

# ORIGEN, RITMOS Y CONTROVERSIAS DE LA MÚSICA CRIOLLA DEL PERÚ Y POEMAS MODERNOS

JOSÉ ANTONIO LETURIA CHUMPITAZI  
JAIME DE CASAS PUIG



II Edición

Orígen, ritmos y controversias  
de la música criolla del Perú,  
y poemas modernos



JOSE ANTONIO LETURIA  
JAIME ÁNGEL DE CASAS PUIG

**Origen, Ritmos y Controversias de la Música Criolla del Perú,  
y Poemas Modernos**

© **José Antonio Leturia Chumpitazi**

Dirección: Urb. Palomino V-3-42 Quinta Zona Cercado Lima - Perú

Correo electrónico: jaleturia2005@gmail.com

Teléfono celular: 993 499 026

© **Jaime Angel de Casas Puig**

Dirección: Calle Serrano 321 - Madrid - España

Correo electrónico: jaimedecasas@hotmail.com

Teléfono : 640 526 453

Segunda edición : Julio 2018

Diseño, Diagramación e impresión:

LOGARGRAF S.A.C.

R.U.C. 20600504101

Av. Argentina 144 - Int. 3235 - 3er. piso - Lima

Telf.: 795-1792 Cel.: 998 079 051

E-mail: logargraf@gmail.com

Impreso en el Perú. 500 ejemplares.

**Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2018-09075  
ISBN 13: 978-84-9923-398-7**

La reproducción total o parcial de este libro no autorizada, vulnera derechos reservados. Cualquier utilización debe ser preferentemente concertada.

# ÍNDICE

<b>Dedicatoria a Oscar Allain.....</b>	<b>5</b>
<b>Introducción.....</b>	<b>7</b>
<b>Presentación del CMP .....</b>	<b>9</b>
<b>Carta de Embajada del Perú.....</b>	<b>11</b>
<b>Poema “Espera” incluye dedicatoria en la misma página.....</b>	<b>13</b>
Música Criolla.....	15
Del Fandango pasando por Zamacueca a la Marinea Limeña.....	37
El Palmero de Canarias y Ángel Hermoso de Madrid.....	65
Sobre los valeses “Tus ojos” y “Carmen” que cantan el Dúo Montes y Manrique (1911).....	89
Letra de valse “Carmen” que canta el Dúo Montes y Manrique (1911) .....	103
Controversias sobre algunos valeses criollos. ....	111
Del zapateado al zapateo Afroperuano.....	125
El origen de los versos esdrújulos en la música criolla.....	147
Sobre valse “Anita” y “La dicha eterna”.....	171
Amor fino te he de dar.....	181
Carta de Pinglo a Víctor Echegaray.....	199
Felipe Pinglo Alva y el Alianza Lima.....	205
Los Centros Musicales Criollos.....	225
Cantores Criollos.....	245
El “Golpe Abancay” o “Toque Victoriano” de la guitarra en la música criolla .....	257
Asociación Felipe Pinglo Alva de Madrid-España .....	269

<b>Poemas modernos</b> .....	277
Poesía.....	269
Ritmo frenético o ausencia de sentido.....	281
El afán de poseer o la felicidad del tener.....	282
La mala publicidad o la fuerza del engaño.....	283
Soledad indeseada.....	285
Malvados.....	287
Elogio de la calma.....	288
Plenitud.....	289
No desfallezcas.....	291
Sueño de paraíso.....	293
Sueños de agua.....	295
Caballero de experiencias.....	297
A mi hermano.....	298
Destino de amor.....	301
Elogio de la amistad.....	303
A la madre que se ha ido.....	305
Dulce espera.....	307
A la encina.....	309
Al olivo.....	311
Amor impaciente.....	313
A mi perrita.....	314
A mi hija lidia.....	315
Al vino.....	317
La fuerza del amor.....	319
Desengaño de amor.....	321
A la vid y al vino.....	323
Amor obsesivo.....	324
A la española.....	325
Boca chica.....	327
Enelynth y Luis Miguel.....	328

Agradecimiento especial al Sr. Oscar Alláin Cottera, extraordinario pintor plástico peruano, de reconocido prestigio internacional quien ha colaborado con la imagen que luce la Portada, así como con otras imágenes de sus pinturas que se incluyen en este libro.



# INTRODUCCIÓN

Una de las partes esenciales de la cultura de un país es la música y sus letras, donde se expresa diáfananamente el sentir, las costumbres y el alma de un pueblo.

La Asociación Felipe Pinglo Alva de Madrid, tiene como objetivo fundamental preservar y proyectar internacionalmente los valores artísticos y culturales del Perú, difundiendo las obras de sus compositores más relevantes de la música criolla tradicional.

Nuestro propósito consiste además en tender puentes de comunicación cultural entre España y el Perú, en especial en el campo de la literatura y de la música.

En esta ocasión la Asociación, en un esfuerzo que asume con entusiasmo y dedicación, presenta la edición del presente libro “Origen ritmos y controversias de la Música Criolla del Perú y poemas modernos”.

Con esta iniciativa los autores miembros de la Asociación, ponen en común dos conceptos diferentes, la investigación de lo tradicional y la poesía moderna. La luz de la lírica se hermana con el rigor del análisis.

Así los orígenes y desarrollo de la música peruana son expuestos en sus distintos ritmos españoles como el Fandango, la Copla, el Zapateado, el amor fino, o el Vals vienés, entre otros.

Junto a ello, las preocupaciones del hombre actual, atezado por el ritmo frenético de la vida moderna, y los temas intemporales del amor, la familia y la naturaleza, son expresados en sencillos versos que se ofrecen para solaz del lector.

Esperamos que este libro les entretenga y contribuya a impulsar los valores culturales y el acercamiento entre nuestras dos naciones.

Los Autores





---

## PRESENTACIÓN DEL CMP

El Comité Directivo del **FONDO EDITORIAL COMUNICACIONAL - FEC**, ha decidido auspiciar y financiar la segunda edición de este importante libro “**ORÍGEN, RITMOS Y CONTROVERSIAS DE LA MÚSICA CRIOLLA DEL PERÚ, Y POEMAS MODERNOS**”, autores: **José Antonio Leturia y Jaime Ángel De Casas Puig**, quienes no sólo cumplen con los requisitos de calidad, pertinencia, oportunidad, equidad y respeto que consagran nuestro reglamento, sino que abordan un tema de gran interés nacional y cultural, que son parte de nuestra identidad.

Esta segunda edición del libro tiene 328 páginas.

La Decana y el Director General del FEC / CMP, felicitan a los autores por la claridad y calidad del contenido de los temas presentados. Con esta nueva publicación, el CMP cumple con el deber histórico de colaborar a la difusión del conocimiento, en la era que estamos viviendo, que es fundamental para el desarrollo del individuo y de la sociedad.

Miraflores, Julio 2018



**Dra. Liliana Cabani Ravello**

Decana Nacional del CMP  
2018 - 2020



**Dr. Ciro Maguiña Vargas**

Director General del  
Fondo Editorial Comunicacional

---





## *Embajada de Perú*

Madrid, 12 de agosto de 2010

Es muy grato para mí poder ofrecer unas palabras como representante de la Agregaduría Cultural de la Embajada del Perú en España, en ocasión de la publicación del libro “Origen, Ritmos y Controversias de la Música Criolla del Perú y Poemas Modernos”, el cual es una muestra más del hermanamiento de las culturas peruana y española, unidas por siglos de historia común y un futuro fecundo.

Saludamos esta obra que a través de José Leturia y Jaime de Casas quiere llamar nuestra atención sobre diversos temas, antiguos y actuales, de un modo original y ameno. Creemos además que es necesario apoyar su difusión en España, así como en nuestras Embajadas del Perú en Europa.

Desde esta Misión, manifestamos nuestro decidido apoyo a la iniciativa de la Asociación Felipe Pinglo Alva de Madrid y de su representante, Don José Leturia, quien es un auténtico heredero del criollismo peruano.

Javier Echeopar Mongilardi  
Agregado Cultural  
Embajada del Perú en España



*Con el cariño de siempre para mi recordado padre, gran cantor victoriano y Pinglista de corazón, Alfredo Leturia Almenara.*

## **ESPERA**

*(Felipe Sassone Suárez)*

No padre no quieras volver, duerme, reposa,  
por el gusto de volverme a ver es poca cosa  
descansa allá, lejos sin pensar en mis penas  
yo sólo tengo alegrías, pues la flor de tu sangre  
me perfuma las venas, y mi vida es como era  
cuando tu vivías.

Si no me quejo padre, no me quejo  
sé que no me has abandonado  
pero por mi luchaste y eras viejo  
y tenías el descanso ganado, yo sé que no te fuiste  
ya sé que te llevaron de repente, cuando tú me esperabas  
que estabas triste pensando en el ausente y que llorabas.

Pero Dios sabe padre lo que ha hecho al quererte llevar  
y mi egoísmo no tenía derecho a dejarte descansar  
confía en Dios en la clemencia, él cuidará de mi vida  
y la que parte conmigo la existencia, el pan y la pena sufrida  
yo me cuido y no olvido la lección de decencia  
que de ti tengo aprendida, y sigo aquí risa por fuera  
que tú sabes que no es cinismo, y en el alma tú;  
muerto dentro de mi  
como si me hubiera muerto yo mismo.

Pero no quieras volver, duerme reposa  
por el solo gusto de volverme a ver es poca cosa  
no quieras padre saber cómo estoy, estoy bien  
pero aún tengo algo que hacer, y he cumplir como quién soy  
y como tu voluntad quería, pero no vuelvas;  
no me llames voy, te lo juro, no está lejano el día.





*"Guitarrista". Óleo*

**O. Allain**



La música criolla en el Perú, sin ninguna duda, se ha ido forjando paulatinamente por las sucesivas generaciones de peruanos que han ido adaptando sus costumbres sociales, políticas, económicas y geográficas a su vivir diario, debido a la influencia y aportes significativos de la cultura literaria y musical española desde la época de la Conquista, durante la colonia, en el siglo XVI. Es en la costa peruana donde se inicia esta transformación, que evoluciona progresivamente por la variada riqueza musical española, que aporta y establece su presencia durante esta etapa y la afianza en la época republicana con distintos instrumentos musicales. Prima hasta nuestros días la guitarra española entre otros instrumentos importantes.

Aunque esta transformación se produjo en todo el territorio, no ocurrió en igual medida en la sierra y selva peruana, ya que las profundas raíces de estos pueblos aún conservan las principales y sentidas tonalidades musicales.

Estos aportes musicales de los aires populares españoles, y europeos también, se combinan con los aportes de otras colonias del Caribe que llegaron a América, se expandieron por todo el continente y crearon una riqueza musical de ritmos diversos. Estos ritmos, que identifican actualmente a la música criolla del Perú, fueron el fandango español, que con el devenir de los años se convertiría en zamacueca, pasando por chilena hasta reconvertirse en marinera; el waltz de Austria (Viena), fueron transformados en estructura y forma musical por los mestizos, indios y negros (llegados de África, que vivieron y trabajaron como esclavos en las haciendas), que lograron, debido a su idiosincrasia, crear una identidad musical que se conoce como el valse o vals criollo del Perú; la polka, traída de Polonia, también se transforma en polca peruana, y adquiere matices muy particulares. Muchos otros ritmos y géneros musicales como el son de los diablos, el pasacalle, el alcatraz, el cascabelito, la saña, el negrito, el Don Mateo, el zapateado, el tarango, el agua de nieve, el caballo rojo, el sango, la resbalosa, el mata toro, la zarzuela, que trae las danzas habaneras; la jota aragonesa, la copla, la mazurca, el tanguillo, etc.

Estos procesos de cambio que se fueron adaptando en nuestra sociedad, en sus inicios eran espectáculos musicales públicos de compañías de zarzuelas y óperas que visitaban las ciudades costeñas, especialmente Lima. En los bailes que se realizaban en los salones aristocráticos se acudía con traje o frac y con guante blanco, las clases sociales pudientes contaban en casa con un piano y se efectuaban veladas musicales literarias con poetas, escritores y músicos donde se interpretaban y se bailaban valsés vieneses. Además se estrechaban relaciones en el ambiente intelectual.

Estos ritmos y géneros musicales con el devenir de los años adquieren otros nombres, van evolucionando de manera progresiva. El proceso comienza a principios del siglo XIX, cuando va finalizando el dominio español en el Perú y nace un género musical propio, el yaraví, en Arequipa, creación del destacado poeta peruano Mariano Lorenzo Melgar Valdiviezo (Arequipa 10-08-1790, Puno 12-03-1815). Surge el principal baile nacional, con diversos aires según la región geográfica. Se conocían con los nombres de tondero, resbalosa, mozamala, baile de tierra, zanguaraña, marinera.

Es en la época republicana donde aparecen los compositores y poetas peruanos para difundir sus obras, y es de las clases sociales populares de la costa peruana de donde surgen los mejores compositores de música popular buscando su propia identidad, y encuentran en algunos cancioneros de la época su mejor medio de expresión. Los poetas nacionales publican sus obras en las revistas de la época, y nuestra naciente música popular se encuentra frente a otros géneros musicales venidos de otras tierras, como el fox-trot, el *one step*, el couplet, el Boston vals, el charleston, el *shimmy*, el minué, las rancheras e incluso el tango argentino, que logra posicionarse en las clases sociales populares con especial aceptación.

