

**La circulación y el comercio de música en el
Virreinato del Perú (1773-1821): una visión de conjunto
a partir de los registros de aduana de Lima¹**

**The circulation and trade of music in the
Viceroyalty of Peru (1773-1821): an overview
from the customs records of Lima**

Alejandro Vera Aguilera

Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Música

averaa@uc.cl

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2329-0680>

¹ Este trabajo ha sido escrito a partir de fuentes que fueron revisadas en varios proyectos financiados por el Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico de Chile (FONDECYT) entre 2013 y 2023, especialmente “La circulación de la música y la cultura escrita europeas en Lima virreinal (1773-1821)” (proyecto n°1150206). Si bien la mayoría de las fuentes fue revisada directamente por mí durante sucesivas estancias en Lima, conté también con la ayuda de Gabriel Rammsy como asistente de investigación, a quien agradezco su colaboración. Agradezco, igualmente, al personal del Archivo General de la Nación del Perú (en adelante AGNP) y muy especialmente a doña Celia Soto Molina las facilidades y orientaciones brindadas. Versiones preliminares y más breves fueron presentadas en el congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, celebrado en Atenas, Grecia, en modalidad presencial, y el Seminario Internacional de Musicología Peruana y Peruanista, celebrado en Lima, Perú, en modalidad virtual, ambos durante 2022.



RESUMEN

El presente trabajo consiste en un análisis sistemático y a gran escala de los registros de aduana de Lima durante el período colonial tardío, con el fin de incrementar el conocimiento sobre el comercio y la circulación de música tanto en dicha ciudad como en el Virreinato del Perú. El análisis de estas fuentes ofrece valiosa información sobre la importación y exportación de partituras, instrumentos y otros objetos de índole musical en la región. De esta forma, contribuye a subsanar en parte dos grandes vacíos: primero, el conocimiento relativamente escaso que aún se tiene sobre la vida musical en la Lima virreinal, pese a los valiosos trabajos de Robert Stevenson, Andrés Sas y Juan Carlos Estenssoro; y segundo, la resistencia de los estudiosos del período tanto a emprender análisis de conjunto como a emplear los métodos cuantitativos y medios tecnológicos que hoy existen para ello.

Palabras clave: Lima, Virreinato del Perú, circulación y comercio de música, registros de aduana, análisis a gran escala.

ABSTRACT

This article presents a systematic and large-scale analysis of the customs records of Lima during the late colonial period to increase knowledge about the trade and circulation of music within the city and the broader Viceroyalty of Peru. The analysis of these sources offers valuable information on the import and export of sheet music, instruments, and other related items in the region. In this way, it contributes to partly filling two significant gaps: first, the relatively scant knowledge that still exists about musical life in viceregal Lima, despite valuable works by Robert Stevenson, Andrés Sas, and Juan Carlos Estenssoro; and second, the resistance by scholars of the period both to undertake overall analyses and to use quantitative methods and technological means for this purpose.

Key Words: Lima, Viceroyalty of Peru, circulation and trade of music, customs records, large-scale analysis.

Vera Aguilera, A. (2023). La circulación y el comercio de música en el Virreinato del Perú (1773-1821): una visión de conjunto a partir de los registros de aduana de Lima. *Cuadernos de Investigación Musical*, (18), pp. 5-33.

LA CIRCULACIÓN Y EL COMERCIO DE MÚSICA EN EL VIRREINATO DEL PERÚ (1773-1821):
UNA VISIÓN DE CONJUNTO A PARTIR DE LOS REGISTROS DE ADUANA DE LIMA

1. INTRODUCCIÓN

En el libro *Empirical Musicology*, editado hace casi veinte años, Nicholas Cook y Erick Clarke argumentan que resulta comprensible privilegiar los enfoques cualitativos al estudiar ámbitos para los cuales existe poca información, como la Edad Media. Sin embargo, lo consideran cuestionable cuando se trabaja sobre ámbitos ricos en datos (Cook y Clarke, 2004, p. 4). Sus palabras me parecen pertinentes para los estudios sobre la música de la Hispanoamérica colonial por la reticencia de este campo a emprender análisis cuantitativos a gran escala. Por un lado, esto podría deberse a sus persistentes lagunas en términos de conocimiento². Pero, por otro lado, sus representantes hemos generado durante décadas un corpus de datos más que suficiente para emprender análisis de conjunto, al menos en relación con determinadas áreas, prácticas y épocas. Y, sin embargo, hemos sido reticentes a hacerlo, desaprovechando así los métodos cuantitativos y medios tecnológicos que hace ya tiempo existen para ello³. Quizá la explicación pase por la influencia que las humanidades y sus enfoques predominantemente cualitativos han ejercido sobre la musicología, tal y como los propios Cook y Clarke sugieren en su libro (ibídem). Sea como fuere, el presente trabajo pretende contribuir a subsanar, en parte, este vacío por medio de un análisis a gran escala de un amplio corpus de datos reunido durante los últimos diez años, gracias a una revisión sistemática del fondo Real Aduana del Archivo General de la Nación del Perú.

Como es sabido, el origen de este fondo se remonta a una real cédula de 15 de noviembre de 1770 en la que Carlos III autorizó la creación de Reales Aduanas en el virreinato peruano. Esta no fue sólo una iniciativa propia, sino también motivada por las reiteradas solicitudes previas del virrey Amat y Junyent para que se instituyera una unidad específica que asegurara el cobro de impuestos. Hasta ese momento, dicha labor era realizada por oficiales que no disponían ni del tiempo ni de los recursos necesarios —por tanto, de forma ineficiente—. Así, con la venia del monarca, en 1773 se erigió la Real Aduana de Lima⁴, cuyos funcionarios quedaron a cargo de revisar todos los cargamentos que ingresaban y salían de la capital, con el fin último de recaudar los correspondientes reales derechos (Flores Guzmán, 2010, p. 314).

La instauración de este organismo, su labor ininterrumpida durante medio siglo y la rápida fundación de nuevas aduanas en otros centros urbanos de la región explican la existencia del fondo Real Aduana. Este comprende, junto a otros tipos de documentación, listados de los bienes que transportaban tanto los navíos que pasaban por El Callao y otros puertos del virreinato como los arrieros que viajaban por tierra entre Lima, Cuzco, Arequipa y otras ciudades. Estos listados presentan la limitación obvia de documentar solo

² Por ejemplo, dice Leonardo Waisman que “cualquiera sea la perspectiva, las definiciones y la metodología que adoptemos, hoy las lagunas en nuestro conocimiento (y los pantanales aledaños) superan con mucho las áreas de tierra firme” (2019, p. 15).

³ Los estudiosos del siglo XIX, en cambio, parecen al menos ser conscientes de esta necesidad (véase Izquierdo & Vera, 2018).

⁴ Cabe señalar, no obstante, que uno de los registros de aduana incluye un navío que zarpó de España en noviembre de 1772 (AGNP, Real Aduana, C16.580-33; transcrito parcialmente en el Anexo 2), lo que explica que los gráficos 1, 7 y 11 incluyan datos a partir de ese año.

los envíos regulares o formales, dejando fuera lo mucho que no era registrado a causa de su circulación informal o por vía de contrabando. Aun así, hacen posible conocer varios de los efectos europeos y americanos que circulaban en el virreinato a finales del período colonial, lo que los convierte en una fuente inestimable para investigar el comercio y tránsito de partituras, instrumentos y otros objetos musicales en la región.

Desde luego, este estudio no es el primero —y es de esperar que tampoco el último— en hacer uso de este tipo de fuente con fines musicológicos. Un recorrido no exhaustivo debe comenzar con el breve pero pionero trabajo de Jania Sarno (1986) sobre los registros navieros y de Inquisición conservados en el Archivo General de Indias de Sevilla. A partir de entonces, han utilizado estas fuentes, entre otros, María Gembero, quien revisó los documentos de dicho archivo con mayor profundidad (e.g. Gembero, 2000); y Oriol Brugarolas y Lluís Bertran (2022), quienes han consultado, además, registros conservados en el Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona y el Archivo General de la Nación de México. En cuanto al fondo Real Aduana de Lima, yo mismo he aprovechado parcialmente su contenido (e.g. Vera, 2020a). Ningún estudio previo, sin embargo, ha analizado una serie documental completa de registros aduaneros⁵. De manera que, también en este aspecto, existe un vacío por llenar.

Otro vacío relevante tiene que ver con la zona geográfica y muy especialmente con la ciudad de Lima. Por un lado, existen ya estudios que aportan información de interés sobre su música en la época virreinal. Algunos aparecieron varias décadas atrás, como los de Robert Stevenson (1959), Andrés Sas (1971-1972) y Juan Carlos Estenssoro (1989), mientras que otros son más recientes e incluyen aportes de Gembero (2016) y Javier Marín (2019), así como trabajos de mi autoría (Vera, 2015). Pero, al mismo tiempo, la información disponible no deja de ser escasa si se piensa que Lima era sede de un virreinato y que este abarcó, durante la mayor parte de la colonia, casi toda Sudamérica y Panamá. Esta escasez es especialmente aguda con relación a los siglos XVI y XVII (cf. Marín 2019; Waisman, 2019, p. 158), pero respecto a los siglos posteriores tampoco sabemos tanto, sobre todo si salimos de las instituciones religiosas para dirigirnos a los teatros, el espacio público urbano y el ámbito privado⁶. Así, cualquier trabajo nuevo que ilumine la vida musical limeña y su influencia en el virreinato constituye un aporte necesario desde el punto de vista musicológico.

