acentos prosódicos de la letra.

Mientras varias de estas danzas, con excepción de “El Cuándo”, parecían ser consideradas bailes peruanos y se difundieron con mucho éxito en Chile, Bolivia y Argentina, país este último donde lograron perdurar hasta el siglo XX, desaparecieron de su aparente país de origen donde solo se les conoce por menciones en escasas fuentes de la época. Solo la zamacueca, otro baile sesquiáltero, pero de naturaleza

35 Aretz, *Música y baile en las en la[s] campaña[s] de los libertadores*, 88.

ligeramente diferente en sus patrones rítmicos y su manera de bailar, sobrevivió para convertirse en el antecedente moderno de la marinera limeña.<sup>36</sup> ¿Por qué ocurrió esta progresiva desaparición de los bailes de la tierra, tan populares y conocidos en el Perú de la década de 1820, cuyo gusto y naturaleza picante sedujo a tantas provincias y regiones mientras que en otros países continuaron su inusitado éxito? A continuación, se propone una posible respuesta y para ello se recurre a las ideas que la modernidad implantó en América del Sur en cuanto a comportamientos e imaginarios propios de una nación civilizada.

## 2. Decencia y civilización como imposiciones de la modernidad en el Perú decimonónico

El *Diccionario de la Real Academia Española* define decencia con tres diferentes acepciones, pero solo dos son de interés en este trabajo:

1. Recato, honestidad, modestia.
2. Dignidad en los actos y en las palabras, conforme al estado o calidad de las personas.<sup>37</sup>

Ambas ayudan a describir la decencia decimonónica como un conjunto de comportamientos con que se esperaba que cierta calidad de personas se condujera para diferenciarse de otros estamentos considerados de menor importancia en la escala social. La decencia, pues, tiene mucho que ver con quién la porta y de quién desea diferenciarse ese portador.

Para Pablo Whipple, el concepto de decencia en el Perú se asentó en las postrimerías de la conquista cuando, a causa de que la separación racial entre indios y españoles se volvió inviable debido al mestizaje y al cruce de castas, se hizo necesario construir otra categoría que distanciara a las élites dominantes de las masas urbanas, que a su vez se volvió más compleja al combinar factores culturales, económicos y raciales que acentuó la dicotomía gente decente/plebe. Más tarde, cuando concluyó la Guerra de Independencia, la idea de decencia sufrió un nuevo ajuste al convertirse en un ideal que debe alcanzarse en bien de la nación y que contiene, y a la vez fo-

36 Para una breve historia del género, véase el trabajo de Rodrigo Chocano, *¿Habrá jarana en el cielo? Tradición y cambio en la marinera Limeña* (Lima: Ministerio de Cultura, 2012), 76-121.

37 Tomado de *Diccionario de la Real Academia Española*, "decencia", disponible en <https://dle.rae.es/decencia>. Último acceso: 12 de agosto de 2023.

menta, virtud, honor y justicia. Sirve también para separar el tiempo nuevo del antiguo, cuando se identifica el tiempo colonial con la barbarie de la que la nueva concepción republicana de decencia desea alejarse.<sup>38</sup> En otro trabajo, el mismo Whipple recurre a la definición de Parker cuando dice que gente decente son “aquellas personas que reunían ciertas cualidades ‘superiores’ de raza, apellido, educación, profesión y estilo de vida” y por ello las altas clases limeñas siguieron apoyando la idea de la decencia en un distanciamiento racial y de clase o de origen social para imponer su autoridad sobre la plebe a la que consideraba, así mismo, bárbara.<sup>39</sup>

La dicotomía civilización/barbarie también se halla presente en la forma cómo las élites limeñas practicaron y entendieron la decencia. Marcel Velásquez explica que en el Perú post independiente considerarse civilizado suponía asumir formas sociales y valores practicados en el Viejo Continente, pero que, para alcanzarlos, era necesario deshacerse de las costumbres coloniales “percibidas como bárbaras, irracionales y símbolos del pasado y el atraso”. Para construir una civilidad moderna, se construyeron prácticas sociales que “significan un ataque sistemático a las antiguas formas de sociabilidad”.<sup>40</sup>