Los barrios limeños van modelando su propio perfil y entre la población compuesta por la clase obrera, donde resaltan los herreros, albañiles, zapateros, gasfiteros, etc. Éstos habitaban en los famosos callejones donde se buscaba y se encontraba siempre algún motivo

para la celebración de cualquier acontecimiento y donde se mezclaban los negros, cholos y mestizos.

Es allí donde nace la música criolla popular, el famoso Valse Criollo y otros géneros musicales: en esos barrios populares del Cercado de Lima, como Malambo, Monserrate, Malambito, se forja nuestra identidad, en estos barrios populares que más tarde se conocen como El Rímac o Abajo del Puente, Barrios Altos, Cinco Esquinas, Monserrate, La Victoria, Breña, El Callao, etc.

De esta clase social surgen los más renombrados compositores, decimistas, cantores, guitarristas, cajoneros de nuestro acervo literario musical criollo o costeño. Personajes de “perfil bajo” que engrandecen nuestra historia musical, muchos de ellos reconocidos y valorados después de su partida. Estos compositores peruanos expresaban su talento musical y reflejaban el sentir popular en sus obras, dedicadas al amor, el amor herido o desamor, o de honda emoción social, etc.

Las primeras composiciones que se recuerdan como valeses peruanos datan de los años 1872 y 1875. Se refieren al valse “El silencio”, de un compositor de apellido Zalazar, quién fue músico de iglesia. Un solo de Piano escrito por Pease, llamado “Recuerdo de Lima, el valse “Al pie del Misti”, música de Eduardo Recavarren. Otros valeses que se recuerdan son “Hortensia y Crisantemo”, “La hamaca”, “Marcha de banderas” (Federico Barreto), musicalizado por el compositor José Sabas Libornio, de origen filipino, que llegó a Lima contratado por el entonces presidente Nicolás de Piérola. Se conoce también el valse “Ángel Hermoso”, que se le asignaba erróneamente a Abelardo Gamarra, musicalizado por su prima Zoila. Estos procesos de cambio en nuestra música nos muestran valeses de autores anónimos que se cantaban en los barrios populares, como “Luis Pardo”, conocido también como “La andarita”; el valse “China hereje”, etc.

En el año 1911, los cantantes criollos rimenses César Manrique y Eduardo Montes viajaron hacia Estados Unidos contratados por la Casa Holting y Cía. y grabaron para la Columbia Pictures Fonograph & Company 182 temas de expresiones populares. Grabaron 91 discos

de carbón, los que se denominaban de la “Guardia Vieja”, ya que la mayoría de las canciones eran de autor anónimo, desconocido en ese tiempo.

Contribuyen a esta expansión y proceso de afirmación de nuestro acervo musical renombrados y destacados compositores y poetas nacionales, considerados “los precursores de la música criolla del Perú”, de los cuales haremos una breve reseña.

**José Ayarza y Gómez Flores** (1848-1926). Estudió música en París, y perfeccionó sus conocimientos en Londres. Fue profesor de piano y canto, y colaboró con muchos compositores peruanos, al igual que otros grandes músicos como José Lortiga, José Ignacio Cárdenas, Manuel Serna, Manuel Jesús Pescetto, Manuel Mengoa, y otros como Navarro, Mais, Salazar, quienes enseñaban a otros personajes vinculados con la música su amplio repertorio musical formado por valeses, mazurcas, polcas, galopas, danzas habaneras, shotis, y chilenas.

**Abelardo Manuel Gamarra Rondó** (1850-1924). Huamachuco. Escritor compositor y político, escribía con el seudónimo *El tunante*. Entre sus obras figuran “Rasgos de pluma”, “Cien años de vida perdularia”, “Lima”, “El tunante en camisa de once varas”, “Detrás de la cruz el diablo”, “Novenario del tunante”, “Artículos de costumbre”, “Lima al comenzar el siglo XX”, “Algo del Perú y mucho de pelagatos”. Por su valiosa devoción peruanista bautizó nuestro baile nacional como Marinera (1879). Escribió la letra de las marineras “La costa abajo”, “La luz de tus ojos”, “La concheperla” etc.

**Francisco Ezeta**, (1852-1888). Lima. Destacado poeta. Participó en la revista *El Perú ilustrado*. Su valse “Ecos del alma” fue muy popular.

**José Benigno Ugarte** (1857-1919). Arequipa. Músico y autor teatral. Escribió zarzuelas, dramas y comedias, compuso los valeses “Eloísa”, “A orillas del Rímac” (piano), etc.

**Fernando Soria** (1861-1911). Lima. Autor teatral. Le pertenecen las obras “Mentiras y candideces” y “De medio pelo y carne gorda”, escribió la polca “Los ojos de mi morena”, con música de Alcides

Carreño; los festejos “Chinito chicharronero” y “Yo te enseñaré a sumar”, etc.

**Eduardo Recavarren Garcia Calderón** (1865-1915). Arequipa. Excelente pianista, y catedrático de Derecho Penal en la Universidad de San Marcos. Autor de valsos como “Ausencia”, “Al pie del Misti”, “Perlas limeñas”, etc.

**Federico Barreto Bustíos** (1862-1929). Tacna. Destacado poeta, conocido como “el cantor del cautiverio”. Fundador de los semanarios *Círculo civil* y *El progresista*, integró el grupo literario denominado La bohemia Tacneña, colaboró en varias revistas literarias como *Letras* y fue codirector del diario *La voz del sur*. Entre sus obras más destacadas resaltan “Algo mío”, “Aromas de mujer” y “Poesías”. Su poema “El último ruego” fue musicalizado por Rafael Otero López, y se conoce como el valse “ódiame”. Igualmente el poema “Mi patria y mi bandera” (marcha) lo musicaliza José Sabas Libornio, y es conocido como himno del colegio Nuestra Señora de Guadalupe (Lima).



Federico Barreto Bustíos

**Romualdo Alva Reyes** (1870-1945). Lima. Autor de los valeses “Serenata de amor”, “Te idolatro” y “Entre todas, tú”, inscritos en la Biblioteca Nacional de Lima con el título *Recuerdos de la música peruana y de las fiestas nacionales*, donde se destacan los valeses “Impresión de tu mirada” o “A bailar se ha dicho”, así como marineras, yaravíes, resbalosas, y tonderos.

**Emilio Germán Amezaga Llanos** (1870-1931). Lima. Compositor que hizo editar más de veinte valeses. Entre otros fue autor de los valeses “Tus suspiros”, “Eugenia”, “Cabecitas rubias”, “Muero por ti”, “Ojos azules”, “Siempre los dos” y la polca “En el circo”, entre las más conocidas.

**Rosa Mercedes Ayarza** (1881-1969). Lima. Compositora, escritora y pianista. Recopiló y restauró antiguas canciones como “Los cantos negros”, “El amor fino”, “La zanguaraña” o “Zocabón”, así como los cantos pantomímicos como “El alcatraz”, “Panalivio”; los festejos “No te casé con la viuda”, “Congorito”, “Zambalandó”, “Camisa de Congo”, Toro mata”, “Negrito congo”, “Frutero congo”; las mozamalas “Sable en mano”, “La conga”, “Cuando la tórtola llora”; las zamacuecas “La cambalachera”, “La restauradora” y “Viva Castilla”, así como pregones, marineras, resbalosas, tonderos, etc. Entre sus obras se encuentran “Canciones escolares”, y “Antiguos pregones de Lima”.

**Felipe Sassone Suárez** (1884-1959). Lima. Escritor, poeta y compositor peruano. Viajó por Europa y residió casi toda su vida en España, donde colaboró en diversos diarios y revistas de la época, como el diario *ABC*, las revistas *Mundo gráfico*, *Nuevo mundo*, *Blanco y negro*, *La esfera*, etc. Creó, representó y dirigió su propia compañía teatral, con sus obras *La muñeca de amor*, *El intérprete de Hamlet*, *Tres cadenas perpetuas*, *Calla, corazón*, *Volver a vivir*, *Adán o el drama empieza mañana*, *Una mujer sola*, *Yo tengo veinte años*, *A campo traviesa*, *Paradoja*, *La princesa está triste*, *La señorita está loca*, *Preudio de invierno*, *Lo que llevan las horas* y *Un rincón y todo el mundo*, entre otras. Publicó varias novelas como *Viendo la vida*, *Almas de fuego*, *La espuma de afrodita*, *Nacer, vivir, morir*. Cultivó la crítica literaria con obras como *Palabras de un farsante*, *Cartas a Jack*, *Kaleidoscopio de prosas*, *Por la tierra y por el mar*. Entre sus obras más reconocidas destacan “La canción del bohemio” y “La

canción de mi camino” (Todos mis versos), de donde se recoge el poema “Soneto místico del amor humano”, grabado y cantado como valse con el título “El suicida”.

**Alejandro Ayarza, “Karamanduka”** (1884-1955). Lima. Compositor, músico y autor teatral. En 1912 se estrena en Lima la revista musical de Alejandro Ayarza “Karamanduka” (autor de letra y música), cuyo título era “Música peruana”. También se estrena en el teatro Victoria de la calle Orejuelas el valse “La palizada”, en homenaje a la llamada tira de Paz y Ezeta, que integraba la historia de la música criolla del Perú. Ayarza escribió además el sainete lírico de costumbres limeñas titulado *Pilsen Lima*, cuadro dividido en tres cuadros y en verso.

**Nicanor Casas Aguayo** (1885-1931). Lima. Compositor. Fue, sin duda, uno de los precursores de la música popular. Es autor de valeses como “Lluvias de oro”, “La sirena”, “Ecos de un vals”, “Cuando el amor nace”, “Recuerdos de Arica”, “Esther”, “Lejos del bien amado”, “Ídolo”, “Noche encantadora” y “Amoroso”; de las serenatas “El enamorado” y “Elisa”, y de los tangos “Angelita” y “Yunta brava”.

**Guillermo Suarez Mandujano** (1888-1922). Lima. Compositor y músico. Se le asignan los valeses “Bella mujer”, “La cabaña” y “Adela”. Le puso música a los valeses “Mi amor” (Josefina Briones) y “Domitila” (Fidel E. Torrico).

Otros destacados compositores de la época que contribuyeron con nuestro cancionero popular criollo fueron **óscar Molina** (n. 1876), a quien se le asigna el valse “Idolatría”; **Luis A. Molina**, autor del valse “No me beses”, que se cantarí­a como “El tísico”. **Ceferino Vergara**, autor del valse “Lamentos”. **Pedro Fernández**, maestro de música autor de los valeses “Mi vida por un suspiro”, “Dos hermanas”, “Margarita”, “La guardia gitana”, “Al fin solos”, “Gotas de rocío”, “Artemisa”, “Le daré una flor”, “Hasta la muerte”, “Preguntas al corazón”, “Mignon”, “Sobre las montañas”; y las polcas “Saludo al 95” y “Ay, niña”. Igualmente compuso la cuadrilla “Soñar bailando”.

Entre los llamados compositores del 900, o conocidos como los de “La era Pinglo”, más destacados, figuran:

**Pedro Augusto Bocanegra** (1890-1927). Chiclayo. Compositor y músico, fue autor de numerosas composiciones entre las que destacan “Adriana”, “Carmen”, “Todo delirio”, “Smelter”, “29 de mayo”, “Gran serenata”, “La bóveda azulada” (En tu día), “A orillas del Mantaro”, “Soy la hoja desprendida”, “La alondra”, “Un niño de quinqué”, “Separación”, etc.

**Carlos Alberto Saco Herrera** (1894-1935). Callao. Compositor, músico, pianista y guitarrista. Es autor de los vales “Rosa Elvira”, “Suspiros”, “Las cautivas”, “Cecilia”, “El quitasueño” y “El zancudo”. Compuso el fox-trot “Cuando el indio llora”, etc.

**Víctor Correa Márquez** (1895-1989). Callao. Compositor y guitarrista, autor de los vales “Mi última duda”, “Petita”, “La gitanilla” (José Santos Chocano), “Amarga verdad”, “El ruiseñor” y otras muchas.

**Manuel Covarrubias Castillo** (1896-1978). Lima. Compositor, músico y guitarrista. Autor de temas como “Las flores de mi bandera”, “El jilguerillo”, “Zoila Rosa”, “Las limeñas”, “Sueños de amor”, “A mi madre”, “Pedro Arzola”, y las polcas “Petronila” y “María Julia”. Le puso música a los versos esdrújulos “Ana Pawlowa” (Juan Valles), y al poema “Mis oraciones”, firmado por José Carlos de María en 1913 (Bella Eres), conocido como “Ocarinas”.

**Alberto Condemarín** (1898-1975). Lima. Compositor. Tocaba el rondín y las castañuelas. Autor del valse “Hermenlinda”, anterior al valse de mismo título de Felipe Pinglo Alva; de la polca “Mi linda Rosa”, etc.

**Nicolás Wetzell Romero** (1898-1987). Lima. Reconocido músico y compositor, maestro del laúd, llamado “el mago del laúd”. Es autor de los vales “Noche triste”, “Ramillete de recuerdos”, “Olvido”, “Lejos de ti”, “Vanas promesas”, “Plenilunio”, “No me esperes”; y de la polca “Mágica flor”, entre otras. Le puso música a algunas letras de la autoría de la destacada poetisa peruana Amparo Baluarte como los conocidos vales “No quiero recordar”, “Noche criolla”, “Así será mi suerte”, etc.