Para concluir esta introducción, conviene decir algo más sobre las fuentes utilizadas. El fondo Real Aduana comprende 1576 legajos con documentos derivados de las administraciones aduaneras de Lima, Arequipa, Cuzco, Huamanga y otras ciudades.⁷ Solo algunos de ellos incluyen listas con el contenido de los cargamentos, las cuales se designan en los originales como “partidas de registro” o “facturas”. Obviamente, es este el tipo documental que se ha privilegiado en la presente investigación.

⁵ Si bien Brugarolas y Bertrán (2022, pp. 82-92) ofrecen, en su Apéndice 1, datos sobre cuerdas e instrumentos enviados a Nueva España y Nueva Granada entre 1778 y 1804, detallados según el lugar de recepción.

⁶ Para una primera aproximación a estos ámbitos, véase el libro de Estenssoro (1989, pp. 39-76) y la tesis de máster del mismo autor, lastimosamente inédita (Estenssoro, 1990, pp. 251-290).

⁷ El inventario del fondo está disponible en línea. Véase <https://www.gob.pe/institucion/agn/informes-publicaciones/2190631-inventario-serie-real-aduana-1774-1821> (consulta: 10-07-2023).

LA CIRCULACIÓN Y EL COMERCIO DE MÚSICA EN EL VIRREINATO DEL PERÚ (1773-1821):
UNA VISIÓN DE CONJUNTO A PARTIR DE LOS REGISTROS DE ADUANA DE LIMA

En total, se han revisado 414 legajos, 365 de los cuales corresponden a la Real Aduana de Lima y 49 a otras administraciones.⁸ Si esto equivale sólo a una cuarta parte del fondo, ha permitido vaciar de manera íntegra dos series de la mayor importancia: los navíos que llegaban a Lima desde Cádiz (150 legajos),⁹ y aquellos que salían desde la capital hacia los “Mares del sur” —es decir, los puertos del Pacífico entre Sonsonate y Chiloé— (166 legajos).¹⁰ Sin perjuicio de algunos vacíos propios de cualquier serie documental de la época,¹¹ su revisión íntegra hace que los datos obtenidos sean representativos. En otras palabras, dan buena cuenta de la intensidad con la que diversos bienes musicales circularon desde y hacia la sede virreinal entre 1773 (momento de creación de las reales aduanas) y 1821 (cuando se inició el proceso que iba a conducir a la independencia definitiva del Perú).

De los 414 legajos revisados, se encontró información de índole musical en 247, que son los que se analizan en las páginas que siguen (véase el detalle en el Anexo 1). La información que contienen es muy variable: mientras algunos son escuetos y mencionan apenas uno o dos efectos de interés, en otros hay cantidades importantes de bienes relacionados con la música (véase un ejemplo de este segundo tipo en el Anexo 2).

El conjunto de datos recopilado se ha dividido en tres grandes categorías: 1) partituras y tratados; 2) instrumentos musicales; y 3) otros objetos musicales, término amplio que incluye todo aquello que no cabe dentro de las categorías anteriores —fundamentalmente, cuerdas y demás accesorios para instrumentos, así como papel para escribir música—. Cada categoría ha dado lugar a dos bases de datos elaboradas en el programa FileMaker,¹² una relativa a los bienes importados de España a Lima y otra relativa a aquellos exportados desde Lima a otras ciudades del virreinato. En conjunto, las seis bases de datos suman 588 entradas¹³.

Finalmente, las partidas o facturas clasifican los bienes importados y exportados según su origen en tres grandes tipos: “españoles” (o “de Castilla”), “de América” (también “de la tierra” o “del país”) y “extranjeros”. Con este término se designaba a cualquier país europeo al margen de España, pero el contenido de los registros muestra que en general se trataba de Inglaterra y Alemania, como se verá.

⁸ Estos 49 legajos incluyen muestras parciales de las administraciones de Cuzco (30), Huamanga (8), Arequipa (4), Huancavelica (4), Guayaquil (1), Lambayeque (1) y Paita (1).

⁹ De esta serie se dio prioridad a los legajos que, según el inventario, contenían “partidas” o “facturas de equipaje”, pues eran los que incluían listados de bienes. Algunos legajos que según el inventario contenían únicamente “registros” quedaron sin revisar, pero en general daban cuenta de los mismos navíos y años de los legajos con “partidas” y “facturas” que sí fueron revisados.

¹⁰ Cabe señalar que estas series no están organizadas como tales dentro del fondo, sino que se hallan dispersas entre los legajos correspondientes a la administración de Lima.

¹¹ Por ejemplo, de 1805 a 1809, ambos inclusive, no se conservan registros de navíos procedentes de Cádiz.

¹² Sin embargo, en una fase ulterior se optó por exportar los datos a Excel a causa de la facilidad que brinda esta herramienta al momento de analizarlos y generar los gráficos correspondientes.

¹³ Cabe señalar que cada entrada suele incluir más de un objeto, partitura o instrumento. Por ejemplo, la entrada correspondiente a “cuerdas de vihuela” (guitarra) enviadas en 1778 por Joseph Salomón a Sonsonate incluye “dos mil ciento seis gruesas”, es decir, 303264 cuerdas (AGNP, Real Aduana, C 16.625-246). Me referiré más adelante al significado del término “gruesa”.

2. ANÁLISIS DE DATOS

Como puede verse en los *gráficos 1 y 2*¹⁴, la circulación de partituras ocupa un lugar ínfimo en relación con el tránsito de instrumentos y otros objetos musicales. Sin ánimo de reproducir el mito de una Europa letrada versus una América ágrafa, parece probable que esto refleje una práctica musical predominantemente oral, en la que el cultivo de la música escrita estaba restringido a círculos relativamente acotados —aunque no por ello poco relevantes— de personas. Apoya esta hipótesis el número de cargamentos importados con partituras o instrumentos (163), que es significativamente mayor al de aquellos exportados (91), lo que sugiere que la mayoría era consumida en la propia sede virreinal. Al mismo tiempo, sin embargo, la notable diferencia entre los objetos musicales importados (115 cargamentos) y aquellos exportados (218) sugiere que Lima los producía en abundancia y que estaban destinados en gran medida a otras ciudades. Volveré sobre estos puntos más adelante.

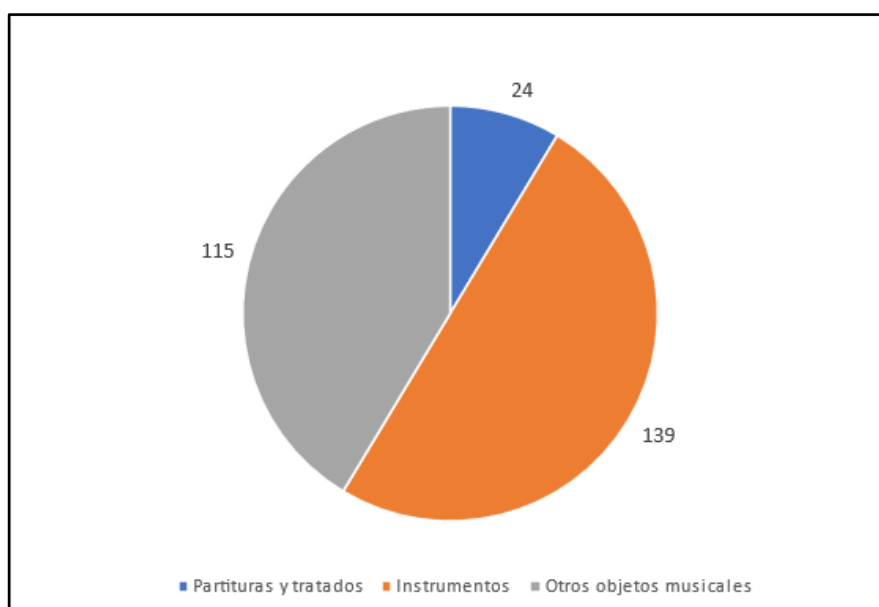


Gráfico 1: Importaciones de España a Lima en 1772-1816.
(Elaboración propia).

¹⁴ De no indicarse lo contrario, los datos se expresan siempre según el número de cargamentos.