Por otro lado, Rolando Rojas determina que durante el siglo XIX se produjo una expansión de las expresiones populares en los espacios públicos que debían ser sometidos a control permanente, por ser consideradas bárbaras y decadentes. No obstante, Rojas señala una gran paradoja: estos discursos que podían encontrarse en obras literarias, dramáticas o en periódicos políticos y culturales no siempre eran cumplidos a rajatabla en la vida real y muchas veces la realidad contradujo flagrantemente estos propósitos civilizadores expresados en la legislación vigente y en los discursos oficiales cuando las élites y la plebe cruzaron en ambos sentidos los límites impuestos por la decencia.<sup>41</sup>

Pero, ¿cómo hablaban/pensaban/escribían los viajeros extranjeros y los intelectuales peruanos sobre esta paradoja donde se enfrentaba lo conocido y gustado con lo novedoso y elegante?

---

38 Pablo Whipple, “¿Apostando por la república? Decencia, apuestas e institucionalidad republicana durante la primera mitad del siglo XIX en Lima”, *A Contracorriente* 6, nro. 3, (2009): 3-5.

39 Pablo Whipple, *La gente decente de Lima y su resistencia al orden republicano* (Lima: IEP, 2016, 37).

40 Marcel Velásquez, “Civilización 1750-1850”, en *Las voces de la Modernidad Perú, 1750-1870. Lenguajes de la Independencia y la República*, comp. Cristóbal Aljovín de Losada y Marcel Velásquez Castro, (2017), 82-94.

41 Rolando Rojas, *La república imaginada. Representaciones culturales y discursos políticos en la época de la independencia* (Lima: IEP, 2017, 110-115)



## 2.1. ¿Nacional o extranjero? El debate sobre cómo ser un mejor peruano

### 2.1.a. Los extranjeros toman nota

María Graham y Flora Tristán, dos mujeres europeas, visitaron Sudamérica con una década de diferencia, pero observaron un mismo fenómeno: la progresiva sustitución de ciertos bailes y canciones locales por formas dancísticas europeas gracias a una acelerada modernización de la vida social de las clases acomodadas. Mrs. Graham, en 1822, atestigua que “El Cuándo” es danzado en las chinganas chilenas pero que afortunadamente, las clases altas, gracias a su contacto con los extranjeros que llegan por la apertura de los puertos al comercio, han dejado de bailarlo.<sup>42</sup> Madame Tristán afirma lo mismo en Arequipa, en 1834 cuando menciona que “hoy los bailes franceses sustituyen al fandango al bolero y las danzas del país reprobadas por la decencia”.<sup>43</sup> Así mismo, Sartiges, también en Arequipa en 1834, observa que las cuadrillas eran recientes en la ciudad y se lamentaba que su fría monotonía sustituyera a bailes más locales como el londou, el fandango, el mismis y el bolero.<sup>44</sup>

En ese mismo año, William Ruschenberger describe que durante una visita a la pampa de Amancaes el día de San Juan, había visto bailar la zamacueca a una pareja de afrodescendientes con unos movimientos muy provocativos y que las danzas del chocolate y el zapateo tenían movimientos similares y solo diferían en el texto de la canción. Añade que, aunque los extranjeros las juzgaban como indecentes, se bailaban también en los salones de la élite.<sup>45</sup>

### 2.1.b. Los nacionales escriben

Dos obras de teatro escritas con casi una década de diferencia abordan esta paradoja en que se debatía la sociedad peruana que era, por un lado, heredera de una múltiple tradición proveniente del régimen ibérico y sus complejidades y, por el otro, receptora de un fenómeno acelerado de modernización cultural y tecnológica que la obligaba a abandonar sus costumbres a paso veloz. Se trata de *Los frutos de la educación* de Felipe Pardo y Aliaga y *La mozamala* de Manuel Asencio Segura.