**Felipe Pinglo Alva** (1899-1936). Lima. Destacado compositor y poeta, considerado el compositor más relevante de música criolla peruana, que enriqueció nuestro acervo musical en estructura y forma. Denominado “el bardo inmortal”, pese a su corta vida dejó más de 178 obras entre valeses, polcas, marineras, one-step, fox-trot, etc., registradas y muchas desconocidas. Su valse emblemático es “El plebeyo”.

También destacan otros valeses de hondo contenido social como “El canillita”, “Pobre obrerita”, “La oración del labriego”, “Mendicidad”, “Jacobito el leñador”, y valeses como “Crepúsculo de amor”, “Aldeana”, “Sueños de opio”, “Rosa Luz”, “De vuelta al barrio”, “Celos”, “Silente”, “Ramito de flores”, “Por tu querer”, “Pasión y odio”, “Melodías del corazón”, “Matilde”, “Amelia”, etc. Este valse, “Amelia”, lo compuso con sólo 17 años de edad. Los one step “Juan Rostaing”, “La canción del porvenir”, “Querubín”, etc. El fox-trot “El sueño que yo viví”; las polcas “Como un papá”, “Dolores”, “El ferrocarril”, “Locos suspiros”, etc. Compuso varios temas entre polcas y marineras a su club, Alianza Lima. Su aporte en nuestro acervo literario musical fue fundamental. Por esta razón a los compositores de su época se les conoce como la Generación de Pinglo, por hacer el bardo una división en la historia musical del Perú.



Felipe Pinglo Alva

Misericordia  
(Vals conato, letra y música de F.P.A.)

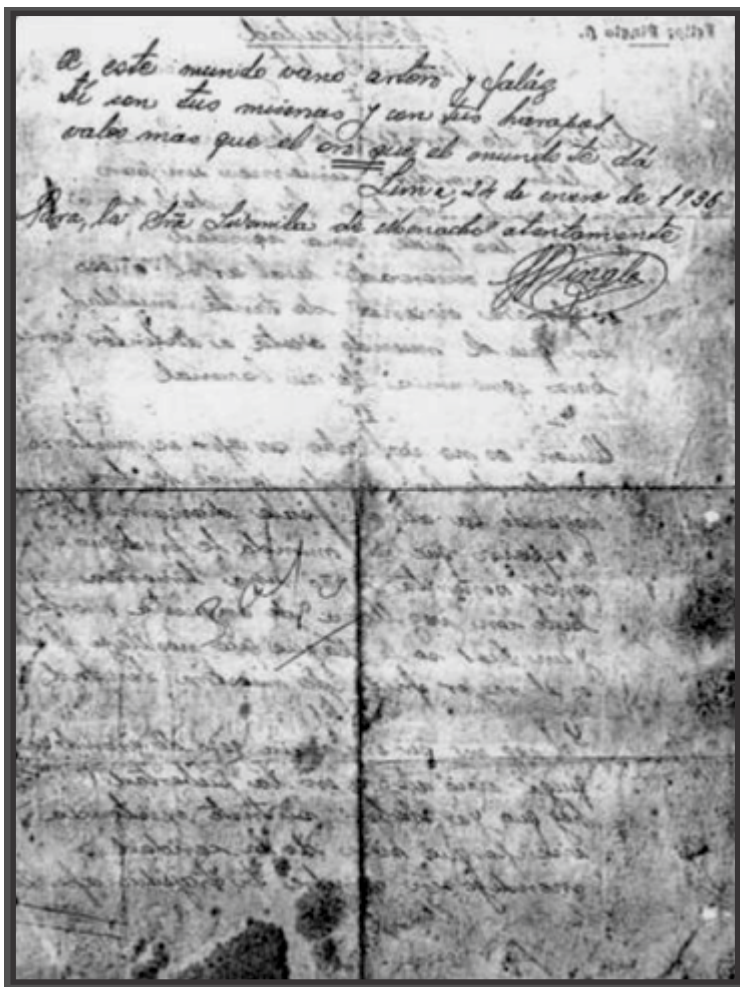
Subiendo de horapos la faz macilenta  
el febre mendigo limosnea un pan  
empleando siempre la bondad ajena  
a todos los pide una caridad  
camina encorvado cual árbol añoso  
es fofoca carente de tanta mielada  
con que el mundo presta a distintos coros  
para ignominia de su bacanal

II

Quien es no se sabe su afor es misterio  
de donde ha venido jamás le dirá  
reyando la aureola sale diariamente  
a esperar que el mundo le prodigue al fin  
coner con tanta niña una limosna  
pide con voz llena de angustia mortal  
y un Dios se lo pague que nos lleve al alma  
es el mejor fruto de nuestra bondad

III (bis)

El rez en su infancia gozó de grandezas  
quizá vivió alegre en la pubertad  
hoy que ya declina su triste existencia  
sine porque sine de la caridad  
mendigó sin nombre la tragedia ajena



Manuscritos de vals Mendicidad

**Filomeno Ormeño Belmonte (1899-1975).** Lima. Destacado músico, compositor, pianista, y director de orquestas. Entre sus obras destacan “Rapsodia de vales peruanos”, “Los mosaicos criollos”; los vales “Un viejo querer” y “Vivir para quererte”. Le puso música a los vales “Cuando me quieras” (Alberto Fernández), y “Añorando” (Manuel Rubio). Compuso la polca “Labios rojos”, los festejos “La

tamalera”, “El congorito” y “Festejos peruanos”. Fue condecorado con la orden de Caballero por el gobierno de turno (1959).

**Juan Sixto Prieto Franco** (1902-1962). Lima. Gran poeta y compositor, sus bellas letras han engalanado el cancionero criollo, a algunas de sus letras como (vales) “Destino”, “Lima de antaño”, “Exclavitud”, “Fatalidad”. “El provinciano”, “Dalias traigo para ti” (Swing), y la polca “Cholita linda” (a la que puso música el compositor y músico Laureano Martínez Smart), es autor de la letra del paso doble “Sol de Madrid”, y de la marinera “La peruanita” con música de Ventura Morales, realizó un estudio titulado “El Perú en la música escénica”.

**Luis de la Cuba y Barrón** (1902- 1967). Arequipa. Compositor y pianista, autor de los vales “Isabelita”, “Humo vano” “El agresivo”, “Isabel”, “Los ruseñores”, “Las golondrinas”, “Jarana”, y la polca “A ella”. Musicalizó algunos vales como “Estás indiferente” (Félix Figueroa).

**Porfirio Vásquez Aparicio** (1902-1971). Aucallama-Huaral. Compositor, guitarrista, decimista, bailarín, cajonero. Está considerado como “el patriarca de la música afroperuana”, cultivó géneros musicales como el festejo, el agua de nieve, el zapateo y el alcatraz. Entre sus obras se conocen “Canto a Gardel” y la marinera “Soy la redondez del mundo”, etc.

**Eduardo Márquez Talledo** (1902-1975). Callao. Compositor y guitarrista, autor de vales como “Vivir sin ser amado”, “Callao”, “Unbe gris”, “Alma de mi alma”, “Cómo podré olvidarte”, “Ventanita”, etc.

**Esmeralda Gonzáles Castro** (1902-2003). Lima. Periodista, escritora, compositora y poetisa, conocida con el seudónimo de “Serafina Quinteras” en memoria de los autores teatrales españoles Joaquín y Serafín Álvarez Quintero. Colaboró en los más importantes medios de comunicación escritos de Lima, ha sido galardonada con diversos premios como la Orden del sol del Perú en el grado de Gran Oficial y el Premio de la Poesía. Entre sus múltiples obras destacan el libro de poemas humorísticos *Así hablaba Zarapastro*, *De la misma laya*, *Cuarenta años después* (cancionero) y *Cajón de sastrero*. Entre

los vales de su autoría más destacados figuran “El ermitaño”, “Todo y nada”, y “Muñeca rota”, etc.

**Laureano Martínez Smart** (1903-1964). Lima. Reconocido músico y compositor. Le puso música a la mayoría de las letras de autoría del poeta Sixto Prieto, y es autor de los vales “Compañera mía”, “Amargura”, “Invoco tu nombre”, “Para ti es mi canción”, “Hace tiempo”. También le puso música a “Decepción” (Serafina Quinteras), y “Quiero” (Leonidas Yerovi), y a la polca “Ingrata paloma”, etc.

**Manuel Raygada** (1904-1971). Callao. Destacado compositor y guitarrista. Es autor de “Así era ella”, “Acuarela criolla”, “Mechita”, “Mi retorno”, “Lima criolla” y su composición más relevante; “Mi Perú”, con marcado fervor patriótico, etc.

**Alcides Carreño** (1905-1983). Trujillo. Compositor y cantautor. Entre sus obras figuran los vales “Quisiera”, “Pobre madre”; el tango “Morena” y el tondero “En Trujillo nació Dios”. Le puso música al aire norteño “Malabrigo” (César Miró), y al poema “Estigma” (José Santos Chocano). Estrenó los vales de Felipe Pinglo “El plebeyo” (Teatro Alfonso XIII) y el “Espejo de mi vida”, (Teatro Apolo).

**Samuel Joya Nery** (1905-1947). Cañete. Compositor y cantautor criollo, integrante del “Trio Mercedarias”, fue autor de vales como “Miserias del mundo”, “Ave de paso”, “Brisas perfumadas”, “Deidad”, “Tres épocas”, “Armando Revoredo”, Tristezas de invierno”, “Julia”, “Siglo XX”, “Amor entre las flores”, “Estrella fugaz”, las polcas “Chabuca”, “Rosa de abril”, “Venus y sirenas”, “Morito de Andalucía”, “Melgar”, Mi alegre rui señor”, “Bertha” y los festejos “San Antonio” y “Me voy”, etc.

**César Alfredo Miró Quesada Bahamonde** (1907-1999). Lima. Escritor y compositor. Destacó por escribir poesía, cuento, ensayo y teatro. Integró el Trío Sudamericano. Entre sus libros más importantes se encuentran *La masacre de los coroneles*, *El patriarca y las tradiciones*, *Mariátegui, el tiempo y los hombres*, *La mariscalca*, *Cielo y tierra de Santa Rosa*, *La ciudad del río hablador*, *Alto sueño*, *Canto a los arados y a las hélices* y *Los íntimos de la Victoria*. Fue recopilador y prologuista de la primera edición de las *Poesías com-*

*pletas* de César Vallejo y de la colección *Poetas de España y América* de Buenos Aires. Es autor de la letra del conocido vals peruano “Todos vuelven” y del tondero “Malabrigo”, con música del compositor Alcides Carreño. Fue honrado con el Premio Nacional de Cultura.

Entre otros destacados compositores llamados de la época del 900, figuran **Justo Arredondo**, quien pone música a letras como “Radiante espiritual”, “La oruga”, letras de Alejandro Sáez, **Abelardo Gamarra**, igualmente **Alejandro Sáez**, con “Envenenada”, y “Mi nido está vacío”, **Braulio Sancho Dávila** con “La comarca” dedicó un vals a Dios, **Pedro Arzola** con “Alejandrina”. **Horacio Osorio**, con “Brillante aureola” (vals) y “La entrada de Cáceres a Lima” (polca). **Emilio Visosa** con “Un recuerdo” (vals), música de F. Ovalle; y “Sufrimiento de bohemio”, (C. Tenemás). Los hermanos **David** y **Julio Suárez Ramírez**, quienes componen valeses como “La pescadorita”, “El interés”, “Raquel”, “María”, “Un hermoso atardecer”, “El clavel”, etc.

Igualmente continúan enriqueciendo nuestro cancionero popular compositores que nos muestran un variado y delicado repertorio musical. Los más relevantes compositores nacidos entre 1908 y 1920 son:

**Pedro Espinel Torres** (1908-1981). Lima. Compositor renombrado, fue bautizado como “el rey de las polcas” por su importante aporte a este género musical. Compartió estrecha amistad con Felipe Pinglo, y compuso su primer vals, “Murió el maestro”, a raíz de la muerte de Pinglo, así como “Fin de bohemio”. Y en memoria del bardo, crean el centro musical Felipe Pinglo Alva, con Espinel como primer presidente. Entre sus obras destacan los valeses “El expósito”, “El proscrito”, “Alejandro Villanueva”, “La voz del corazón”, “Remembranzas”, “Rosa Elvira” (música de Carlos Saco), y las polcas “Ojazos negros”, “Sonrisas”, “La campesina”, “Bom-bom Coronado”, “Me atormenta la inquietud” e “Inquietud”, entre otras muchas.

**Carlos Concha Boy** (1910-1929). Callao. Poeta y joven promesa de la cultura nacional, que lamentablemente vivió muy poco, dejó valiosos manuscritos y poemas que fueron publicados inicialmente en los periódicos y revistas de la época, los cuales fueron editados póstu-

mamente con el nombre de *Anhelos de redención*. Su bello poema “Romanticismo” fue musicalizado por Laínes Ríos y grabado por algunos cantantes criollos.

**Luciano Huambachano Temoche** (1910-1983). Lima. Reconocido compositor, pianista y guitarrista que tocaba la bandurria. Su aporte en la marinera limeña fue muy significativo. Entre sus obras destacan los valeses “Cristina”, “Barrio bajopontino”, “Chinita”, “Malambo”, “La perricholi”, y la marinera “La campana de oro”, entre otros.