LA CIRCULACIÓN Y EL COMERCIO DE MÚSICA EN EL VIRREINATO DEL PERÚ (1773-1821):
UNA VISIÓN DE CONJUNTO A PARTIR DE LOS REGISTROS DE ADUANA DE LIMA

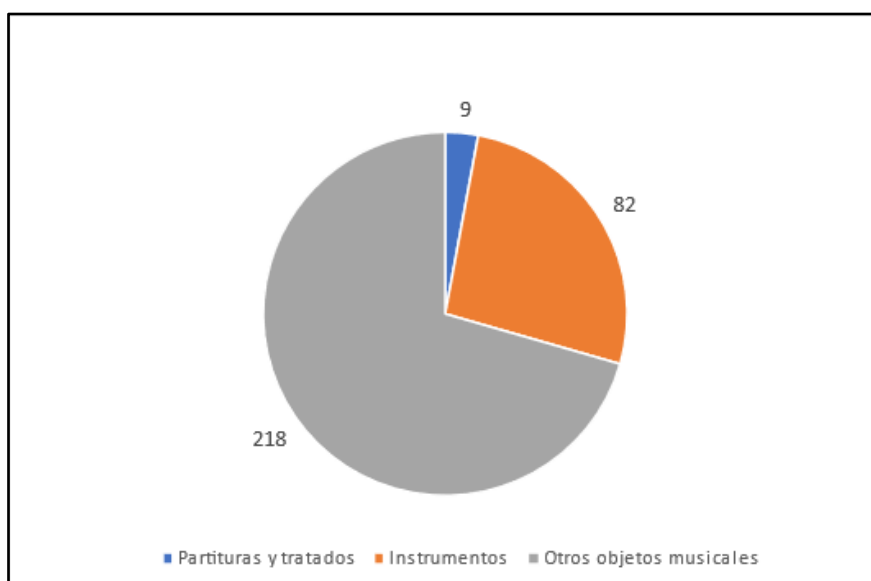


Gráfico 2: Exportaciones de Lima hacia otras ciudades del virreinato en 1774-1821.
(Elaboración propia).

Una revisión más detallada de cada categoría arroja otras ideas de interés. Como se observa en el *gráfico 3*, Lima importaba partituras en mayor medida que tratados o manuales de música. Sin embargo, el *gráfico 4* muestra que esta relación se invierte en el caso de las exportaciones. La diferencia podría indicar, nuevamente, que la música de tradición escrita se cultivaba más en la capital que en otras ciudades del virreinato. Esta hipótesis adquiere más fuerza si se mira en detalle el tipo de tratado o método que circulaba en ambas direcciones: mientras que aquellos importados comprenden repertorio y libros destinados preferentemente a músicos profesionales, como los tratados de Antonio Soler (1762) y Francisco Marcos y Navas (1777)¹⁵, entre aquellos exportados predominan textos para aficionados, como los libros para aprender a danzar y tocar instrumentos de Pablo Minguet e Yrol (1758; 1774)¹⁶.

¹⁵ Tres ejemplares del primero fueron enviados en 1786 a consignación del jerónimo Diego Cisneros (AGNP, Real Aduana, C 16.744-818), mientras que don José Roldán y Pérez recibió cinco copias del segundo en 1810 (AGNP, Real Aduana, C 16.976-2090). Obviamente, en este caso pudo tratarse de alguna edición posterior.

¹⁶ Dos ejemplares de ambos libros fueron enviados en 1787 a don Tomás Álvarez de Acevedo, regente de la Real Audiencia en Santiago de Chile (AGNP, Real Aduana, C 16.761-895, y C 16.774-953). Probablemente correspondan a ellos las “3 Reglas para tocar instrumentos” y los “3 Arte[s] de danzar” que se enviaron el año siguiente a don Santiago Iñiguez, igualmente vecino de Santiago (AGNP, Real Aduana, C 16.763-903, y C 16.774-953).

ALEJANDRO VERA AGUILERA

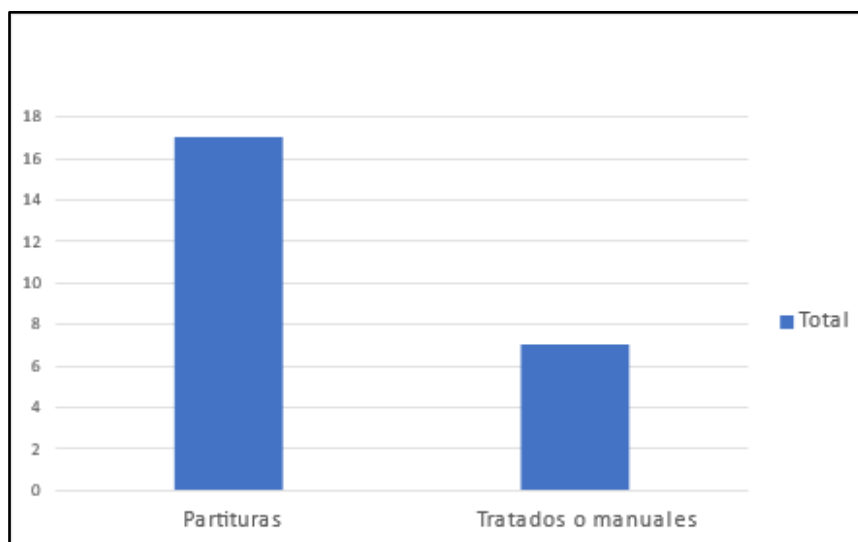


Gráfico 3: Tipos de fuente musical importados a Lima en 1773-1810.
(Elaboración propia).

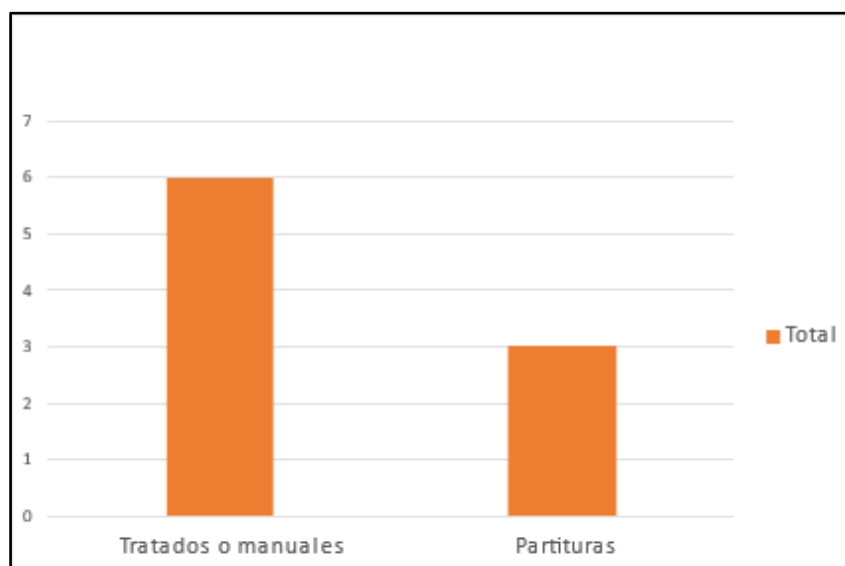


Gráfico 4: Tipos de fuente musical exportados desde Lima en 1778-1793.
(Elaboración propia).

Sin embargo, estas deducciones podrían ser apresuradas porque hubo otras ciudades del Virreinato que cultivaron persistentemente la música de tradición escrita. El caso de Cuzco resulta ejemplar, pues preserva, como es sabido, una de las colecciones musicales más antiguas de Sudamérica en el Seminario de San Antonio Abad (vid. Claro Valdés, 1969; Quezada Macchiavello, 2004), y se ha documentado el cultivo de música polifónica tanto en sus instituciones religiosas –catedral, conventos e iglesias parroquiales— como en doctrinas de indios cercanas a la ciudad (Baker, 2020). Asimismo, existe constancia acerca de piezas musicales que fueron enviadas desde Lima hacia otras ciudades del virreinato sin que hayan quedado huellas de ello en los registros del fondo Real Aduana. Concretamente, una quincena de obras conservada en la Catedral de Santiago de Chile exhibe la caligrafía de

LA CIRCULACIÓN Y EL COMERCIO DE MÚSICA EN EL VIRREINATO DEL PERÚ (1773-1821):
UNA VISIÓN DE CONJUNTO A PARTIR DE LOS REGISTROS DE ADUANA DE LIMA

copistas que trabajaron en Lima en torno a 1800, entre los cuales destaca el cantor José Lobatón, por lo cual resulta obvio que fueron enviadas desde la sede virreinal (Vera, 2013). Esto sugiere que no pocas partituras circulaban por otros canales, quizá menos formales o más dependientes de contactos directos entre los propios compositores y las instituciones religiosas, tal y como Javier Marín ha demostrado en el caso de las obras de Guerrero que llegaron a Nueva España a finales del siglo XVI (Marín, 2004). Por consiguiente, la escasez de partituras exportadas en los registros aduaneros podría deberse a que otras ciudades del virreinato contaban con una producción propia de obras musicales y medios suficientes para importarlas por otras vías. Volveré a este punto hacia el final del trabajo.

Respecto a los instrumentos, los *gráficos 5 y 6* dan cuenta de aquellos importados y exportados con mayor frecuencia. Entre los primeros, llama la atención la importante cantidad de organitos destinados a enseñar el canto a los pájaros, práctica que no debió ser rara considerando que se la describe en un manual publicado en Madrid a mediados del siglo XVIII. Entre otras cosas, el texto recomienda que si se quiere enseñar música a algunos pájaros nuevos, estos sean aislados del resto y se les toque en conjunto “la flautilla u organillo”. Una vez que se acostumbren a su sonido, deben ser separados y guardados cada uno en su jaula:

y entonces se les principiará a dar lección, tocándoles todos los días ocho u [sic] diez veces el minuet, canción, o tonada que hayan de aprender, continuándolo así hasta el mes de diciembre o más adelante, si fuere menester, hasta que la sepan; y, conseguido esto, se pondrá cada uno solo en un cuarto donde no oiga a otro, dándole cada semana tres o cuatro lecciones, y mientras estuvieren en la muda se les acordará una vez al día el minuet o canción que supieren, tocándosela para que no se les olvide (Moraleja, 1752, p. 14).