---

42 María Graham, *Journal of a Residence in Chile during the year 1822 and a voyage from Chile to Brazil in 1823*, Londres: Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown and Green, 1824, 217)

43 Flora Tristán, *Peregrinaciones de una paria*, (Arequipa: Gobierno Regional, 2010, 179-180).

44 Sartiges, “Arequipa”, 275.

45 Ruschenberger. *Three years in the Pacific*, 302.



*Los frutos de la educación*, comedia en tres actos y en verso, se estrenó en el Teatro de Lima en 1829. En esta obra, Felipe Pardo alude ya a lo que califica como una concepción infantil de los valores morales de la sociedad limeña. El apego a costumbres que no tienen sentido y que son nocivas, privan a los habitantes de la ciudad de los beneficios de la modernidad que no es siempre bien recibida ni bien mirada por los habitantes herederos de antiguas formas de vida ancladas en la tradición.<sup>46</sup> En una familia pudiente limeña, los malos negocios del padre, don Feliciano, lo llevan a negociar el matrimonio de su hija Pepita al mejor postor: primero con Bernardo, su pupilo, cuyo peculio ha dilapidado y después con un inglés acaudalado llamado Eduardo, que ha traído a la familia don Manuel, su cuñado, quien ha residido varios años en Europa. Cuando se ha decidido el matrimonio con el extranjero, éste abruptamente lo rompe, mientras Bernardo, por despecho, se fuga para casarse con una mulata con quien tiene tres hijos. Don Manuel consuela a don Feliciano ofreciendo su ayuda económica para paliar el desastre financiero y reconviene a los padres y a Pepita sobre la forma en cómo educaron a ambos muchachos, a la vez que promete hacer que Eduardo reconsidere su decisión. El motivo por el que Eduardo rechaza a Pepita es interesante: ella ha bailado una zamacueca en público, lo que le hace dudar de su pudor, prudencia y recato y no la considere adecuada como esposa. La madre no entiende cómo un baile inocente puede provocar que el pretendiente *civilizado* abandone a su hija, “Sí, bailó la zamacueca hizo muy bien en bailarla, el lundú, el mismís, el llanto y cuanto le dé la gana. ¿Qué motivo hay en esto para tales alharacas?”. Don Manuel le hace notar que las niñas bien criadas no bailan esos bailes por sus “groseras contorsiones” que “ofenden a quien las mira y a quien las hace, rebajan”<sup>47</sup> y así retrata los choques entre la concepción localista de los bailes y su consideración desde una nueva moralidad basada en el decoro y la decencia. Manuel sentencia: “porque con decencia no hay zamacueca bien bailada”, aunque promete encontrar un nuevo y apropiado pretendiente si la muchacha se “libera de las zamacuecas”.<sup>48</sup> La moraleja es patente: si la mujer desea hacer un matrimonio ventajoso, debe renunciar a danzas indecentes, pero puede leerse también como una metáfora: si no depuramos costumbres que creemos bonitas, pero en realidad son bárbaras o poco decentes, no alcanzaremos la realiza-

46 Pardo, perteneciente a una familia de la aristocracia limeña colonial, había estudiado en su juventud en el colegio de San Mateo en Madrid donde recibió una formación clásica y a su regreso se hizo cargo de una cuantiosa herencia, además de dedicarse a la literatura y al periodismo. Aunque se le identifica como un escritor costumbrista, en realidad su obra es una crítica a las tradiciones que, según él, impedían a los peruanos integrarse en los mecanismos de la modernidad.

47 Felipe Pardo y Aliaga, *Los frutos de la educación*, 123.

48 Felipe Pardo y Aliaga, *Los frutos de la educación*, 134.

ción de nuestros sueños como nación ni seremos dignos del aprecio de potencias extranjeras con las que deseamos asociarnos para buscar la prosperidad.