**Pablo Casas Padilla** (1912-1977). Lima. Excelente compositor peruano denominado “el padre de la síncopa”. Tocaba la bandurria y la guitarra. En la letra de sus obras resalta la perfecta ecuación entre el poema y la música. Pinglo lo calificó como “un muchacho que ha compuesto con mucho acierto”. Muchas de sus canciones llevan nombre de mujer, y entre sus obras destacan los valeses “Olga”, “Ternura”, “Óptimo”, “Desengaño”, “Vida”, “Tiempos pasados”, “Humillado”, “Mal proceder”, “Juanita”, “Esperaré”, “Digna”, “Dora”, “Emma”, “Dos contra el mundo”, “Natalia”, “Teresita”, “Mary”, “Un nuevo amor”, “Ironía”, la polca “Hesitación” y el conocido mundialmente “Anita”, entre otros.

**Juan Criado** (1913-1978). Callao. Compositor, cantautor y deportista, propulsor de la música afroperuana. Integró el conjunto Ricardo Palma y formó parte de la conocida Cuadrilla morena. Entre sus obras destacan “Ron con caña dulce”, “Zamba canuta”, “Arroz con concolón”, “Angélica”, “Pobre negro Juan”, “Juan Jara”, “Canto de guaragua”, “Don Luis Ernesto”, “Corazón, por qué suspiras”, “Serás mía”, “Juana Rosa zamba hermosa” y “Con mi zamba”, entre otras.

**Pedro Durán Quevedo** (1914-1962). Lima. Compositor y editor de los cancioneros “El cancionero porteño”, “Cantamérica”, “Melodías peruanas”, “Siempre cantando” y “Perúcantata”, y colaboró con el cancionero *La lira limeña*. Se cultivó entre libros, y entre sus obras se destacan los valeses “Me duele el corazón”, “Dentro de mí” y “Amor, eterna juventud”, entre otros.

**Aurelio Collantes Rojas** (1915-1984). Lima. Compositor, recitador y estudioso de la canción criolla peruana. Participó como

extra en algunas películas de la época como *Palomillas del Rímac*, *La falsa huella*, y *El guapo del pueblo*, que incluía música de Felipe Pinglo y Nibaldo Soto Carbajal. Trabajó en una imprenta al lado de Pedro Espinel Torres. Compuso los valeses “Abajo el puente”, “Ingratitud” y “Ternura” con Juan Criado, y la polca “Santa Rositas”. Entre sus investigaciones más importantes resaltan las obras “Historia de la canción criolla”, “Glosas y recopilaciones”, “Evocaciones peruanas”, “Fantasía de los Amancaes”, “Historia de la marinera”, “Pregones limeños” y “Pinglo inmortal”, entre otras.

**Amparo Baluarte Cornejo** (1915-1992). Moquegua. Gran poetisa considerada “la poetisa más auténtica” de nuestro acervo literario musical. Autora de más de 200 obras entre poemas, versos, valeses, polcas, boleros y pasillos, publicó nueve poemarios, que fueron luego publicados en un compendio titulado *Antología de la poesía de Amparo Baluarte*. Entre sus obras destacan los valeses “Juventud, que te vas”, “Así será mi suerte”, “Nostalgia”, “Secreto”, “Nativa”, “No quiero recordar” y “Noche criolla”. Unió su talento con otros reconocidos compositores, quienes pusieron música a sus letras, así como a los valeses antes mencionados y las polcas “Vivacia” (Nicolas Wetzell), “Mañanita” (Francisco Reyes Pinglo), “Alborada” (Alcides Carreño) y el valse “Separación” (Polo Bedoya Bambaren). Trabajó igualmente con Filomeno Ormeño y Juan Reyes Calderón, entre otros.

**Ernesto Teodoro Soto Agüero** (1915-1985). Lima. Destacado compositor y guitarrista. Integró el famoso Trío Mercedarias y el Trío Catalino. Fue el creador de la introducción en guitarra del famoso valse “Anita”, de Pablo Casas. Entre sus obras destacan los valeses “Ausencia”, “Tus sonrisas”, “Victoria”, “Pobre niña”, “Flor de María”, “Bertha”. “La abeja”, “Gregoria”, “Nostalgia”, “Gracias”, “Mi balcón”, “Amanecer”, “Semblanza”, “Quety”, y “Bella primavera”, entre otros. Con Pablo Casas hizo el valse “Por mi culpa”.

**Lorenzo Humberto Sotomayor Lishner** (1915-2008). Lima. Reconocido compositor, músico y pianista. Ejerció la docencia en la gran unidad escolar Hipólito Unanue. Se le conocía como un compositor “fino y cuidadoso”, y entre sus obras destacan los valeses “Lima de mis amores”, “Burla”, “Cariño mío”, “Si me amaras”, “El solitario”,



“Mi pena” y “Pasión”, entre otros. Con el compositor argentino Roberto Coltrinari compone “Un vals y un recuerdo” en memoria de Néstor Chocobar. Su valse cumbre fue “Corazón”, que marcó toda una época.

**Augusto Rojas Llerena** (1918-1995). Lima. Compositor y guitarrista. Destacan entre sus obras “Amada mía”, “Rosa de América”, “Milagro”, “Mi retrato”, “Pobre mujer”, “Idilio”, “Rencor”, “Ciudad de mis amores”, y su vals más recordado, aunque de discutido origen, “Navidad del niño”, etc.

**María Isabel Granda Larco** (1920-1983). Cotabambas-Apurímac. Reconocida compositora y cantautora del folclor peruano y los ritmos afroperuanos, conocida mundialmente como Chabuca Granda, considerada embajadora musical del Perú. Integró el conjunto musical “Luz y sombra”. Su aporte al acervo musical criollo es muy valioso y significativo. Entre sus obras discográficas destacan “Tarimba negra”, “Dama de fina estampa”, “Sangre americana”, “Chabuca grande de América”, “Voz y vena”, “Déjame que te cuente”, “Cada canción con su razón” y “Dialogando”. Sus temas más conocidos son “José Antonio”, “Fina estampa”, “Lima de veras”, “Puente de los suspiros”, “Señó Manuel”, “Puños de oro”, “Bello durmiente”, “Camarón” y “Cardo y ceniza”, y su valse más representativo es “La flor de la canela”, que incluye una de sus obras discográficas, etc.



María Isabel Granda Larco, cariñosamente “Chabuca”

A esta etapa de la llamada Era Pinglo, pertenecieron compositores como **Francisco Reyes Pinglo**, autor de valeses como “Nativa”, “Mañanita”, “Secreto”, “Nostalgia”, “Amada”, “El peregrino”, “San Miguel de Morropón”, etc. **Máximo Bravo**, autor de valeses como “Nostalgia de amor”, “Eva”, “Aparición”, etc. **Luis Dean**, con los valeses “Gloria”, “Fingir” y “Julia” (rumbas), y los fox-trot “Nelly” y “Dora”. **Amador Paredes**, el popular “Parrita”, con los valeses “Irene” y “Paula Rosa”, “A mis Barrios Altos”, etc. **Jorge Costa**, quién formó dúo con Ángel Monteverde, fue autor de los valeses “A mi amada”, “Ausencia”, “Lamentos de un hijo”, “El presidiario”, etc. A **Ángel Monteverde** se le recuerda por el valse “Rosa, Rosita”. **Juan Requena Cueva**, con el valse “Barrio de Mercedarias”. **Abelardo Carmona**, con los valeses “Abandono”, “Lucy Smith”, “Eterno sueño”, “Madre”, “Zoila”, “Escombros de un amor” y las polcas “Coronado campeón”, “Casas y Espinel”, “Agua dulce”, “Huasaquiche”, etc. **Elisario Rueda Pinto**, con los valeses “Chiquita linda”, “Clamor”, “Balcón”, etc. **Salvador Oda**, con los valeses “Una carta al cielo”, “El árbol de mi casa”, etc. **Adalberto Oré Lara**, con los valeses “Nunca podrán”, “Oh, Victoria”, “Plazuelita del mercado”; la polca “Si don Luis”, etc. **Miguel Paz**, con el valse “Desdén”. **Augusto Ballón Muñoz**, el popular “Cojo”, gran cantor criollo, fue autor de los valeses “Julia” y “Visión Fugaz”. **Raúl Calle**, con el valse “Yo te perdono”. **Pedro Miguel Arrese**, con los valeses “Desesperación” y “Alma mía”, entre otros. **Julio Morales San Martín** con la polca “Jálame la pitita”.

Después del año 1920, destacan algunos compositores de música popular costeña, quienes aportan otro estilo en sus composiciones, entre los cuales figuran:

**Jorge Huirse Reyes** (1920-1992). Puno. Compositor y músico, pianista destacado. Se formó musicalmente con su padre, el también músico Rosendo Huirse. Luego continuó sus estudios con el músico Juan Sierra. En Argentina integró la orquesta de Rodolfo Coltrinari y el Quinteto típico. Ingresó en el Gabinete de musicología de Buenos Aires. Posee un vasto repertorio musical, grabó con diferentes artistas y cultivó todos los géneros musicales. Entre sus obras destacan “Aroma criollo”, “Escucha este vals”, “Los carnavales”, “Balsero del

Titicaca”, “Preludiando un recuerdo”, “Quisiera verte siempre”, “A la luz de tus ojos”, “Montonero arequipeño”, “Adiós limeña”, “Bella ilusión”, “Encontré una carta tuya”; la polca “Lima” y el poema sinfónico “Túpac Amaru”, etc. Entre su discografía figuran los siguientes trabajos musicales: *Hace tiempo*, *Reliquias del Perú*, *Hoy como ayer*, *Machu Picchu, la ciudad perdida de los incas*, *Jorge Huirse y su orquesta*, *Melodías del Perú eterno*, *Sinfonía al Perú*, volúmenes 1 y 2, etc.

**Rafael Otero López** (1921-1997). Piura. Compositor y cantautor. Integró el trío Los trovadores del norte y formó dúo con Víctor Dávalos, Sur y norte; con Eduardo Santillana, Dúo de oro, y con Luis Cruz Núñez, Dúo Piura. Entre sus obras destacan los valeses “Mis lágrimas”, “Por qué sigues llorando”, “Mis algarrobos”, “Ven, amor” y el tondero “Rosa Victoria”. Musicaliza el poema de Federico Barreto “Último ruego”, que se conoce como el valse “Ódiame”.

**Miguel Cueva Cabrejos** (1922-2004) Pacasmayo. Compositor, cantautor y guitarrista, integrante del trío “Los cholos” y “Los embajadores criollos”. Tiene en su haber un vasto repertorio musical. Entre sus valeses más conocidos destacan “La rosa del pantano”, “Tormento”, “Flor de fango”, “Victoria”, “Guitarra mía”, “Me salvó con su amor”, “Paloma mía”, “A mi madre”, etc.

**Erasmus Díaz Yuján** (1925-2007). Chíncha. Compositor y pianista. Entre sus obras destacan los valeses “Valsecito del ayer”, “Un solo corazón”, “Vida mía”, “Amé y perdí”, “Sincera confesión”, grabado en diferentes géneros musicales, “Te esperaré” (Bolero), etc.

**Nicomedes Santa Cruz Gamarra** (1925-1992). Lima. Compositor y decimista. Reconocido estudioso e investigador del folclor y de la música afroperuana. Organizó una compañía teatral junto a su hermana Victoria y realizó diversas actuaciones radiofónicas. Colaboró en radio, periodismo y televisión, y difundió el espectáculo *Ritmos Negros del Perú*, por diferentes países del mundo. Vivió en España, donde colaboró en la elaboración del L.P. *España en su folclor*. Deja una importante obra discográfica como “Gente morena”, “Ingá”, “Cumanana, poemas y canciones”, “Cumanana, antología afroperuana”, “Canto negro”, “Los reyes del festejo”, “Nicomedes en

Argentina”, “Socabón: Introducción al folclor nacional y danzario de la costa peruana”, entre otros. Entre sus obras escritas resaltan “Canto a mi Perú”, “La décima en el Perú”, “Décimas y poemas”, Chala”, “De ser como soy me alegro”, “Como haz cambiado pelona”; “A cocachos aprendí”, etc.

**Mario Cavagnaro Llerena** (1926-1998). Arequipa. Compositor, productor musical y conductor de diversos programas de radio y televisión, creó el grupo “Avanzada Criolla”, introdujo un estilo particular de composición llamado de “Replana” (Frases con ingenio y picardía) con aceptación popular, entre sus obras destacan los valeses “Cántame ese vals patita”, “Yo la quería patita”, “Afone otro estofao”, así como los valeses “El rosario de mi madre”, “Gracias por haberte conocido”, “La noche de tu ausencia”, “Lima de novia”, “Hoy te quiero más”, “Lima de octubre”, “Historia de mi vida”, “Barranco en el ayer”, “El regreso”; “Mala mujer”, “Los días que me quedan”, “Todos los peruanos somos el Perú”, “Osito de felpa” (bolero), etc.