El autor añade que se fabrican “Organitos muy curiosos” con este propósito, “que vienen de Lorena, Alemania, y otras partes, y también se hacen en España en la Ciudad de San Felipe” (ibídem). De sus palabras se infiere que la mayoría se hacía fuera de España, algo que confirman los registros de aduana: de los quince que incluyen “organitos para pájaros”, en nueve se indica que se trata de efectos “extranjeros”, es decir, no españoles¹⁷.

¹⁷ AGNP, Real Aduana, C 16.632-286, C 16.746-825, C 16.762-898; C 16.762-900; C 16.783-992, C 16.798-1070; y C 16.803-1095. Cabe señalar que cada uno de estos legajos contiene más de un registro. En las partidas restantes no se precisa el origen de estos instrumentos.

ALEJANDRO VERA AGUILERA

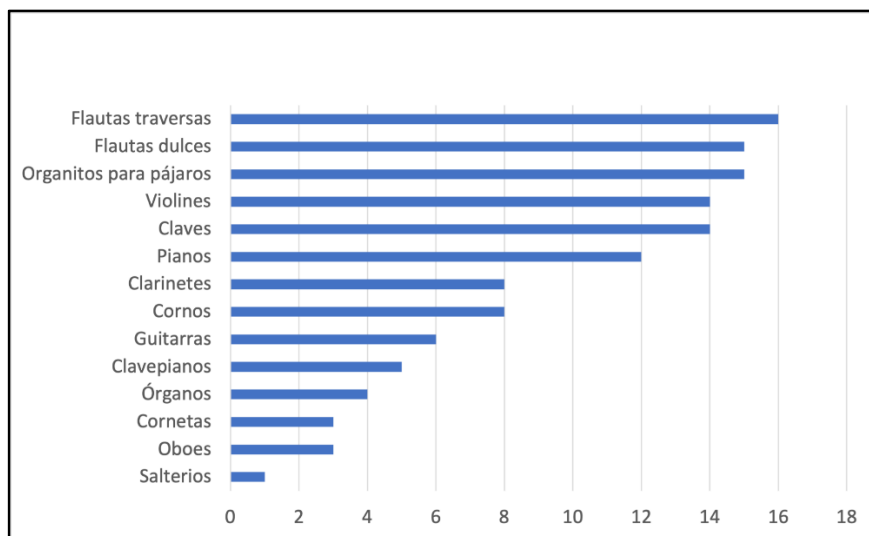


Gráfico 5: Instrumentos musicales importados de España a Lima en 1772-1816.
(Elaboración propia).

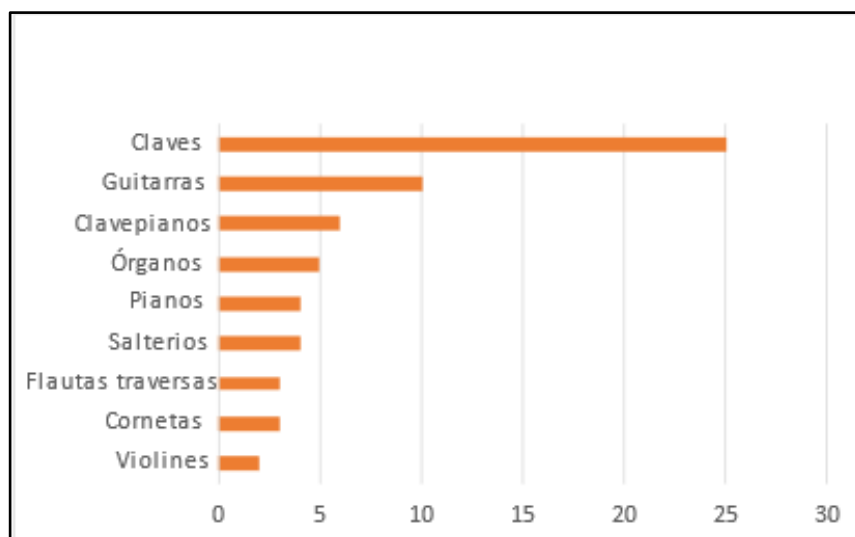


Gráfico 6: Instrumentos musicales exportados desde Lima en 1774-1821.
(Elaboración propia).

Pero las ideas más interesantes emergen al comparar los datos sobre importación y exportación de instrumentos. Como se observa en el *gráfico 7*, las flautas, los violines y los pianos se importaban más de lo que se exportaban, lo que hace pensar que su producción local era escasa. Lo contrario ocurre con los clavepianos y, sobre todo, con los claves, las guitarras y los salterios, lo que sugiere que se fabricaban en abundancia en la propia sede virreinal y que, por lo mismo, era menos necesario traerlos desde Europa. Esto se ve confirmado en parte por los propios registros de navíos, que señalan explícitamente el origen limeño de tres claves, un salterio y un clavepiano. Estos cinco instrumentos fueron enviados a Santiago y Valparaíso entre 1786 y 1793, y sus precios oscilaban entre 45 y 100

LA CIRCULACIÓN Y EL COMERCIO DE MÚSICA EN EL VIRREINATO DEL PERÚ (1773-1821):
UNA VISIÓN DE CONJUNTO A PARTIR DE LOS REGISTROS DE ADUANA DE LIMA

pesos, cifras inferiores a aquellos fabricados en España o el resto de Europa¹⁸. De manera complementaria, la documentación santiaguina ofrece información sobre dos claves, un piano, dos guitarras y cinco “discantes” de fabricación limeña que se hallaban en Santiago desde épocas incluso más tempranas —los discantes, por ejemplo, fueron encontrados en la tienda del comerciante Blas Pinto de Escobar en 1635— (Vera, 2020b, pp. 276-277, 299, 301). Estenssoro, por su parte, documenta un taller de fabricación de claves que un constructor alemán llamado Henri Kors instaló en Lima hacia 1791 (1989, p. 61). La conclusión obvia es que la capital era un importante productor de instrumentos musicales que surtía a otros lugares de la región.

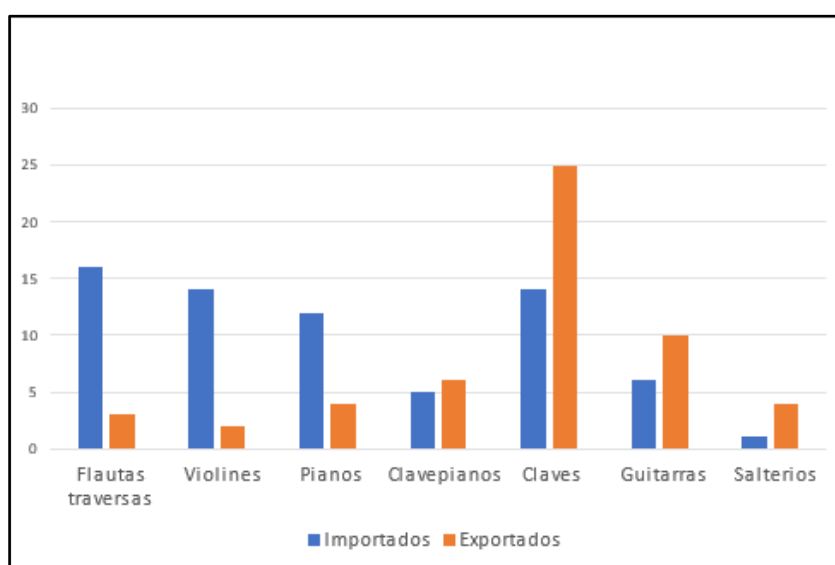


Gráfico 7: Principales instrumentos importados y exportados en 1772-1821.
(Elaboración propia).

Pero, ¿cuáles eran estos lugares? Como muestra el *gráfico 8*, el principal receptor de instrumentos de origen limeño era el reino de Chile y más concretamente las ciudades de Santiago y Valparaíso. Estas recibían sobre todo claves, órganos y clavepianos, lo que sugiere, por un lado, que su vida musical era relativamente intensa, pero también, que producían escasamente dichos instrumentos. De hecho, hasta ahora se ha documentado sólo un clave —y probablemente también un violín— de fabricación chilena en la época (Vera, 2020b, pp. 300, 305)¹⁹. Es de suponer que hubo más, pero su producción debió ser escasa. En el mismo sentido, quizá la menor representación de centros importantes como Guayaquil y Cuzco no deba interpretarse, necesariamente, como signo de un menor interés por la música, sino, quizá al contrario, como reflejo de una producción importante de

¹⁸ AGNP, Real Aduana, C 16.735-774 (“Un cajón tosco con un Salterio hecho en Lima” para uso de doña María del Carmen Díaz); C 16.811-1122 (“un clave piano hecho en Lima” para doña Carmen Errázuriz); y C 16.851-1345 (“3 claves construidos en Lima” para uso de las hijas de doña María Plaza).

¹⁹ Cabe señalar que, ya a mediados del siglo XVII, el jesuita Alonso Ovalle afirmaba que los “cañones” de las plumas de los “taltales” o “gallinazos” que se criaban en Chile era “estimados” para la fabricación de plectros de clavicordio (Rondón, 2012, p. 81).