Por esta obra Pardo ganó fama de intolerante con las costumbres nacionales, pero es muy posible que su obra reflejara la convicción que empezaba a recorrer cierto sector de las élites que miraba en las costumbres y usos europeos el modelo a seguir para la joven república. Y precisamente lo que causaba más preocupación era la danza, expresión social por naturaleza que estaba presente en un ambiente tan concurrido como la tertulia en el salón doméstico donde se reunían figuras de la política, las artes y el comercio en intercambio permanente de experiencias y opiniones. Lentamente, cuando nuevas formas de vida hacen su ingreso de la mano de culturas foráneas, van construyéndose normativas y modelos de lo que resulta apropiado y decente de aquello que no lo es. El teatro, por ejemplo, sí acepta ciertas danzas —el bolero y la zamacueca— como forma de exhibición artística<sup>49</sup> pero en las décadas siguientes también el escenario restringe esta modalidad.

Otro escritor, Manuel Ascencio Segura, contemporáneo y en ocasiones rival político y literario de Pardo, menciona la consideración que tenían los diversos bailes en la alta sociedad de Lima y establece dicotomías entre diferentes tipos de danzas. En su sainete en un solo acto *La mozamala*, se desnudan las contradicciones en los discursos referidos a estos bailes condenados en determinados círculos, pero bailados en público y privado. Dos hermanos solterones, doña Lucía y don León, educan a dos sobrinas suyas, Juanita y Panchita. La tía obliga a las niñas a salir de un baile porque han bailado la zamba en público con demasiado entusiasmo lo cual no es propio de su posición social y podría dañar sus posibilidades de casarse con extranjeros. Don León prefiere para ellas maridos locales que sean fieles a las tradiciones y aprueba que bailen danzas de la tierra mientras se burla de la hermana solterona citando danzas de su pasada juventud. “Enséñale el minué, el amable, el abuelito, el rhin, el gallinacito, la Bretaña y el paspié, la soberana la randa, el quema monte, el charrán...” y menciona otras como el Don Mateo, la Alemania, el punto y el agua de nieve, mientras Lucía considera que deben bailar “la contradanza, el ondú, la pieza inglesa o así cualquiera otra pieza seria y digna de alabanza”.<sup>50</sup>

Al mismo tiempo, las sobrinas planean recibir a sus pretendientes, que les traerán serenata y fingen que este gesto musical es para la tía. Emocionada, doña Lucía saca

---

49 La zamacueca se presentó como baile de exhibición en el teatro limeño en muchas ocasiones. Puede consultarse al respecto a Carlos Vega: *Las danzas populares argentinas*, Tomo II, 114.

50 Manuel Ascencio Segura, “La Mozamala”, en *Artículos, poesías y comedias de Manuel Ascencio Segura* (Lima: Imprenta de Carlos Prince, 1886, 151).

el licor y se embriaga hasta que deja de lado sus prejuicios y exige que los músicos toquen una zamba y una mozamala,<sup>51</sup> las que baila con frenesí. Su hermano se avergüenza de ver a su hermana en tal estado con dos desconocidos en su casa, aunque pronto le aclaran la situación y se conciertan los matrimonios de las muchachas con los jóvenes mientras la señora sigue repitiendo los versos más escabrosos de la mozamala y pidiendo bailarla a gritos.

Al contrario que Pardo, a Segura no le interesaba moralizar desde el escenario, sino que se sirve de la sátira para criticar las contradicciones de los modos de vida de la capital. El párrafo final en boca de uno de los personajes solo pide "aplausos e indulgencia" mientras cada uno debe juzgar si es decente bailar o no estas danzas desde su propia experiencia.<sup>52</sup> La hipocresía denunciada en este sainete, el doble rasero con que se juzga la danza y por tanto los comportamientos asociados a ella nos habla de una paradoja palpable para el público de Segura y la sociedad limeña en general que concedía diversas valoraciones para los bailes en distintos estamentos, espacios y ocasiones. Habla también de un progresivo control de los comportamientos y de los cuerpos, especialmente los femeninos en la alta clase limeña. Las mujeres, como portadoras del honor familiar, deben evitar actitudes y conductas que mellen ese honor y la expresión coreográfica del deseo está en contraposición con los principios de la decencia que se asentaban en la Europa post napoleónica.