**Abelardo Takahashi Núñez** (1926-2005). Chiclayo. Destacado compositor y guitarrista, con amplio y variado repertorio en la composición, integró el conjunto Tropical de Ferreñafe y la Orquesta Rosa de Trujillo. Recibió innumerables premios durante su carrera artística y musicalizó el vals de Felipe Pinglo “Recuerdos de amor”. Su producción musical es muy amplia entre marineras, valeses, tonderos y huaynos. Destacan los valeses “Embrujo”, “Engañada”, “Ansias”, “Mal paso”, “Mis anhelos”, “Cuando habló el corazón”, “Ingrata”, “Crueldad”, “En tus manos”, “Contéstame”, “Por el viejo camino”, etc; así como las marineras “Que viva Chiclayo”, “Sacachispas”, “Trujillanita”, “Qué linda paisana”, “Palmas, guitarra y cajón”, “El chisco silbador”, “La cosecha”, “Cholita ferreñafana”, “El Brujo”, etc; los tonderos “Piltrafas”, “De la misma sangre”, etc; la zamacueca “Taita Dios”, los pasillos “El puente”, “La autopista”, “El árbol”, los huaynos “El viento”, “Mi corazón es una estrella”, etc.

**Félix Pasache Castillo** (1942-1999). Lima. Compositor muy querido y popular ganador de varios premios en diversos festivales de música criolla como “El festival de Arequipa”, “Festival de Chincha”, entre sus obras destacan los valeses “Sigue tu rumbo”, “Cosas de la

vida”, “Se acabó y punto”, “No insistas”, “Déjalos”, “Vete”, “Dime la verdad”, “Mi amiga la tristeza”, “Dijiste adiós”, “Tu capricho” y “Sigue mintiendo”, entre otros. Su valse “Nuestro Secreto” es conocido en varios países del mundo.

Actualmente existen en el Perú compositores de destacada trayectoria musical, entre los que sobresale por su mensaje poético musical **Manuel Acosta Ojeda**, estudioso e investigador del folclor costeño. Igualmente **Augusto Polo Campos**, **Alberto Haro**, **Juan Mosto Domec**, **Alicia Maguiña**, Pedro Pacheco Cuadros (fallecido) **José Escajadillo**, **Victoria Santa Cruz**, **Raúl Valdivia Lizarraga**, **Rolando Ramírez Vásquez**, **Adrián Flores Alván**, **Carlos Hayre Ramírez**, **Andrés Soto**, **Lucas Borja**, **Teresa Velásquez**, **Albino Canales Costa**, **Germán Súnico Bazán**, **Luis Abanto Morales**, **Alicia Maguiña**, Alejandro Lara y **Jorge Pérez**, entre otros muchos.

En cuanto a los compositores peruanos, debemos resaltar que algunos de ellos no siempre fueron los verdaderos autores de algunas letras de canciones que se atribuían como propias. Simplemente le ponían música a letra de poemas o sonetos de otros autores, que leían en libros o revistas y que registraban como propias con el desconocimiento del verdadero autor. También existen algunas grabaciones de canciones con el título o parte de la letra modificada de la versión original. Estos y otros hechos puntuales son los que trataremos en este libro aportando algunos datos que aclaran algunas controversias de nuestro cancionero musical criollo.

# DEL FANDANGO PASANDO POR ZAMACUECA A LA MARINERA LIMEÑA



Óleo de Oscar Allain Cottera

En el Perú los principales bailes nacionales son la marinera y el valse o vals criollo, La primera es de mayor antigüedad, incurrió y fue aceptada simultáneamente en los salones aristocráticos de lujosos cortinados y en los callejones humildes de los barrios de la costa peruana, especialmente de los barrios capitalinos.

Los primeros antecedentes de la marinera se hallan en el fandango y las tonadillas españolas. Estos ritmos o géneros musicales llegaron a América durante la colonia en la época de la Conquista, en el siglo XVI.

Hay quienes afirman que el fandango y sus variantes musicales, como las rondeñas granadina, murciana y malagueña, se originaron en América y que de allí llegaron a España en el siglo XVII. En los diccionarios antiguos se refiere que el fandango fue traído por quienes estuvieron en el gobierno de las Indias. Otros afirman que es de origen árabe, y también que proviene de Portugal. En los actuales diccionarios se dice que es un antiguo baile español. Ésta es la definición del fandango:

**Fandango:** m. [Del port. fado, y éste del lat. *fatus*, hado.] Cante con copla de cuatro o cinco versos octosílabos, que en ocasiones se convierten en seis por repetición de uno de ellos, y cuyo nombre también corresponde al baile que acompaña. Aunque en el principio fue cante para bailar, en la actualidad muchas de sus variantes son cantes para escuchar, tanto de naturaleza comarcal como los de creación personal o artísticos. Como baile es un estilo muy antiguo que ha ido adquiriendo con el tiempo características propias del flamenco. Se trata esencialmente de un baile de pareja con giros propios de los bailes de galanteo.

En cuanto a los orígenes y su evolución, el fandango no está muy bien especificado: algunos opinan que esta palabra se deriva del portugués *fado*, conocido hacia finales del XVIII. En Portugal, a comienzos del XVI, se utilizó la palabra “esfandangado” para nombrar un canto popular que se escuchó por primera vez este término en un entremés anónimo de 1705, *El novio de la aldea*.

El deán Manuel Martí escribía (17-3-1712), en latín, describiendo el fandango: “Ya conocéis esta danza de Cádiz, famosa desde hace tantos siglos...”.

Otro dato que se puede consignar es que entre los años 1743 y 1769, cuando el jesuita siciliano Mario Sicala (1717), quién recorría América, específicamente vivió en tierras ecuatorianas (Quito) y escribió el año 1771 en su *Descrizione istorico fisica della provincia de Quito* sobre algunos vicios de los quiteños, referente al baile llamado fandango lo siguiente:

“Otro vicio de fatalísimas y escandalosas consecuencias que domina y señorea en todos, es el del baile. No saben ni usan bailes serios de minuetos ni danzas honestas. Alguna vez bailan alguna contradanza artística, específicamente entre algunos jóvenes civiles y nobles en la celebración de algún matrimonio de personas de rango, pero el baile universal de todas las clases sociales, sin excepción de las más respetables, es el que llaman fandango o fandanguillo, un baile confuso, sin orden, sin arte, sin simetría, entre mujeres y hombres. Parecen otros tantos locos de cadena, algunos hacen los gestos más obscenos, las actitudes más escandalosas, los movimientos más insolentes, las acciones más nefastas y desvergonzadas, y son ellos los más aplaudidos y alabados.

En verdad es una cosa que aturde, el ver cómo toda una noche entera y a veces hasta el día entero, resisten aquellos hombres y aquellas mujeres en el baile y en el saltar de aquellos fandangos, por dos y tres horas seguidas, con saltos violentísimos, sin fatigarse ni debilitarse lo más mínimo. Lo que más sorprende es que apenas acabado un baile, tomando y bebiendo aguardiente y otras bebidas, inmediatamente comienza otro...”.

Al parecer este baile también se realizaba en las provincias de Riobamba y Ambato (Ecuador). Incluso los jueces clericales tomaban medidas de excomunión y prohibición, y tenían que pedirse permisos especiales para realizar estos bailes “profanos”. Sólo eran aceptados estos bailes públicos en fiestas de Navidad, Pascua de Reyes y de los Santos Inocentes, con participación de mujeres. Sin embargo, estas prohibiciones no fueron suficientes para poder desterrar el fandango,



que sobrevivió hasta el siglo XIX, ya que en 1824, Victorio Brandin (Italiano) quien estaba en Ecuador decía lo siguiente:

“Los excesos que se producen son fruto de la pobreza y de la ociosidad, que hacen que el pueblo se incline a la bebida y, con ella de la mano, al escandaloso baile del fandango”.

Para los estudiosos el baile del fandango era suelto. Las parejas blandían los pañuelos para engalanar figuras geográficas, las cuales representaban de manera simbólica figuras de combate para enfrentar al contendiente en dicho baile, agitando el pañuelo amenazando con él a su pareja.

Algunos estudiosos afirman que es un baile con acompañamiento de copla, de origen árabe, por la similitud con las jarchas mozárabes y la zambra arabigoandaluza, que incursiona en diversas regiones españolas, afianzándose y generalizándose hasta convertirse en fandango, llegando a ser cante y baile nacional en el siglo XIX, ya que fue enriquecido por estos matices, creando nuevas formas de expresión, como se recoge en los escritos de algunos estudiosos como Dumas, Casanova, Davillier, De Amicis, etc.

Los primeros datos que hacen referencia al fandango son del año 1702. Se refieren al entremés *El novio de la Aldeana*, donde se canta y toca fandango (Cotarelo y Morin). Este hecho se repetirá a partir de esa fecha en tonadillas y obras teatrales, obras instrumentales de todo tipo, canciones, etc.

En el año 1712, un documento escrito en latín (Cabildo de Alicante) define el fandango de Cádiz como una danza de voluptuosos movimientos que goza del aplauso de toda la ciudad, sin distinción de clase social.

En el año 1735, el Diccionario de Autoridades lo define como baile introducido por los que han estado en los reinos de las Indias, que hacen al son de tañidos, muy alegre y festivo.

En el año 1779, en el poema burlesco “La Quinceañera” (Conde de Noroña) se nombra el fandango de Cádiz, al igual que La Malagueña y el Polo Agitanado.

En 1812, se habla en la prensa de Barcelona de un “minué afandangado” y de un “minué abolerado”. Se menciona que este baile fue traído por los españoles que regresaban de las Indias a finales del siglo XVIII, y que desde esa época formaban parte del repertorio popular andaluz, junto a la malagueña y el polo.

El fandango que se describía al parecer no coincidía en la estructura musical que se conoce como fandango andaluz, aunque se supone que tiene relación con elementos comunes, como la cadencia andaluza. Se cree que este baile se hizo más estilizado, y que le atribuían un carácter lascivo con movimientos insinuantes los viajeros como Devallier o Casanova.

Al parecer, el fandango va perdiendo la estructura musical inicial que tenía en el teatro, y es adoptado por toda la clase social andaluza hasta convertirlo en baile con identidad propia. Esto ocurre mediado el siglo XIX.

Estos bailes, complementados por danzas como la chacona, la folia, la zarabanda, el canario, etc.; dotan el fandango con unas características puntuales determinadas. Viene a ser canción de seis versos melódicos con algunas variaciones instrumentales entre letra y letra.

En cuanto al origen etimológico de la palabra fandango hay que señalar que la desinencia *-ango* puede ser de origen africano o, más bien, al igual que el tango, de origen afroamericano.

El origen y la progresión de este baile conocido inicialmente como fandango tiene coincidencias con otros géneros como la soleá, la folia canaria, las peteneras, la fulia venezolana o el polo margariteño. Al parecer disolvió sus principales elementos y volvió a adoptar su nombre inicial tras perderse un tiempo durante el siglo XIX. Actualmente figura como una variante de la Malagueña y como su propio heredero del fandango del siglo XIX, Fandango Dieciochesco.

Según un estudio realizado y recopilado por el investigador peruano Carlos Vega, “El origen de las danzas folclóricas y bailes tradicionales argentinos” (cueca, zamba, chilena, marinera), y “la zamba antigua, historia, origen, música, poesía, coreografía” anteriormente expuestos por José Durán Flores por los años 1980 en el Centro Social Musical Breña (Lima-Perú) y últimamente en la ciudad de Lima,

expuesto por Hugo Cassana Flores el 31 de marzo de 2009, se resume cronológicamente el baile del fandango relacionado con el baile de la zamacueca de la siguiente manera:

Cuadro de danzas picarescas europeas:

Según Curt Sachs, en su obra *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, entre 1500 y 1600, en Europa surgieron danzas pantomímicas de asunto amatorio, ágiles y desenfadadas, denominadas picarescas:

Gallarda: Lombardía, a. 1500

Corrente: París, a. 1515

Canario: Italia, Francia, a. 1581

Zarabanda: España, a. 1580

Fandango: España, a. 1700

Zarabanda: España 1580. Prohibida en 1583. 200 azotes a los cantores y destierro a infractores.

C. Sachs: “Pantomima sexual de insuperable expresividad”.

T. Platter: “El hombre y la mujer, uno frente a otro, agitando las castañuelas generalmente con movimientos de retroceso y ridículas contorsiones del cuerpo, las manos y los pies”.

Giambattista Marino: “Las muchachas con castañuelas, los hombres con panderetas, exhiben de este modo las mil actitudes y gestos de la lascivia, balancean las caderas y entrechocan los pechos, cierran los ojos y danzan el beso y la última satisfacción del amor”.

El fandango, España 1700: Antonio Cairon: “Una pareja enfrentada danza tres coplas o partes musicales en cada una de las cuales se hacen pasos bajos con movimientos de brazos, pasos brillantes y un cambio de puesto o travesía, excepto en la tercera copla, que no pide este cambio”.

Del fandango a la zamacueca: “El fandango español y acriollado es la zamacueca, que toma el vistoso recurso del pañuelo a otras de su filiación, en que un joven juguetea en torno a ella con un pañuelo”. La voz zamacueca como nombre de danza se difundió con el baile mismo. La zamacueca nació en Lima, aproximadamente entre 1820-1822. El

grupo principal de los elementos coreográficos, y el sentido pasional de la zamacueca, son directa e inmediata consecuencia del fandango, entonces triunfante en el mundo occidental; la zamacueca es la continuación americana del fandango, con música local y poesía española tradicional. Gran novedad peruana, sin embargo”.

**La zamacueca:** Chile recién la conoce después de 1825. Se indica a Diego Portales como uno de los primeros en difundirla en Chile, también se le atribuye a la Monona, negra esclava, su introducción a Chile. La zamacueca apareció en los salones de Lima, o por lo menos en las tertulias del año 1824.