ALEJANDRO VERA AGUILERA

instrumentos propios. Los datos reunidos por Geoffrey Baker para el Cuzco colonial parecen corroborar esta hipótesis, especialmente en relación con las guitarras e instrumentos afines. Gracias a su trabajo sabemos, por ejemplo, que hacia 1659 el carpintero Francisco de Valencia tenía en su tienda de Cuzco setenta guitarras, y que a mediados del siglo XVIII había en la ciudad un gremio de guitarreros (2020, pp. 108-110).

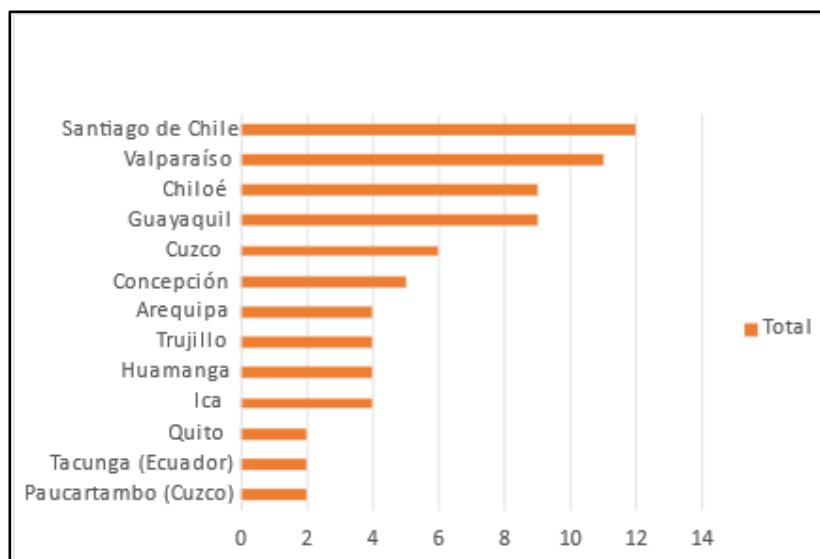


Gráfico 8: Principales destinos de los instrumentos exportados en 1774-1821.
(Elaboración propia).

Igualmente interesante resulta comparar la importación y exportación de otros objetos musicales. Como se aprecia en el *gráfico 9*, una diferencia llamativa se da entre el número de cargamentos importados y exportados con papel para escribir música: 22 en el primer caso y 0 en el segundo. Aunque es posible buscar otras explicaciones, y pese a las reservas apuntadas al inicio de esta sección, una diferencia tan marcada reafirma la idea ya sugerida por la circulación de partituras; esto es, que la práctica y la enseñanza de la música de tradición escrita eran más intensas en la capital que en las demás ciudades del virreinato. Otra diferencia es que, mientras las importaciones comprenden cuerdas, accesorios y papel, las exportaciones se limitan fundamentalmente a cuerdas para diversos instrumentos. En el mismo gráfico, puede verse que eran sobre todo cuerdas de guitarra, distribuidas en 162 cargamentos y seguidas de muy lejos por las cuerdas para violín, clave, arpa y monocordio, con dieciocho cargamentos o menos.

LA CIRCULACIÓN Y EL COMERCIO DE MÚSICA EN EL VIRREINATO DEL PERÚ (1773-1821):
UNA VISIÓN DE CONJUNTO A PARTIR DE LOS REGISTROS DE ADUANA DE LIMA

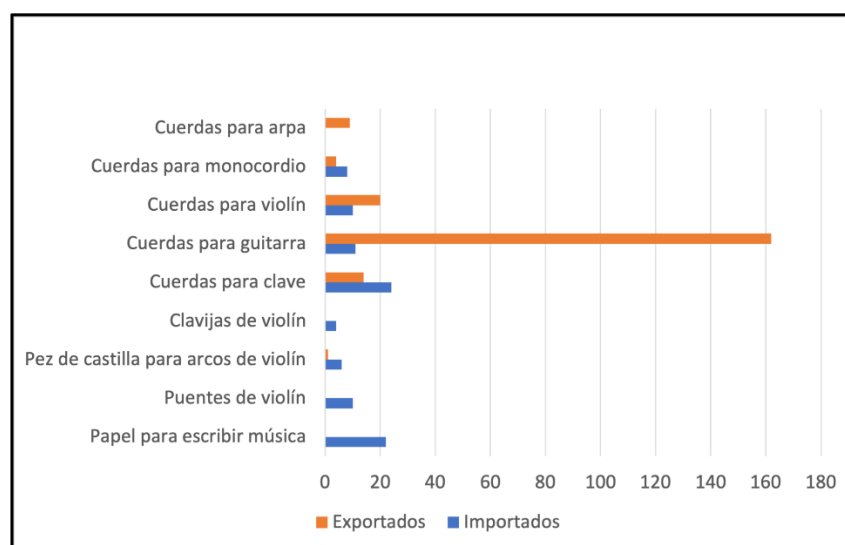


Gráfico 9: Otros objetos musicales exportados e importados en 1772-1817.
(Elaboración propia).

Este dato resulta elocuente desde varios puntos de vista. Primero, pone de manifiesto el rol fundamental que Lima desempeñaba como productor de cuerdas de guitarra; de hecho, el historiador Francisco Quiroz ha documentado en la ciudad un gremio de cuerderos que promulgó sus constituciones en 1780, algo que no parece haber existido en otros centros urbanos de la región (1986, pp. 103-109). Segundo, pone en evidencia el cultivo masivo de la guitarra en el Virreinato, no solo por el número de cargamentos sino también por el total de cuerdas exportadas. Según los datos contenidos en los registros de salida, este asciende a casi seis millones²⁰, cifra que puede parecer espectacular pero que era inferior al total real, dado que no incluye aquellas cuerdas —probablemente incluso más numerosas— que nunca fueron registradas.²¹ Tercero, el marcado protagonismo de las cuerdas de guitarra frente al escaso número de guitarras exportadas en la misma época (solo diez cargamentos, según el *gráfico 6*), sugiere que el instrumento se fabricaba en abundancia en otros centros de la región, o al menos a un nivel suficiente para satisfacer su demanda interna. Si lo hemos visto confirmado en el caso de Cuzco, hay registros de gremios de guitarreros —no así de cuerderos— en La Paz (Arze, 1994, pp. 94-95) y Santiago de Chile (Pereira Salas, 1941, p. 226) desde mediados del siglo XVIII, así como datos sobre

²⁰ La cifra exacta, 5979816, resulta al multiplicar el número de “gruesas” y “mazos” de cuerdas indicado en los registros de aduana por 144, que era la cantidad correspondiente a dichas unidades de medida, sin considerar cantidades que se indican con términos más difíciles de precisar como “paquetillos” o “encordaduras”. Sobre el significado de los términos gruesa y mazo en la época, pueden verse, entre otros, mi libro sobre el Santiago colonial (2020b, p. 190), así como los artículos de Martínez y Ramos (2018, p. 44) y Brugarolas y Bertrán (2022, p. 82).

²¹ Cabe señalar que en este punto parece haber una diferencia con los virreinos de Nueva España y Nueva Granada, que sí recibían masivamente cuerdas para instrumentos desde España. Datos reunidos por Brugarolas y Bertrán (2022, p. 72), todavía parciales pero cuantiosos, dan cuenta de unos veintiocho millones de cuerdas enviados entre 1778 y 1804. Cabe señalar que todavía no hay datos sistemáticos respecto a la exportación de bienes musicales desde Veracruz y México hacia otros puntos de dichos virreinos, pero aquellos ya publicados por dichos autores sugieren que el tránsito de música, instrumentos y otros objetos musicales por su territorio era superior al que había en el virreinato peruano.

ALEJANDRO VERA AGUILERA

individuos —en su mayor parte indios— dedicados a este mismo oficio en Cuenca ya en el siglo XVII (Paniagua y Truhan, 2003, p. 548).

Según se desprende del *gráfico 10*, los principales consumidores de cuerdas para guitarra —y en menor medida para otros instrumentos— eran los puertos de Sonsonate, actualmente en El Salvador, y Guayaquil. En otras palabras, mientras que Lima enviaba instrumentos mayoritariamente hacia el Pacífico Sur, exportaba sus cuerdas preferentemente hacia el Pacífico Norte, llegando incluso hasta Realejo, hoy en Nicaragua, y Panamá.

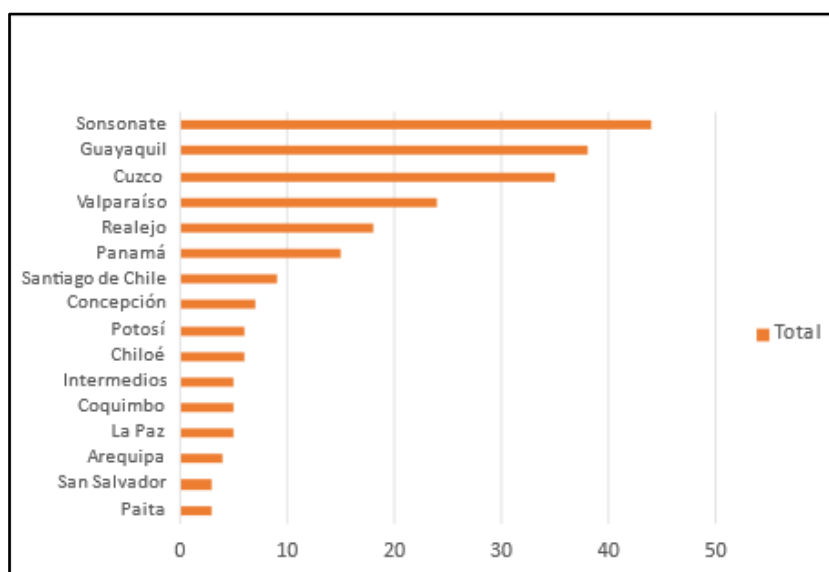


Gráfico 10: Principales destinos para otros objetos musicales exportados en 1774-1821.
(Elaboración propia).