Esto significa que, como en toda época, existe un repertorio *adecuado, digno* y otro considerado *divertido, sabroso*, pero alejado de los códigos de la corrección social. Es exactamente lo que sucede en *La mozamala*: hay cosas que se bailan cuando se deben y otras que se bailan porque se quieren, aunque no sea correcto admitir en público lo segundo. La clasificación entre lo adecuado y lo deseado supone una estructuración de la fiesta donde primero prima el decoro y luego, cuando el licor suprime las inhibiciones, se echa mano de un repertorio más a tono con la naturalidad y la alegría a la que se está acostumbrado en los círculos limeños.

En estas obras teatrales la presencia del *extranjero* es el detonante del conflicto y es la mujer la que recibe aprobación o censura por aquello que baila. Por el contrario, un hombre no deja de ser decente porque baile una mozamala, antes bien, afianza su nacionalidad y su peruanidad mientras lo hace. Su cuerpo no está sujeto a leyes de censura ni se pone en entredicho su virtud por una danza y el ejercicio de los bailes nacionales no representa una razón de censura social tan grave. Las danzas locales,

---

51 La mozamala es una danza emparentada con la zamacueca que por su coreografía atrevida causaba furor y escándalo en la Lima de 1840.

52 Segura, op. cit., 160.

por otro lado, no son mal vistas por quienes claman defender la tradición de las modas extranjerizantes, aunque ellas pierdan terreno en los espacios *decentes* y familiares y se desplacen a los *hatos* y escenarios de la fiesta popular.

La estigmatización de estos bailes por la censura y su desplazamiento hacia la marginalidad se tornaron inevitables. En 1860, Manuel Atanasio Fuentes, jurista, periodista y escritor satírico, reafirmaba las convenciones de las altas clases limeñas y explicaba cómo las danzas “decentes” como la polca el vals y la galopa había sustituido a las antiguas como el lundú y la cachucha y a las “indecentes” como la zamacueca, la cual debió refugiarse entre los “sectarios de Baco” y la “gente de buen humor”.<sup>53</sup> En otro libro escrito unos años después, el mismo Fuentes ponderaba la necesidad de mantener el control sobre las clases populares ya que sentencia que “el pueblo no puede civilizarse ni moralizarse mientras se fomenten sus malos instintos y se respeten costumbres nacidas en tiempos de la Barbarie”.<sup>54</sup>

Para entonces, la zamacueca y la mozamala, danzas sesquiálteras sobrevivientes, triunfaban en los sectores populares, pero se desterraban lentamente de los salones y sobrevivieron quizás a causa de su excesiva sensualidad que las volvía portadoras de sentido en sectores excluidos que no debían responder a mandato alguno sobre control de cuerpos, decencia o civilización.<sup>55</sup> Los sectores populares de Lima probablemente encontraron los bailes antiguos como *El Llanto*, *La Perdiz* o *La Mariquita* demasiado ingenuos, refinados o simplemente aburridos y se decantaron por aquellos que les permitieran mayor libertad de movimientos y lucimiento de sus habilidades dancísticas, pero ese proceso pertenece a otra historia.

### 3. A modo de conclusión

En el primer tercio del siglo XIX existieron varias danzas sesquiálteras a las que se les asignó el título general de “bailes de la tierra” y que ganaron una gran popularidad en los salones peruanos, chilenos, bolivianos y argentinos de la época. Esto su-

53 Manuel Atanasio Fuentes, *Guía Histórico-descriptiva administrativa, judicial y de domicilio de Lima*, (Lima: Librería Central, 1860), 265.