**José Zapiola:** “Al salir (de Chile) yo en mi segundo viaje a la República Argentina (marzo de 1824), no se conocía este baile. A mi vuelta (mayo 1825) ya me encontré con esta novedad. Desde entonces hasta hace diez o doce años, Lima nos proveía 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”.

**Daniel Barros Grez en 1887:** “La zamacueca es la representación a lo vivo de unos amores desde su principio hasta su desenlace. Así, puede decirse que este baile es por sí mismo un pequeño poema o, si se quiere, drama puesto en acción. En él se ven la exposición, la trama o nudo de la historia con todas sus peripecias, y el desenlace, que siempre es feliz. óyese la voz de la cantora y la segunda parte de la acción comienza siguiendo a una con la primera copla:

*Gracias a Dios que salió  
la rosa con el clavel  
el clavel a deshojarse  
y la rosa a florecer.*

La primera copla es siempre un cuarteto octosílabo, más o menos decidor, pasa a explicar la tercera parte. Las voces cantan los primeros versos de la seguidilla:

*Dices que no me  
quieres porque soy  
chica, mas chica es  
la pimienta,  
caramba, y pica.*

A la declaración sigue el desenlace del drama, y se verifica cuando las voces cantan los tres últimos versos de la seguidilla:

*Caramba, y pica, sí,  
y el que no sepa  
cómo las chicas quieren,  
que haga la prueba.*

Faltaría el pareado final. Describe paralelamente el baile moderado propio de la clase alta.

W. Ruschenberger (1831- 1834), *Three years in the Pacific*: “En un rancho estaban dos africanos danzando la “samacueca” (en Amancaes) con música de un arpa rústica, acompañada por las voces nasales de dos negras vistosamente en el suelo, golpeando a compás en el cuerpo del instrumento con sus palmas. La bailarina estaba vestida de blanco, con volantes hasta la rodilla y un chal de algodón de colores vivos anudado a las caderas con el objeto de acortar considerablemente la falda. Los brazos estaban desnudos y brillando en negro puro; en una mano sostenía un pañuelo blanco, que hacía revolver una y otra vez por el aire, mientras con la otra sostenía su vestido por detrás”.

“Su pelo, semejante al de todas las negras, estaba rizado a cada lado y salpicado de jazmines y amancaes, y un sombrero de Guayaquil de alta copa bien parado en la cabeza. Su compañero de danza usaba amplio calzón corto de color canela, abierto en la rodilla con botones de plata sobre medias y calzoncillos blancos, que se veían por la abertura, bordados con un alegre motivo, una chaqueta blanca tan corta como para mostrar camisa entre su borde y el cinturón de las bragas. También él usaba alto sombrero de Guayaquil. Era más bien avanzado en años, su piel más negra que el ébano y su rostro más bien

delgado. Ambos estaban fumando y brillantes en el verdadero lustre africano. La danza consistía en avances y retrocesos del uno hacia el otro, en un rápido arrastrar de pies al compás de la música y ocasionalmente ejecutaban los más lascivos movimientos, para gran regocijo de los que miraban”.

13-02-1830. Teatro Principal: “La Srta. Aguilar bailará la Guaragua (picaresca) conocida por ‘La moza mala’ o ‘Alza que te han visto’, que es una zamacueca de la primera década (1824-1834), recopilada por Claudio Rebagliati de la que se tiene una partitura”.

10-02-1831. La cartelera del teatro anuncia para ese jueves el gracioso baile del país, “la samacueca”, por las señoras Lagunas y Juliana.

11-09-1867. Es la más antigua mención del nuevo nombre de chilena en el periódico *El Liberal* de Lima.

Podemos admitir que la zamacueca, con el nombre de chilena, volvió al Perú entre 1860-1865. Probablemente trajo algunas modificaciones estructurales en cuanto a sus versos y sus amarres, pero sin perder su esencia de ser el baile nacional en una nueva versión, la misma que fue rápidamente aceptada por Lima.

Camile Pradier Fodére (París, 1897). *Lima et ses environs*: “La madre, las hermanas, los hermanos y los que han sido convidados a esta fiesta monstruosa, se entregan a danzas lascivas y a hacer oír obscenas canciones, hasta que el exceso de bebida los reduce a silencio. Las danzas ejecutadas en estas circunstancias son la chilena y, preferentemente, la zamacueca; la orquesta se compone de uno o dos tocadores de biguela (sic) y la voz nasal de los danzantes. Se acompañan los pasos de estos últimos batiendo palma, o bien golpeando con el puño sobre un cajón al cual se le han desclavado las tablas para comunicarle más sonoridad. El indio, como el negro, destaca en la percusión del cajón, en marcar el compás y entusiasmar a los bailarines”.

“Por aquel año tenemos juntas en una misma reunión la chilena y la zamacueca. Cuando la zamacueca volvió de Chile al Perú con el nombre de zamacueca chilena, o simplemente con la chilena, se encontró con la vieja mamá; en la fiesta del caso ocurrió lo mismo con

las danzas que con los danzantes: alternaron la madre con las hijas, lo cual demuestra que la hija pródiga regresó modificada”.

Prince, 1890. *Lima antigua*: “Antes de la Pachamama, la gente del pueblo acostumbraba a bailar la popular zamacueca, baile nacional de mucho movimiento en el cual despliegan ellos todas sus dotes artísticas, volviéndose melcocha o semejándose a la culebra. La música de la orquesta es siempre acompañada de voces de varios negros, y al fin de cada verso forman coro todos los que quieran o sepan cantar. Esos finales se llaman fugas, y durante ellos son más vivos y, podemos decirlo, más lascivos los movimientos”.

La zamacueca, conservando siempre su índole y el genio de su música, ha sufrido varias denominaciones, como por ejemplo: maicito, ecuador, zanguaraña, chilena y, últimamente, marinera. En otros tiempos de bonanza, ha habido en Amancaes aficionados tan fanáticos e idólatras de la zamacueca que de puros cantores han obsequiado hasta media onza de oro a una de sus bailarinas por su buena ejecución.

9-08-1883. Se anuncia que en la zarzuela “Por amor al prójimo o mueran los negreros” se bailarían tangos y danzas cubanas, y además el popular baile la zamacueca por la pareja Sánchez-Ortega.

5-04-1879. Chile declaró la guerra al Perú. Abelardo Gamarra. *Rasgos de pluma*: “Al baile popular de nuestro tiempo se conoce con diferentes nombres: se le llama Tondero, moza mala, resbalosa, baile de tierra, sajuriana, y hasta el año 79 era más generalizado llamarlo chilena. Fuimos nosotros los que, una vez declarada la guerra entre el Perú y Chile, creímos impropio mantener en boca del pueblo y en sus momentos de expansión semejante título, y sin acuerdo de ningún consejo de ministros, después de meditar el presente título, resolvimos sustituir el nombre de chilena por el de Marinera... Marinera le pusimos y Marinera se quedó”.

Durante los años siguientes a su retorno al Perú la zamacueca chilenezada recibirá ocasionalmente, como hemos visto, su nombre completo, “zamacueca chilena”, demasiado largo, y muy pronto quedó reducido a chilena.

3-01-1873. Teatro Principal: Gran baile popular de máscaras para la noche del 5 de enero, dos bandas tocarán alternativamente los bailes siguientes: polcas, mazurcas, valeses, *schottistisches*, cuadrilla, habanera, chilena. El baile comenzará a las 11 y media y concluirá a las 5 de la mañana.

Fuentes comentó el baile de máscaras o zamacueca del teatro Principal: “El pueblo soberano pidió la segunda noche zanguaraña o zamacueca, la orquesta tocó una cosa que ni el diablo adivinara lo que era, pero las parejas se pusieron en facha y las mozas malas con los mozos malos no buenos, bailaron con tal donaire, gracia y desenvoltura cual si se encontraran en una taberna de Malambo. Se hizo prevenir al director de la orquesta que no repitiera tal zamacueca, pero el pueblo soberano, capitaneado por un señor teniente coronel, cuya carrera es toda una zanguaraña, pidió, otro, otro, y zanguaraña se tocó y bailó. Y la orden de la autoridad se eludió por los gritos del jefe. Lo que valen un par de charreteras”.

Se observa que sólo anuncia chilena y no zamacueca chilena; antes la zamacueca fue siempre la zamacueca peruana, pero desde que entró en danza una zamacueca chilena la distinción pareció casi necesaria.

15-11-1873. Gran baile de costumbres americanas: “Una fiesta en Amancaes, en la cual se ejecutará la zamacueca peruana por la pareja Expert-Vadillo”.

Manuel Atanasio Fuentes (París, 1866). Lima: “La danza exclusiva de Amancaes es, como hemos dicho, la zamacueca. La orquesta se compone de un arpa y de una guitarra, se añade a estos instrumentos una especie de tambor, compuesto de un cajón al cual se le desclavan las tablas para hacerlo más sonoro. Se toca este instrumento golpeando arriba con las manos o con dos mazos de madera. Es difícil darse una idea de la destreza y el oído que posee el negro para golpear el cajón, marcar el compás y animar a los bailarines. Como el cajón es el alma de la orquesta se ha dado a la zamacueca el nombre de polca de cajón”.

La música se acompaña siempre con la voz de dos o tres negros, y al fin de cada copla los bailarines que quieren o saben cantar repiten el refrán en coro. Esos finales se llaman fugas. Mientras se cantan, los



movimientos de los danzantes son más rápidos y más lascivos, la zamacueca, aun conservando su carácter coreográfico musical, ha sufrido algunas modificaciones y recibido diferentes nombres; ha llevado sucesivamente los de maicito, ecuador, etc. Hoy se llama zanguaraña. Los poetas que componen canciones para la zamacueca apenas destacan, la mayor parte son de los guitarristas mismos, en quienes el aguardiente enciende el fuego sagrado de la poesía.

1860. M. A. Fuentes: “El severo y ceremonioso minué, el mesurado vals de tres tiempos, el acompasado londú y la expresiva cachucha dejaron hace años los salones para cederlos a la voluptuosa polca, a la estrepitosa galopa y al tempestuoso vals de dos tiempos. La zamacueca ha tenido también que abandonar los salones de alto tono para imperar, con siempre igual fuerza en la casa del obrero y de la mujer de vida alegre”.

Antes el baile de mayor etiqueta, sin exceptuar los oficiales, terminaba con la zamacueca que desde las once de la noche en adelante no permitía ninguna clase de bailes serios. En el día se polquea y se galopa toda la noche, y la polca de cajón, disfrazada bajo los nombres de Ecuador, zanguaraña y otros diferentes, ha quedado reducida, como hemos dicho, a no lucir sus lascivas bellezas sino entre los sectarios del Baco, o entre la gente de buen humor.

Max Radiguet (1845): “En cuanto a la coreografía, no arroja sino furtivas lumbres. La zamacueca, la resbalosa, la zapatea y otras danzas nacionales llenas de carácter apenas encuentran hoy intérpretes en los salones. Eso se debe sin duda a las triviales exageraciones que las bajas clases les han hecho sufrir. Las jóvenes bailarinas, viendo aparecer en los labios de los hombres una sonrisa equívoca, han acabado por intuir que se atribuía a su inocente pantomima un sentido sospechoso, y desde entonces han debido renunciar a esas ocasiones de exhibir en público tesoros verdaderamente incomparables de gracia y flexibilidad.

Su coreografía se relaciona íntimamente con su estructura poético-musical. Siempre tiene tres partes, pies, estrofas o cuartetos. Por consiguiente, los bailarines deberán mudar dos veces de terreno coincidiendo con los cambios de estrofa musical. El fandango

mantenía esta forma tanto en el canto como en el baile. La zamacueca es la versión americana, limeña, del fandango.

En el Centro Musical Breña, en los años 80, José Durán Flores dijo: “No he venido a pontificar sobre Marinera, pero de mis estudios hechos sobre escritos de la época, archivos de Indias y entrevistas a informantes cualificados puedo concluir que: ‘La zamacueca es la marinera limeña’”. (Hasta aquí la exposición de Hugo Cassana Flores, 31-03-2009).

En el Perú el baile nacional es la marinera, que se desarrolla principalmente en la región norteña de la costa peruana. Es un baile de pareja suelto que, debido a la transformación o proceso de evolución del fandango, transcurre por la zamacueca en siglo XIX y se convierte en Marinera. Este baile recibió el apelativo de chilena durante la Confederación Perú-Boliviana debido por la semejanza con el baile del país sureño conocido como “La cueca chilena”.

Se conoce que el baile de la zamacueca, originario de la cueca chilena, llegó a Chile procedente del Perú en 1824. En el Perú, la zamacueca fue progresivamente evolucionando combinando ritmos y estilos de la época. En el norte de la costa peruana este baile se simplificó, y en Lima se estilizó y se conoce actualmente como marinera de Lima o canto de jarana. Este baile se volvió muy popular en América, como hemos visto, en Ecuador y en Chile, donde a lo que se llamaba zamacueca se le denominó chilena. Antes de la guerra del Pacífico, en el Perú, durante la guerra con Chile, denominada del Pacífico, este baile fue rebautizado como “baile de marinería” en homenaje a la armada peruana y la marina de guerra que combatió con el monitor Huáscar al mando de Miguel Grau en dicha contienda. Esta iniciativa fue de Abelardo Gamarra, “El Tunante”. Quedó este nombre hasta la actualidad con el nombre de Marinera, que incluso estuvo presente en la guerra civil entre Andrés Avelino Cáceres y Nicolás de Piérola en 1895.