Finalmente, una discrepancia interesante y hasta ahora no comentada se da entre el origen de las partituras y los tratados, por un lado, y los instrumentos importados por otro. Como puede verse en el *gráfico 11*, el primer grupo procede mayoritariamente de España. Aparte de los libros de Soler y Navas, ya mencionados, pueden citarse como ejemplos el tratado de Vicente Adán publicado en 1786 y enviado a Lima en septiembre de ese mismo año (Adán, 1786)²²; un cargamento con cerca de setenta misas, juegos de vísperas, villancicos, tiranas, minuetos, seguidillas y otras piezas tanto sacras como seculares que en 1791 fueron enviadas a Juan Beltrán —sin duda el futuro maestro de capilla de la catedral—²³; “25 piezas de música trabajadas en Madrid...” que en 1796 recibió don Pedro Carrillo de Albornoz, coronel de los Reales Ejércitos, lo que señala a la milicia como potencial

²² AGNP, Real Aduana, C 16.747-828.

²³ AGNP, Real Aduana, C 16.833-1263. Sobre Beltrán, véase el libro de Sas (1971-1972, vol. 2, pp. 35-37).

LA CIRCULACIÓN Y EL COMERCIO DE MÚSICA EN EL VIRREINATO DEL PERÚ (1773-1821):
UNA VISIÓN DE CONJUNTO A PARTIR DE LOS REGISTROS DE ADUANA DE LIMA

destinaria de las partituras importadas²⁴; y “Dos cajones con varios papeles de tonadillas, y óperas” que en 1810 fueron enviados a los “Señores Gallegos y Ugalde”²⁵.

Por el contrario, los instrumentos son mayoritariamente extranjeros, especialmente ingleses y alemanes. Es el caso, entre otros, de “1 clave usado mediano hecho en Hamburgo...” que en 1779 recibió doña Francisca de Paula Rivero²⁶; “1 forte piano inglés usado” que en 1786 fue enviado a la Condesa de Vista Florida²⁷; y “2 pares de trompas de Alemania para tocar” que recibió en 1795 don Joaquín Francisco de Luchi²⁸.

Lo anterior no quiere decir que las partituras alemanas, inglesas y de otros lugares de Europa como Italia fuesen desconocidas en el virreinato, ya que en 1779 el comerciante Antonio Helme²⁹ llevó a Lima un cargamento con más de quinientas oberturas y sonatas de Johann Christian Bach, Luigi Boccherini y otros compositores no españoles, tal y como he dado a conocer en trabajos anteriores (Vera, 2015, pp. 187, 195-196). Sin embargo, sí podría indicar que sus habitantes eran más reacios a incorporar los cambios ocurridos en el ámbito de la composición musical que en el de la lutería —¿quizá porque las transformaciones ocurridas en el siglo XVIII fueron más radicales en el primero de estos ámbitos que en el segundo?—.

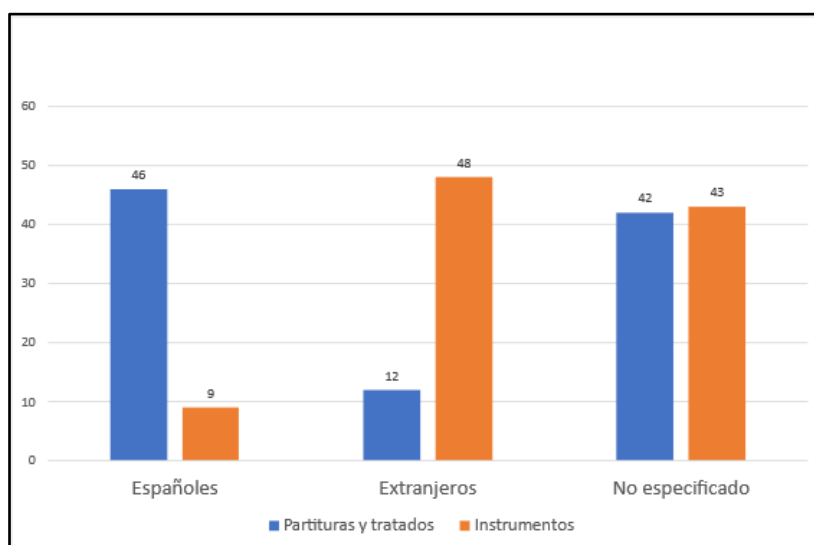


Gráfico 11: Porcentaje de cargamentos importados a Lima con partituras y tratados, e instrumentos, en 1772-1821.
(Elaboración propia).

²⁴ AGNP, Real Aduana, C 16.925-1760. Cabe señalar que en otra parte del mismo documento se designa a dichas piezas como “tocatas”, es decir, obras instrumentales.

²⁵ AGNP, Real Aduana, C 16.971-2057.

²⁶ AGNP, Real Aduana, C 16.633-289.

²⁷ AGNP, Real Aduana, C 16.746-826.

²⁸ AGNP, Real Aduana, C 16.877-1468.

²⁹ Cuñado de Wenceslao Helme, también comerciante, quien estuvo a cargo del envío de 1772 que se transcribe parcialmente en el Anexo 2.

3. CONCLUSIONES

Desde luego, quedan muchas preguntas pendientes y datos por estudiar. Sería sin duda interesante dedicar un trabajo más extenso a una revisión pormenorizada de los efectos que circulaban y sus destinatarios, tanto en Lima como en otras ciudades del virreinato. Si bien los registros suelen ser parcos respecto a los sujetos que mencionan, su identidad puede hallarse en la bibliografía sobre Lima o el Perú virreinal y en otras fuentes primarias como los registros notariales. Desde el punto de vista de la historia económica, sería útil estudiar los montos involucrados en estas transacciones que eran mayoritariamente de índole comercial, más aún si pudieran establecerse comparaciones con los demás tipos de bienes que eran registrados. Esto, no obstante, implicaría transcribir y analizar en detalle una muestra representativa de registros aduaneros más allá de los bienes de índole musical, algo que probablemente tomaría varios años y requeriría de un amplio equipo de investigación involucrado. Si ambas tareas quedan pendientes, el presente trabajo sienta las bases para su realización.

Más allá de estos flancos abiertos, creo que este análisis sencillo, pero basado en datos complejos y sobre todo difíciles de compilar, amplía significativamente el conocimiento previo sobre la intensa circulación musical en el virreinato peruano y su capital durante el período colonial tardío. Gracias a ello es posible afirmar que Lima fabricaba en abundancia claves, guitarras, salterios y en menor medida clavepianos. Estos instrumentos eran exportados preferentemente hacia el Pacífico Sur y muy especialmente a las ciudades de Santiago, Valparaíso y Chiloé, todas ellas en el reino de Chile. Por el contrario, las cuerdas para guitarra y otros instrumentos eran enviadas principalmente hacia el Pacífico norte y sobre todo a los puertos de Sonsonate y Guayaquil. El total de cuerdas exportadas, que asciende a casi seis millones, testimonia el uso masivo de la guitarra en la región, el rol central que Lima tenía en cuanto productor de cuerdas y el hecho de que otras ciudades del virreinato también contaban con una producción apreciable de este instrumento, o al menos suficiente para satisfacer su demanda interna. Además, los datos analizados hacen posible plantear hipotéticamente que la música de tradición escrita se cultivaba mayormente en Lima que en otras ciudades y que el virreinato fue más permeable a los cambios organológicos que estilísticos o musicales, hipótesis que ameritan ser retomadas en futuros trabajos. Finalmente, este artículo confirma algo que sabemos hace tiempo pero que con frecuencia se nos olvida: el interés que tienen para la musicología los análisis de datos a gran escala, siempre y cuando sea posible llevarlos a cabo.

BIBLIOGRAFÍA

- Adán, V. (1786). *Documentos para Instrucción de músicos*. Madrid: Joseph Otero.
- Arze, S. (1994). *Artesanos de barrios de indios en el siglo XVIII. El caso de San Sebastián en la Ciudad de La Paz* (Tesis de licenciatura). La Paz: Universidad Mayor de San Andrés.