54 Manuel Atanasio Fuentes, *Estadística General de Lima*, (Lima: Tipografía Nacional de M. N. Corpancho, 1866, 446)

55 José Zapiola proporciona una posible explicación técnica a la fascinación que la zamacueca ejercía en los públicos peruano y chileno: “Desde entonces [...] Lima nos provenía de sus innumerables y variadas zamacuecas notables o ingeniosas por su música, que inútilmente tratan de imitarse entre nosotros. La especialidad de aquella música consiste particularmente en el ritmo y colocación de los acentos, propios de ella, cuyo carácter nos es desconocido, porque no puede escribirse con las figuras comunes de la música”. Zapiola, *Recuerdos de Treinta años*, 44.

cedió gracias a la extraordinaria movilidad que les proporcionaron los ejércitos liberadores en tránsito por el continente que lo mismo divulgaron danzas provenientes de los salones porteños como de los limeños en un intercambio constante que se debió sobre todo a la necesidad de crear símbolos sonoros de lo americano en contraposición con la hispanidad que se veía como enemiga de la causa americana. Diversos investigadores como Carlos Vega, Eugenio Pereira Salas e Isabel Aretz han estudiado la presencia de estas danzas en Chile y Argentina para los siglos XIX y XX, pero no existían estudios que las abordaran en el Perú debido a la carencia de fuentes. La colección Kestner, que en su tercer tomo presenta una colección de ocho danzas de procedencia peruana nos permite relacionar fuentes musicales con testimoniales y establecer conexiones con otros repertorios semejantes de la región, a la vez que nos lleva a reflexionar por qué en su país de probable origen, estas danzas sesquiálteras desaparecieron en el transcurso del siglo XIX.

Entre 1840 y 1860 se produjo una progresiva sustitución de danzas y canciones locales por modelos foráneos, Tales danzas perdieron el favor de las élites por considerarlas inapropiadas y escandalosas para el estatus de quienes las cultivaban, incompatibles con el proyecto moderno que la vida republicana instalaba en las ciudades. Debían sustituirse por géneros que fomentaran un nuevo tipo de sociabilidad a través del baile, tal y como éste se practicaba en Europa. Este proceso supone la adopción de estrategias de convivencia social que se consideraba mucho más acorde con el ideal modernizador de las artes y el cultivo de las diversiones edificantes en contraposición con la diversión culpable de los estratos sociales menos pudientes.

Por su cuenta, las clases populares no adoptaron inmediatamente lo que las élites dejaron de consumir, sino que favorecieron sus propios modelos de aires y danzas que ocasionalmente recibían apoyo y validación de espacios empleados políticamente como el teatro y la prensa. Eligieron sus propias expresiones dancísticas como la zamacueca y la mozamala y posteriormente la marinera, ya que tales sectores no obedecían a las mismas reglas de decencia y anhelos de ascenso social de las élites. Quizás encontraron las antiguas danzas sesquiálteras de la independencia insuficientes para expresar su idiosincrasia, costumbres e impulsos y produjeron sus propios bailes, independientemente de si estos eran aprobados o no por los círculos de poder. Habría que esperar hasta finales del siglo XIX para que estos últimos aceptaran y aún se apropiaran de estas expresiones en medio de un fenómeno de búsquedas identitarias de lo criollo en contraposición a lo andino, en el marco de las disputas nacionalistas del siglo XX.