La primera marinera compuesta en el Perú, se conoce como “Antofagasta” (marzo de 1879), con música de Nicanor Núñez del Prado, escrita por Abelardo Gamarra, en referencia al puerto boliviano ocupado por Chile, como lo indica Julio Rojas Melgarejo.

## **Antofagasta**

*Letra: Abelardo Gamarra*

*Música: Nicanor Núñez del Prado*

*Ven acá, sol de mi vida,  
Antofagasta de mi alma,  
que aunque tu madre no quiera  
yo te reivindico.*

*Te reivindico ñata,  
flor de canela,  
cofrecito de alhajas,  
mi salitrera.*

*Déjame mirar tus ojos,  
de mi amor blanca azucena,  
ábreme tu corazón  
que aquí están mis salitreras.  
Que sí, que no, que cuando  
ya voy, que me están peinando.*

La primera marinera compuesta para ser cantada y acompañada con piano se creó en 1893 con el nombre de “Rasgos de pluma”, y fue interpretada por la niña limeña Rosa Mercedes Ayarza, con letra de José Alvarado, “Alvaradito”, y se le asigna la música al escritor Abelardo Gamarra, “El Tunante”, quien había publicado un libro con el mismo título, *Rasgos de pluma*. A continuación, la marinera, llamada inicialmente “La Decana” para luego llamarse “La Concheperla”.

## **La Concheperla**

*Texto: Abelardo Gamarra*

*Acércate, preciosa,  
que la luna nos invita  
sus amores a gozar, a gozar.*

*Acércate, preciosa,  
concheperla de mi vida,  
como no brota el mar.*

*Abre tu reja, abre tu reja  
un momento, un momento,  
Si oyes, benigna; si oyes, benigna,  
si oyes mi inspiración.*

*Si la crees digna, zamba de tu atención.  
Ahora no te vas, si tú me quieres,  
mañana te irás...  
Si no me quieres, mándate mudar.*

*Abre tu reja, abre tu reja  
un momento, un momento,  
Si oyes, benigna; si oyes, benigna,  
si oyes mi inspiración.*

*Si la crees digna, zamba de tu atención.  
Recibe prueba la fineza de mi amor,  
de mi amor, de la luna al resplandor,  
la fineza de mi amor.*

*En los diversos trabajos de investigación realizados anteriormente por diferentes autores se denomina a esta marinera con este nombre, e incluso en los cancioneros de antaño figura como “La Concheperla”. En el año 1979, en un programa televisivo de homenaje al Sr. Augusto Ascuez Villanueva, titulado el “Señor de la Jarana” el investigador y recopilador de nuestro acervo musical y productor de ese programa*

*Sr. José Durán Flores, exhibió una partitura correspondiente a esta marinera con el título “LA CONCHA DE PERLA”.*

En el Perú hay tres clases de marinera, clasificadas en relación con las tres regiones: la marinera de la sierra o serrana, la marinera norteña, y la marinera limeña.

**La marinera serrana:** Tiene otras características. Mayormente denota el sentimentalismo de los habitantes de la sierra peruana, su melodía es muy triste y sentida y su ritmo es lento. Se afirma que su expresión es descendente de la Cashua incaica; tiene una gran influencia del huayno. La marinera serrana se caracteriza por su remate de huayno cuya característica es especial en su melodía y canto amargo, triste y melancólico como el hombre de la sierra, y cuyo remate siempre está acompañado de su huayno pandillero.

**La marinera norteña:** Tiene una relación profunda con el baile de El Tondero. Éste es un baile de ritmo alegre y jacarandoso, muestra mayor libertad en sus figuras coreográficas. Es un baile de pareja suelta, de espacio bajo y picaresco, cuyo adorno principal es el pañuelo. Se dice que sin el pañuelo no hay marinera, así nació y perdura en el tiempo.

Este baile representa el cortejo amoroso entre el hombre y la mujer. Con coquetería, astucia e inteligencia sabe expresar su afectividad durante toda la ejecución del baile, culminando con la rendición del varón.

Se la conoce como “baile de tierra bajo”, es un baile de contrapunto que se ejecuta con alegría y coquetería en la costa norte del Perú (Piura, Lambayeque, La Libertad). Los bailarines la ejecutan con amplia libertad de movimientos y no requiere que sea cantada para su ejecución (baile), a diferencia de la norteña, que puede bailarse solamente con el acompañamiento de banda de músicos.

Su estructura coreográfica es la siguiente: espera, paseo con saludos, dos coqueteos, dos fugas con zapateos y cepillados, vuelta final. Cada subestructura, amarrada con vuelta y contravuelta. La marinera norteña tiene un paso básico y principal, el llamado paso lateral, que se ejecuta como un caminar de costado (izquierdo o

derecho), arrastrando un poco el pie que avanza delante del otro, que se apoya en la parte anterior de la planta, procurando ir al ritmo; y si se avanza hacia la derecha el pie derecho se desplaza atrás, y viceversa cuando se pasa al lado izquierdo.

**La marinera limeña:** A diferencia de las anteriores, es de pasos cortos. Sus cantos y bailes son sumamente elaborados. También conocida como “marinera de costa centro”, es el elegante baile de la zona de Lima y tiene sus inicios en la colonia. Esta variante de la marinera es cantada en contrapunto, acompañada de la guitarra y el instrumento de percusión conocido mundialmente como el cajón peruano. Igualmente se acompaña de palmas por sus integrantes.

En Lima este baile se conoce como marinera limeña o canto de jarana. Lleva ese nombre por el tipo de paso al bailar, el típico “escobilleo” que es como hacer “resbalar” los pies. También se llama refalosa en otros lugares, nombre que viene posiblemente del verbo “refalar”, que en castellano antiguo significa quitarse una prenda, despojarse de algo.



Bartola Sancho Dávila y Abelardo Peña, bailando marinera limeña. Acompañan en las guitarras óscar Avilés Arcos y Luciano Huambachano. Hacen palmas y voces Alicia Maguiña y el estudioso de nuestra música peruana José Durán Flores

Es muy probable que su nombre original haya sido refalosa y que luego se haya cambiado por el de resbalosa, que era una danza independiente. Actualmente en el Perú forma parte de la estructura de la marinera limeña. Por los movimientos de mayor carácter festivo-erótico y otras referencias, la coreografía habría tenido mayor similitud con la zamacueca. Este baile es elegante y relativamente lento, y en él se muestran el garbo y sabor criollos de origen costeño. Es una danza de galanteos de pareja independiente. Su estructura es: primera, segunda, tercera de jarana más resbalosa y fuga. La vestimenta es, en general, típica de cada región.

### **Marinera de Lima**

*Esta noche no más canto  
y mañana todo el día,  
pasado mañana acaba  
de mi pecho la alegría,  
esta noche no más canto  
y mañana todo el día. (Amarre)*

*Después de estar cantando  
toda la noche  
me voy para mi casa  
montado en coche,  
después de estar cantando  
toda la noche. (Amarre)*

*Toda la noche, madre,  
mira que risa  
eso de andar en coche  
y sin camisa.  
Llore, llore, fortuna,  
dicha ninguna.*

## II

*Mamita, mi señorita,  
mi regalado consuelo  
que son de tus cariñitos  
que falta me están haciendo.  
Mamita, mi señorita,  
mi regalado consuelo. (Amarre)*

*Si me quieres te quiero,  
si me amas te amo,  
si me echas al olvido  
a todo me hago,  
si me quieres te quiero,  
si me amas te amo. (Amarre)  
Si me amas te amo, madre,  
tan buenamoza.  
Todito lo has perdido  
por caprichosa.  
Azúcar, canela y clavo,  
que me deshago.*

## III

### **La tercera de jarana**

**Si quieren saber, señores**

*Autor: Luciano Huambachano*

*Si quieren saber, señores,  
que en Malambo hay cosa buena  
vénganse pasito a paso  
donde el instrumento suena.*



*En el barrio'e Malambo  
sólo hay primores,  
cuna donde han nacido  
buenos cantores.  
Sólo hay primores, madre,  
arelo, arelo,  
por eso es que le llaman  
la flor del cielo.*

*Ruego de una pasión  
mi inspiración.*

### **Resbalosa**

*Chaparrita de mi vida,  
la dueña de mis pesares,  
esta noche no me olvides  
donde quiera que te halles. (Bis)*

### **Fuga**

*Esta noche no más canto  
y mañana todo el día. (Llamada)*

*Cuando salgas a pasearte  
avísame un día antes  
para empedrarte el camino  
de rubíes y diamantes.*

*Malaya, un pecho claro  
y una lengua relatora, (Llamada)  
diente con diente  
voy dando (dando).*

*Qué será del amor mío (mío),  
por qué voy titiritando (tanto),  
titiritando de frío (frío),  
que lloré, lloraba zamba.*

En el Perú, como hemos mencionado, los principales bailes nacionales son la marinera y el valse o vals criollo, siendo la marinera la que incursiona primero, y la que fue aceptada simultáneamente en los salones aristocráticos de lujosos cortinados y callejones humildes de los barrios de la costa peruana, especialmente de los barrios capitalinos.

Los primeros antecedentes de la marinera se hallan en el fandango y las tonadillas españolas. Estos ritmos o géneros musicales llegaron a América durante la colonia en la época de la Conquista.

El 1 de junio de 1958, el diario *El Comercio* de Lima-Perú publicó el siguiente ensayo sobre marinera de Lima, de la autoría del reconocido investigador peruano de ritmos afroperuanos, quien residiera en Madrid sus últimos años, don Nicomedes Santa Cruz Gamarra:

La marinera consta de las siguientes partes: primera de jarana, segunda de jarana y tercera de jarana; resbalosa y fuga.

Esto es lo que se entiende por una marinera completa. Se puede ejecutar en los tonos mayores o menores, pero nunca se iniciará la primera parte en mayor y la resbalosa o la fuga en menor, ni viceversa.

Su compás es de 6/8, a un ritmo pausado en las tres primeras partes ya mencionadas, ligeramente más vivo en la resbalosa y más vivo aún en la fuga.

La marinera es diferente al tondero, que se compone de glosa, canto y fuga. Aunque su compás también es de 6/8, su ritmo es más vivo desde que se inicia. Y, por último, el tondero sólo se ejecuta en los tonos menores.

Considerando estas notables diferencias, no hay por qué especificar llamando a la marinera por marinera limeña y al tondero por marinera norteña.

## La primera de jarana

Son cuatro versos octosílabos, preferibles los de terminación grave por convenir más a la melodía. La rima puede ser en tres formas: copla –que es la más común–, cuarteta o redondilla. La copla es la más fácil, pues sólo riman asonantados los versos segundo y cuarto, y son libres primero y tercero.

En la cuarteta riman aconsonantados primero con tercero y segundo con cuarto, y son libres primero y tercero. En la redondilla riman primero con cuarto, y segundo con tercero. Veamos tres ejemplos de primera de jarana en los que respectivos tipos de rima:

*Mándame quitar la vida  
si es delito el adorarte,  
que yo no seré el primero  
que muera por ser tu  
amante.*

*Lámpara maravillosa,  
lucero de la mañana,  
préstame tu luz hermosa  
hasta que me toquen  
diana.*

*Manuel Micho por capricho  
mechó la carne del macho,  
ayer decía un borracho: –  
Mucho macho mecha,  
Micho.*

## La segunda de jarana

Son los cuatro primeros versos de la combinación métrica llamada seguidilla –poesía corta compuesta de siete versos heptasílabos y pentasílabos, asonantados o aconsonantados–. Ejemplo:

*Mira qué falta le hace  
su pierna al cojo,  
al manquito su brazo  
y al tuerto su ojo.*

### **La tercera de jarana**

Son los tres últimos versos de la seguidilla más un estrambote a manera de remate. Ejemplo:

*Miren qué risa  
eso de andar en coche  
y sin camisa.  
Lloré, lloré mi suerte  
hasta la muerte.*

### **La resbalosa**

No requiere un tipo especial de versos, pues –como el cante por bulerías de España– todos los metros se acomodan a ella. Ejemplo:

*No sé qué quieren hacer  
los extranjeros en Lima,  
que nos vienen a poner  
una cosa tan dañina.*

*Le llaman la luz eléctrica,  
competidora del gas,  
puede muy buena que sea,  
pero causa enfermedad.*

*Pobrecito gasfitero,  
qué oficio aprenderá,  
a sastre o a zapatero,  
o de hambre morirá.*

Antes de tratar la fuga de marinera, quiero referirme a la obligatoria e imprescindible llamada, que precede a todas y cada una de las fugas. Las llamadas son, por lo común, dos primeros versos de la primera de jarana. Ejemplo:

*Esta noche voy a ver  
quién se lleva la bandera.*

### **La fuga**

Son cuatro u ocho versos de cuatro, cinco seis o más sílabas. Ejemplo:

*Ella se me fue.*

*Ella se me fue.*

*Ella se me fue.*

*Loco de amor yo me quedé.*

*Estoy cantando  
en una taberna,  
esta noche me emborracho,  
voy de verbena.*

### **Cómo se ejecuta la marinera**

Inicia la marinera el bordón de una guitarra “llamando” al cajón que “contesta” –a la mitad del segundo compás– con un redoble de tres o cuatro golpes al centro de la caja y uno al extremo superior: (hay muchos estilos de “contestar” con el cajón) nueva “llama”, nuevo redoble, entran a ritmos las palmas y luego de ocho o doce compases se empieza a cantar la marinera.