LA CIRCULACIÓN Y EL COMERCIO DE MÚSICA EN EL VIRREINATO DEL PERÚ (1773-1821):
UNA VISIÓN DE CONJUNTO A PARTIR DE LOS REGISTROS DE ADUANA DE LIMA

- Baker, G. (2020). *Armonía dominante. Música y sociedad en el Cusco colonial*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Brugarolas, O. & L. Bertrán (2022). La red musical atlántica: circulación de instrumentos musicales entre España y los virreinos de Nueva España y Nueva Granada. *Latin American Music Review*, 43(1), pp. 67-107.
- Claro Valdés, S. (1969). Música dramática en el Cuzco durante el s. XVIII y catálogo de manuscritos de música del seminario de San Antonio Abad. *Yearbook of the Inter-American Institute for musical Research*, 5, pp. 1-48.
- Cook, N. & E. Clarke (2004). Introduction: What Is Empirical Musicology. En E. Clarke & N. Cook (Eds.). *Empirical Musicology. Aims, Methods, Prospects* (pp. 3-14). Nueva York: Oxford University Press.
- Estenssoro, J. C. (1989). *Música y sociedad coloniales. Lima 1680-1830*. Lima: Colmillo Blanco.
- Estenssoro, J. C. (1990). Música, discurso y poder en el régimen colonial (Tesis de Máster). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Flores Guzmán, R. A. (2010). Fiscalidad y gastos de gobierno en el Perú borbónico. En C. Contreras (Ed.). *Compendio de historia económica del Perú*, tomo 3, *Economía del período colonial tardío* (pp. 295-380). Lima: Banco Central de Reserva del Perú, Instituto de Estudios Peruanos.
- Gembero, M. (2000). Las relaciones musicales entre España y América a través del Archivo General de Indias de Sevilla. En G. Borrás (Ed.), *Música, sociedades y relaciones de poder en América Latina* (pp. 128-142). Guadalajara-México: Universidad de Guadalajara.
- Gembero, M. (2016). Música en la Catedral de Lima en tiempos del arzobispo Mogrovejo (1581-1606): Gutierre Fernández Hidalgo, la Consueta de 1593, la participación indígena. *Resonancias*, 20(39), pp. 13-41.
- Izquierdo, J. M. & F. Vera (2018). Una perspectiva de big data para la música de salón chilena. *Neuma*, 11(1), pp. 127-132.
- Marcos y Navas, F. (1777). *Arte o compendio general del canto-llano, figurado y órgano*. Madrid: Joaquín Ibarra.
- Marín, J. (2004). Por ser como es tan excelente música: la circulación de los impresos de Francisco Guerrero en México. En J. J. Carreras & M. Á. Marín (Eds.). *Concierto Barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural* (pp. 209-226). Logroño: Universidad de La Rioja.

ALEJANDRO VERA AGUILERA

- Marín, J. (2019). The Sonic Construction of a New Capital: Urban Soundscapes and Acoustic Communities in 16th-Century Lima. En E. A. Engel (Ed.). *A Companion to Early Modern Lima* (pp. 442-469). Leiden&y Boston: Brill.
- Martínez, G. & J. M. Ramos (2018). La música en el mundo privado del Cuyo colonial: La actividad musical y su relación con la economía en un espacio fronterizo. *Latin American Music Review*, 39(1), pp. 30-52.
- Minguet e Yrol, P. (1758). *Arte de danzar a la francesa*. Madrid: Oficina del autor (edición original de 1755).
- Minguet e Yrol, P. (1774). *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y más usuales*. Madrid: Imprenta de Pablo Minguet (edición original de 1752-1754).
- Moraleja, J. P. (1752). *Tratado breve, útil y curioso de los más especiales pájaros de cántico y habla que se enjaulan en estos reinos*. Madrid: Imprenta de Felipe Millán.
- Paniagua, J. & D. L. Truhan (2003). *Oficios y actividad paragremial en la Real Audiencia de Quito (1557-1730). El corregimiento de Cuenca*. León: Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales.
- Pereira Salas, E. (1941). *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- Quezada Macchiavello, J. (2004). *El legado musical del Cusco barroco*. Lima: Congreso del Perú.
- Quiroz, F. (1986). *Las ordenanzas de gremios de Lima (s. XVI-XVIII)*. Lima: ARTESdiseñográfico.
- Rondón, V. (2012). La gallina de Kircher y el gallinazo de Ovalle. C. Acuña (Ed.). *La curiosidad infinita de Athanasius Kircher* (pp. 57-85). Santiago de Chile: Ocho Libros.
- Sarno, J. (1986). El Tráfico de instrumentos y libros musicales de España al Nuevo Mundo a través de los documentos del Archivo General de Indias de Sevilla: Notas para el comienzo de una investigación. En R. de Maeyer (Ed.). *Musique et influences culturelles réciproques entre l'Europe et l'Amérique Latine du XVIème au XXème siècle* (pp. 95-108). Bruselas: The Brussels Museum of Musical Instruments.
- Sas, A. (1971-1972). *La música en la Catedral de Lima*, 2 vols. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Casa de la Cultura del Perú, Instituto Nacional de Cultura.
- Soler, A. (1762). *Llave de la modulación y antigüedades de la música*. Madrid: Joaquín Ibarra.
- Stevenson, R. (1959). *The Music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epochs*. Washington: Pan American Union, OEA.

**LA CIRCULACIÓN Y EL COMERCIO DE MÚSICA EN EL VIRREINATO DEL PERÚ (1773-1821):
UNA VISIÓN DE CONJUNTO A PARTIR DE LOS REGISTROS DE ADUANA DE LIMA**

- Vera, A. (2013). Trazas y trazos de la circulación musical en el virreinato del Perú: copistas de la catedral de Lima en Santiago de Chile. *Anuario Musical*, 68, pp. 133-168.
- Vera, A. (2015). The circulation of instrumental music between old and new words: New evidence from sources preserved in Mexico City and Lima. *Eighteenth-Century Music*, 12(2), pp. 183-196
- Vera, A. (2020a). La globalización de la música instrumental a fines del siglo XVIII: Recepción del repertorio galante y clásico en Lima (c. 1770–c. 1800). *Latin American Music Review*, 41(1), pp. 59-92.
- Vera, A. (2020b). *El dulce reato de la música. La vida musical en Santiago de Chile durante el período colonial*. La Habana y Santiago de Chile: Casa de las Américas y Ediciones UC.
- Waisman, L. (2019). *Una historia de la música colonial hispanoamericana*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

ANEXO 1. LEGAJOS DEL FONDO REAL ADUANA UTILIZADOS EN ESTE TRABAJO

Fuente en AGNP, Real Aduana	Partituras o tratados	Instrumentos	Otros objetos	Importados	Exportados
C 16.9-44		×	×		×
C 16.12-58		×	×		×
C 16.161-4			×		×
C 16.178-120		×	×		×
C 16.178-121			×		×
C 16.185-151			×		×
C 16.185-152			×		×
C 16.187-163			×		×
C 16.187-164			×		×
C 16.195-216			×		×
C 16.195-217			×		×
C 16.202-259			×		×

ALEJANDRO VERA AGUILERA

C 16.203-260			×		×
C 16.206-277		×			×
C 16.206-278			×		×
C 16.221-383			×		×
C 16.222-384			×		×
C 16.226-408			×		×
C 16.230-424			×		×
C 16.249-567		×	×		×
C 16.385-5		×			×
C 16.386-18		×			×
C 16.386-19		×			×
C 16.389-42			×		×
C 16.391-62	×				×
C 16.398-126		×	×		×
C 16.462-44			×		×
C 16.579-26	×	×		×	
C 16.580-33		×	×	×	
C 16.581-37		×		×	
C 16.581-38		×		×	
C 16.582-41			×	×	
C 16.583-44			×	×	
C 16.585-52		×	×	×	
C 16.586-56			×		×
C 16.587-62		×			×
C 16.598-103			×		×
C 16.604-128		×	×	×	
C 16.604-132		×		×	
C 16.605-133		×	×	×	
C 16.605-134	×			×	
C 16.605-135	×		×	×	

LA CIRCULACIÓN Y EL COMERCIO DE MÚSICA EN EL VIRREINATO DEL PERÚ (1773-1821):
UNA VISIÓN DE CONJUNTO A PARTIR DE LOS REGISTROS DE ADUANA DE LIMA

C 16.607-149		×			×
C 16.607-150			×		×
C 16.607-151			×		×
C 16.607-152		×			×
C 16.608-157			×		×
C 16.608-158			×		×
C 16.609-163		×			×
C 16.609-165			×		×
C 16.610-166		×	×		×
C 16.613-187	×	×		×	
C 16.613-188		×	×	×	
C 16.613-189			×	×	
C 16.617-205			×		×
C 16.622-232		×		×	
C 16.625-246			×		×
C 16.625-247			×		×
C 16.626-249		×			×
C 16.626-251		×			×
C 16.627-256		×	×		×
C 16.627-257		×			×
C 16.628-259		×	×		×
C 16.628-261			×		×
C 16.632-286		×		×	
C 16.632-287	×	×		×	
C 16.633-289		×	×	×	
C 16.633-291	×			×	
C 16.633-292		×	×	×	
C 16.634-294		×	×	×	
C 16.634-295		×	×	×	

ALEJANDRO VERA AGUILERA

C 16.634-296			×	×	
C 16.644-341			×		×
C 16.645-346	×	×			×
C 16.647-365			×		×
C 16.648-366			×		×
C 16.648-367			×		×
C 16.648-368		×	×		×
C 16.650-379		×	×	×	
C 16.650-381		×	×	×	
C 16.650-382		×	×	×	
C 16.664-446			×		×
C 16.664-447		×	×		×
C 16.665-448			×		×
C 16.665-449			×		×
C 16.676-500		×	×		×
C.16.676-501			×		×
C 16.677-503			×		×
C 16.677-504		×	×		×
C 16.676-505			×		×
C 16.678-505			×		×
C 16.678-506	×				×
C 16.679-507		×	×		×
C 16.679-508			×		×
C 16.688-557		×	×	×	
C 16.697-596		×			×
C 16.697-597			×		×
C 16.698-599		×	×		×
C 16.699-600		×	×		×
C 16.699-601		×	×		×
C 16.728-753		×	×	×	