## Referencias Bibliográficas

- Aretz, Isabel. *El folklore musical argentino: con 91 ejemplos musicales, 33 esquemas y 8 láminas*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1952.
- . *Música tradicional de La Rioja*. Buenos Aires: INIDEF, 1978
- . *Música y baile en las en la[s] campaña[s] de los libertadores*. Buenos Aires: inédito [Borrador corregido por la autora obrante en el Archivo de la Biblioteca de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (Argentina)], 2003.
- Cavadas, Francisco J. *Chiloé y los Chilotes*. Santiago: Imprenta Universitaria, 1914.
- Chocano, Rodrigo. *¿Habrá jarana en el cielo? Tradición y cambio en la marinera Limeña*. Lima: Ministerio de Cultura, 2012.
- Claro, S. (1979). "La vida musical en Chile durante el Gobierno de don Bernardo O'Higgins". *Revista Musical Chilena*, 33(145), 5–24. Disponible en <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/517>. Último acceso: 23 de julio de 2023.
- Cámara de Landa, Enrique, Leandro Donoso y Héctor L. Goyena, "Obras de Carlos Vega", en *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*, ed. Enrique Cámara de Landa, 373–430. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2015.
- Fuentes, Manuel Atanasio. *Guía Histórico-descriptiva administrativa, judicial y de domicilio de Lima*. Lima: Librería Central, 1860.
- Fuentes, *Estadística General de Lima*. Lima: Tipografía Nacional de M. N. Corpancho, 1866.
- Graham, Maria. *Journal of a Residence in Chile during the year 1822 and a voyage from Chile to Brazil in 1823*. Londres: Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown and Green, 1824.
- Lafond de Lurcy, Gabriel. *Voyages autour du monde et naufrages célèbres*. Tome II, Paris: Administration de librairie, 1844.
- Melgar, Mariano. *Poesías*. Arequipa: Gobierno Regional de Arequipa, 2010.
- Montoya, Pilar. "La recepción del estilo francés en los tratados de danza española del siglo XVIII". *Cuadernos dieciochistas*, 16, (2015) 39–68.
- Pardo y Aliaga, Felipe. *Los frutos de la educación*. Lima: EBISA, 2006.
- Pereira Salas, Eugenio. *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago: Universidad de Chile, 1941.
- Rebagliati, Claudio. *Álbum Sudamericano*. s/l: Filarmonika, 2010.
- Rojas, Rolando. *La república imaginada. Representaciones culturales y discursos políticos en la época de la independencia*. Lima: IEP, 2017.

- Ruschenberger, William. *Three Years in the Pacific: Including Notices of Brazil, Chile, Bolivia, and Peru*. Filadelfia: Carey, Lea & Blanchard, 1834.
- Sartiges, Eugène. "Arequipa", en *Imagen y Leyenda de Arequipa. Antología 1540-1990*, ed. Edgardo Rivera Martínez (Lima: Fundación M.J. Bustamante de la Fuente, 1996), 265-279.
- Segura, Manuel A. "La Mozamala", en *Artículos, poesías y comedias de Manuel Asencio Segura*. Lima: Imprenta de Carlos Prince, 1886.
- Tagliavini, Luigi Ferdinando. "August e Herrmann Kestner cultori della musa popolare: le vicende avventurose d'una raccolta manoscritta Schriftenreihe Analecta musicológica". *Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom*, nro. 45 (2011): 372-451.
- Tristán, Flora. *Peregrinaciones de una Paria*. Arequipa: Gobierno Regional de Arequipa, 2010.
- Vega Carlos. "Bailes criollos: el Gato", *La Prensa*, Buenos Aires (11 de marzo de 1934): 2.
- . *Bailes tradicionales argentinos. Historia, origen, música, poesía, coreografía. El Gato*. Buenos Aires: SADAIC, 1944.
- . *Música Sudamericana*. Buenos Aires: Emecé editores, 1946.
- . *Bailes tradicionales argentinos: La zamacueca. La zamba antigua*. Buenos Aires: Julio Korn, 1952.
- . *Las danzas populares argentinas*. Tomo I. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 1952.
- Velásquez, Marcel. "Civilización 1750-1850", en *Las voces de la Modernidad Perú, 1750-1870. Lenguajes de la Independencia y la República*, comp. Cristóbal Aljovín de Losada y Marcel Velásquez Castro, (2017), 88-103.
- Whipple, Pablo. "¿Apostando por la república? Decencia, apuestas e institucionalidad republicana durante la primera mitad del siglo XIX en Lima", *A Contracorriente* 6, nro. 3, (2009):1-35.
- . *La gente decente de Lima y su resistencia al orden republicano*. Lima: IEP, 2016.
- Zapiola, José. *Recuerdos de Treinta años*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1944.

## Fuentes manuscritas

Colección Kestner: Stadbibliothek Hannover Sammlung Kestner N° 101, III.