LA CIRCULACIÓN Y EL COMERCIO DE MÚSICA EN EL VIRREINATO DEL PERÚ (1773-1821):
UNA VISIÓN DE CONJUNTO A PARTIR DE LOS REGISTROS DE ADUANA DE LIMA

C 16.728-754			×	×	
C 16.728-755			×	×	
C 16.728-756		×		×	
C 16.733-769			×		×
C 16.733-770		×	×		×
C 16.734-771			×		×
C 16.734-772			×		×
C 16.735-774		×	×		×
C 16.736-776			×		×
C 16.744-818	×		×	×	
C 16.745-819	×		×	×	
C 16.745-820			×	×	×
C 16.746-823	×			×	
C 16.746-825		×		×	
C 16.746-826		×	×	×	
C 16.747-828	×			×	
C 16.747-829		×		×	
C 16.751-850			×		×
C 16.761-895	×	×		×	×
C 16.761-896		×	×	×	
C 16.762-898		×	×	×	×
C 16.762-900		×	×	×	×
C 16.763-903	×				×
C 16.773-949			×		×
C 16.774-952			×		×
C 16.774-953	×	×	×		×
C 16.775-954		×	×		×
C 16.775-955			×		×
C 16.775-956		×	×		×

ALEJANDRO VERA AGUILERA

C 16.775-957			×		×
C 16.776-958			×		×
C 16.776-959			×		×
C 16.782-988		×		×	
C 16.782-989		×		×	
C 16.783-992		×	×	×	
C 16.783-993			×	×	
C 16.788-1016			×		×
C 16.789-1018		×			×
C 16.789-1020		×			×
C 16.789-1021		×			×
C 16.798-1066		×	×	×	
C 16.798-1067		×		×	
C 16.798-1070		×	×	×	
C 16.799-1071		×	×	×	
C 16.799-1072	×	×		×	
C 16.799-1073		×		×	
C 16.799-1074		×	×	×	
C 16.800-1077			×		×
C 16.801-1086		×		×	
C 16.802-1088		×			×
C 16.802-1091		×		×	
C 16.803-1092		×	×	×	
C 16.803-1093	×	×	×	×	
C 16.803-1094		×	×	×	
C 16.803-1095		×	×	×	
C 16.803-1096			×	×	
C 16.804-1097			×	×	
C 16.808-1115			×		×
C 16.808-1116			×		×

LA CIRCULACIÓN Y EL COMERCIO DE MÚSICA EN EL VIRREINATO DEL PERÚ (1773-1821):
UNA VISIÓN DE CONJUNTO A PARTIR DE LOS REGISTROS DE ADUANA DE LIMA

C 16.809-1117			×		×
C 16.809-1118		×	×		×
C 16.810-1119			×		×
C 16.810-1120			×		×
C 16.810-1121			×		×
C 16.811-1122		×	×		×
C 16.832-1256	×			×	
C 16.832-1258		×	×	×	×
C 16.833-1260		×		×	
C 16.833-1261		×		×	
C 16.833-1263	×			×	
C 16.833-1264		×		×	
C 16.834-1266		×		×	
C 16.834-1269		×	×		×
C 16.835-1270		×	×		×
C 16.841-1305		×	×	×	
C 16.841-1306	×	×	×	×	
C 16.841-1308		×		×	
C 16.841-1309			×	×	
C 16.841-1310			×	×	
C 16.848-1337			×		×
C 16.849-1340			×		×
C 16.849-1341			×		×
C 16.850-1343	×		×		×
C 16.851-1345		×			×
C 16.851-1346		×			×
C 16.852-1347			×		×
C 16.852-1348			×		×
C 16.852-1349			×		×

ALEJANDRO VERA AGUILERA

C 16.864-1409			×		×
C 16.865-1411		×	×		×
C 16.866-1415			×		×
C 16.867-1417		×			×
C 16.867-1419		×	×		×
C 16.868-1420			×		×
C 16.868-1421			×		×
C 16.876-1465			×	×	
C 16.876-1467		×			×
C 16.877-1468	×	×		×	
C 16.877-1471	×			×	
C 16.887-1536			×	×	
C 16.887-1538		×			×
C 16.887-1539		×		×	
C 16.887-1540			×	×	
C 16.890-1558			×		×
C 16.891-1559			×		×
C 16.911-1676			×		×
C 16.912-1678			×		×
C 16.912-1679			×		×
C 16.913-1680			×		×
C 16.913-1681			×		×
C 16.914-1683			×		×
C 16.914-1684		×	×		×
C 16.925-1760	×			×	
C 16.939-1851			×	×	
C 16.939-1855		×	×	×	
C 16.940-1861			×		×
C 16.941-1863			×		×
C 16.941-1864		×	×		×

LA CIRCULACIÓN Y EL COMERCIO DE MÚSICA EN EL VIRREINATO DEL PERÚ (1773-1821):
UNA VISIÓN DE CONJUNTO A PARTIR DE LOS REGISTROS DE ADUANA DE LIMA

C 16.941-1865			×		×
C 16.941-1866			×		×
C 16.941-1868		×			×
C 16.942-1871			×		×
C 16.971-2057	×			×	
C 16.971-2058		×		×	
C 16.976-2084	×			×	
C 16.976-2085			×	×	
C 16.976-2086			×	×	
C 16.976-2087		×	×	×	×
C 16.976-2090	×			×	
C 16.977-2094		×			×
C 16.977-2095			×		×
C 16.978-2100			×		×
C 16.978-2101			×		×
C 16.979-2102		×			×
C 16.990-2166		×		×	
C 16.990-2167		×	×	×	
C 16.991-2171			×	×	
C 16.991-2175		×		×	
C 16.1008-2292		×	×	×	×
C 16.1008-2293		×		×	
C 16.1011-2310		×			×
C 16.1011-2311		×			×
C 16.1012-2315		×			×
C 16.1012-2316		×	×		×
C 16.1026-2410		×			×
C 16.1026-2411		×			×

ANEXO 2. EFECTOS DE INTERÉS MUSICAL EN UN CARGAMENTO DE 1772, CON INDICACIÓN DEL IMPUESTO CORRESPONDIENTE EN REALES DE VELLÓN (FUENTE: AGNP, REAL ADUANA, C 16.580-33)

[Fol. 1] “Factura de 50 cajones toscos con la marca y el número del margen que se embarcaron en el navío La Concepción, alias San Nicolás de Bari; su maestro don Joseph Joaquín de Sas, para Lima, por cuenta y riesgo de don Wenceslao Helme, en 22 de Noviembre de 1772”.

Cajón 1

“6 docenas de puentes grandes para violín a 3 reales”.

“6 manos de papel de música a 3”.

Cajón 2

“1/2 mano de papel de música a 3 reales [cada mano]”.

[fol. 1v] Cajón 5

“2 flautas traveseras con sus aros de marfil a 32 reales flauta”.

“1 flauta travesera con llave amarilla 024,00 [reales]”.

Cajón 6

“2 flautas dulces a 8 reales”.

“2 dichas chicas el pax [sic] a 6 reales”.

Cajón 7

“1 docena de puentes para violín a 3”.

[fol. 2] Cajón 9

“5 manos de papel de música a 3 reales”.

Cajón 10

“4 manos de papel de música a 3 reales”.

[fol. 2v] Cajón 13

“20 cajetas o timbales 023,00 [reales]”.

Cajón 14

“4 manos de papel de música a 3 reales”.

[fol. 3] Cajón 15

“1/2 mano de papel de música a 3 reales”.

[fol. 3v] Cajón 20

“5 manos de papel de música a 3 reales”.

Cajón 21

“12 docenas de entorchados para violín y guitarra a 4 [reales la docena]”.

“2 docenas de cajetas echaras [sic] de guitarra de bergamoto a 18”.

LA CIRCULACIÓN Y EL COMERCIO DE MÚSICA EN EL VIRREINATO DEL PERÚ (1773-1821):
UNA VISIÓN DE CONJUNTO A PARTIR DE LOS REGISTROS DE ADUANA DE LIMA

Cajón 22

“7 manos de papel de música a 3 reales”.

Cajón 23

“5 manos de papel de música a 3 reales”.

[fol. 4] Cajón 24

“2 manos de papel de música a 3 reales”.

“2 flautas traveseras a 3 pesos [cada flauta]”.

Cajón 28

“4 manos de papel de música a 3 reales”.

Cajón 29

“5 manos de papel de música a 3 reales”.

[fol. 4v] Cajón 31

“2 flautas traveseras a 20 reales [cada flauta]”.

Cajón 33

“3 manos de papel de música a 3 reales”.

Cajón 34

“1/2 mano de papel de música a 3 reales”.

[fol. 6] Cajón 45

“10 arcos con tornonillo [sic] para violín a 6”.

Cajón 49

“3 docenas de Resina para violín 002,,08”.

“3 docenas de clavijas para violín 006,00”.

“1 docena de entorchados para violín 006,,00”.

Fecha de recepción: 16/07/2023

Fecha de aceptación: 23/10/2023