### **Primera de jarana**

De los cuatro versos que la componen, se cantan primero y segundo repitiendo sólo el segundo. Tercero y cuarto “amarrando” con el primer verso. “Amarrar” es pasar del último verso al primero.

## Segunda de jarana

Ligada y sin perder un compás, se cantan el primer y segundo verso de los cuatro que la componen –pudiendo repetirse ambos–. Luego tercero y cuarto para “amarrar” con el primer y segundo versos.

## Tercera de jarana

Ligada también, se canta el segundo verso de la segunda de jarana y se le agrega cualquier palabra bisílaba, de preferencia “madre”, “zamba”, “china”, etc. con el primer verso de los tres que la forman. Luego, el segundo y tercero, finalizando con el remate, compuesto por un verso heptasílabo y un pentasílabo. Ejemplo:

*Soy el toro de Jarama,  
de Jarama soy el toro,  
de Jarama soy el toro,  
levanto tierra en las astas  
y me la viento en el lomo.  
Soy el toro de Jarama.*

*Citó con los pies juntos,  
pasó el torito  
y él dijo “no me muevo  
de donde cito”.*

*Citó con los pies juntos,  
pasó el torito.  
Pasó el torito, madre,  
qué maravilla,  
y le puso tres pares  
de banderillas.  
Ver juntas me da pena,  
sangre y arena.*

Sobre esta estructura, que es la básica en toda marinera, se pueden añadir –respetando el compás y según la melodía– palabras caprichosas llamadas términos. Se incluyen entre los versos de la primera jarana y se repiten fielmente en la segunda y tercera de jarana. Los hay simples y complicados. Ejemplo:

*Palmero sube a la palma “ayayay” y dile a la palmerita “mira cómo le hace así”.*

No se pueden considerar los términos como “guapeos” porque forman parte de la melodía y le dan –no siempre– riqueza.

## **La resbalosa**

Terminada de cantar la tercera de jarana con su remate, se dejan de doce a dieciséis compases de guitarra y cajón, para luego cantar la resbalosa. Se divide ésta en dos partes llamadas puesta y contestación de resbalosa –hay algunas de tres partes–.

La resbalosa se remata repitiendo las últimas palabras del último verso más un “ja-ja”. Ejemplo: *o de hambre o de hambre se morirá “ja-ja”.*

## **La fuga**

Terminada de cantar la resbalosa, se dejan ocho o doce compases de guitarra y cajón, para entrar con la fuga precedida de la llamada cuantas veces se cante, variante de fugas y de llamadas. Hasta su final, que se ejecuta suprimiendo en una fuga el último compás y remplazándolo a partir de allí con: “Para gusto ya está bueno”. Ejemplo: *Ella se me fue loco de amor... “llorando te diera el alma”.*

Cuando la marinera se canta entre dos personas, llamemos a una “A” y a la otra “B”, se comparte de la siguiente manera:

“A” canta o pone la primera de jarana, “B” la segunda y “A” la tercera. “A” canta o pone la resbalosa y “B” la contesta.

“B” pone una fuga –previa llamada–. “A”, ligada a la fuga, otra llamada, alternándose de forma ininterrumpida hasta que “A” o “B” rematan su última fuga “para gusto ya está bueno”.

Téngase presente que, mientras “A” pone o hace la melodía en primera voz, “B” debe hacer segunda en armonía. La marinera se canta en dúo, en trío y en sexteto de tres parejas; en este último caso “AA” ponen la primera, “BB” ponen la segunda y “CC” ponen la tercera. Cada pareja canta en primera y segunda voz.

Cuando se canta en desafío la contienda puede ser melódica o literaria.

En el primer caso, “A” deberá marcar, en la guitarra, los principales tonos y las notas más importantes en la marinera que va a cantar. “B” deberá contestar lo más exactamente posible –la melodía– y “A” terminará cantando la tercera.

Si la contienda es poética, “A” canta una primera de jarana, cuyo asunto, sea festivo, bucólico, romántico, satírico, etc., deberá inspirar la segunda de jarana de “B”, para terminar siempre en el mismo tema, “A”. Estas reglas son estrictas en la resbalosa pero no obligadas en la fuga.

Estos “duelos” se llaman de “cinco-tres” porque en un máximo de cinco marineras es triunfador quien primero gane tres. Luego de esta victoria –o derrota– parcial, se canta la resbalosa para proseguir el “duelo” en la fuga que, si bien es más emotiva, no tiene mayor mérito que repertorio y resistencia.

Nicomedes Santa Cruz, *El Comercio*.  
1 de junio de 1958 Lima - Perú.

En el Perú actualmente se conservan los diferentes estilos de marinera peruana en las distintas regiones del país, donde se hacen concursos de baile a escala nacional e incluso en otras tierras lejanas, organizados por compatriotas peruanos. Por otro lado quedan muy pocos conocedores de la denominada marinera tradicional limeña o canto de jarana, en referencia al canto y al baile, pero aun así se continúa con esta labor de difusión, porque la marinera es un baile nacional que nos identifica, es un hermoso baile que se canta y encanta, y que los peruanos debemos difundir, porque simplemente “la marinera es peruana”.





# EL PALMERO DE CANARIAS Y ÁNGEL HERMOSO DE MADRID



Óleo de Oscar Alláin Cottera

**E**n el folclor español existen canciones denominadas populares. Esto quiere decir que son canciones de las que se desconoce mayormente el autor, pero por la antigüedad de las mismas son interpretadas y cantadas por los habitantes de los pueblos. Pero también existen otras canciones populares que no son esas versiones repetitivas sino más bien poemas, sonetos o letras mejor estructuradas.

Sabemos perfectamente que desde la época de la colonia, con la llegada de los españoles a América, y específicamente a nuestro país, la música en el Perú ha sufrido transformaciones y adaptaciones en su melodía, armonía y ritmo. Asimismo, se ha puesto música a poemas, sonetos o versos ya existentes, de compositores o poetas extranjeros, y también se han realizado recopilaciones de temas populares españoles de otros países.

La destacada compositora peruana Rosa Mercedes Ayarza de Morales (8 de julio 1881 -2 de mayo de 1969), quien además fue maestra de canto, estudiosa y difusora de la música peruana, recopiló una canción muy popular proveniente de las Islas Canarias (España) llamada “Palmero, sube a la palma”. Esta canción en España es muy antigua y es cantada hasta la actualidad por los habitantes y los músicos de las tunas (estudiantinas) de la zona canaria.

Esta canción popular de la música tradicional canaria estaba dedicada a la Virgen Morena (de La Candelaria) y, en comparación con “El Palmero, sube a la palma”, que se conoce en Perú, sólo coinciden algunas estrofas, principalmente el principio de la canción.

En referencia a la cultura guanche —llamados de esta manera los pobladores de las Islas Canarias—, se sabe que los primeros españoles llegaron a las Islas Canarias en 1404, y a la Isla de La Palma en 1405. Después de años de batallas y de atrocidades de la Iglesia, finalmente derrocaron a los indígenas en 1493.

La Palma fue conquistada por Alonso Fernández. Él derrotó al último rey de la isla, el legendario Tanausu, que estaba en la zona de La Caldera de Taburiente. Tras esta etapa todo se calmó y se llegó a una tregua que fue promovida por Fernández de Lugo, un guanche

convertido al cristianismo. Actualmente, esta isla ha recibido la inmigración de españoles, portugueses, mallorquines, etc.

La música tradicional canaria se divide en tres grupos:

- Canciones para danzas
- Canciones de trabajo
- Canciones rituales

Dentro de las canciones rituales están las llamadas ranchos de ánimas, que son cantadas en el día de los difuntos y del primer domingo de febrero. Otro tipo de canción ritual muy popular en Islas Canarias y La Palma, son los llamados aires de Lima. Éstos son una variante melódica montada sobre una estructura rítmica sincopada de carácter muy singular. Es un baile de porfía propio de las faenas del campo, en el que los solistas se tiraban “puntas” unos a otros. Su origen no está claro, se danzan en Isla de Palma, aunque las hipótesis más probables apuntan hacia Portugal.

Los aires de Lima de Gran Canaria son más lentos y tristes: *Los aires de Lima quiero, mi bien, contigo bailar. Por ver si de tanta pena alivio puedo alcanzar.*

Entre las danzas más antiguas, se encuentran:

- El sirinoque
- El tango herreño
- El baile vivo
- El tajaraste gomero
- El baile del trigo
- La isa: significa “salta”, en bable (dialecto asturiano). Procede del mismo tronco que la variedad enorme de jotas peninsulares. En algunos lugares de Canarias se conserva con el nombre de jota o jotilla. La isa es, en general, más tranquila que la jota y, mientras que la jota se preocupa más por el lucimiento del cantante, en la isa se atiende preferentemente al baile, y las partes cantable e instrumental son uniformes; no hay diferencias de ritmo en toda la pieza, de forma que los bailadores trenzan la danza sin

interrupción. La isa es, sin duda, el canto y baile que más se identifica con las Islas Canarias. Musicalmente, la isa consta de una parte instrumental y otra cantada, se inicia con cuatro acordes seguidos de una copla instrumental.

En el baile de la isa se forman vistosas figuras en forma de cadenas que se cruzan y que, a medida que transcurre el canto, se van complicando. La isa es el canto alegre y parrandero de las islas. Se canta en las romerías, en los tenderetes, etc. Hay un sinfín de variantes de isa en las islas, entre otras cosas, porque es un género que permite mucha improvisación y por su facilidad de asimilación rítmica y melódica.

*Esta noche no alumbra  
la farola del mar,  
esta noche no alumbra  
porque no tiene gas.  
Virgen de la Candelaria,  
la más bonita, la más morena,  
la que tiende su manto  
desde la cumbre hasta la arena.*

- La folia: parranderas, arroros, malagueñas
- Las seguidillas: de Tenerife, robadas; de Gran Canaria, corridas
- El baile de Taifas
- El rancho de ánimas
- La danza de los enanos
- El Santo Domingo
- El tango de la Florida
- Lo divino
- La berlina
- La polca
- El sorondongo
- La zaranda

- El rancho de Pascuas
- El siote
- La décima (o el arte de la poesía improvisada): es una estrofa de diez versos octosílabos que tiene sus orígenes en la poesía culta del siglo XVI. Con el paso del tiempo se fue haciendo cada vez más popular, especialmente en las Islas Canarias, pero sobre todo en la Isla de La Palma. Ejemplo:

*Yo no sé cómo empezar,  
y voy a hacer un esfuerzo,  
a ver si me sale un verso  
que les pueda consolar.*

*Pienso que el improvisar,  
en el canto es muy bonito  
y no es ningún delito  
que yo cumpla este quehacer.*

*No es como aquel que lo suele hacer,  
que lleva un papel escrito.*

- La Mazurca: fue traída desde Europa, junto con la polca, por italianos y españoles en el siglo XIX. Arraigó en la isla de Gran Canaria especialmente. Es interpretada sólo por instrumentos, en compás ternario, y algunas parecen verdaderas piezas de concierto por su forma y calidad musical. En ciertos momentos recuerda al vals. En las islas se oye hablar con frecuencia de “polca mazurca”, ya que en el siglo XIX se popularizó por todo el mundo con este nombre una variante de la mazurca, introducida por los compositores de danzas vienesas.

Luego de este breve resumen sobre la música de las Islas Canarias, debemos mencionar que el canto popular de “Palmero, sube a la Palma”, se canta hasta hoy, con el paso de los años y como consecuencia de ser un canto popular ha sufrido ciertas variaciones (añadidos) en su letra original. La que se conoce es la siguiente:

## **Palmero, sube a la palma** (Canción Popular)

*Palmero, sube a la palma  
y dile a la palmerita  
que se asome a la ventana,  
que su amor la solícita.*

*Virgen de la Candelaria,  
la más morena la más morena  
la que tiende su mano sobre,  
la arena sobre la arena*

*Virgen de la Candelaria,  
la morenita, la morenita,  
la que tiene su mano  
sobre la ermita, sobre la ermita.*

*Quiero que te pongas la mantilla blanca,  
quiero que te pongas la mantilla azul,  
quiero que te pongas la recolorada,  
quiero que te pongas la que sabes tú.*

*Todas las canarias son como  
este Teide gigante, mucha  
nieve en el semblante  
y fuego en el corazón.*

En referencia al “Palmero, sube a la Palma” que se canta en Perú, se dice que fue una recopilación (juntar en compendio, reunir o unir diversas cosas, especialmente escritos literarios) de Rosa Mercedes Ayarza. Sabemos que en el Perú, cuando se habla de algún género musical, en ciertas regiones el arte popular depende muchas veces de las regiones o cultores, que se adaptan según sus necesidades y preferencias. Y no hablamos de cantor a cantor ni de bailarín a

bailarán, nos referimos de región a región, porque muchas veces los géneros se mezclan, como los tonderos con las marineras limeñas o tonderos de una zona con los de otra, y nos ofrecen diversas variantes.

**Rosa Mercedes Ayarza de Morales.** (8 de julio de 1881 - 2 de mayo de 1969) Nacida en Lima. Compositora, estudiosa y maestra de canto, recopiladora, reconocida difusora de la música peruana. Hermana de Alejandro Ayarza, “Karamanduca”. Creció entre pianos, óperas y valeses. A los ocho años realizó su primera aparición pública en el antiguo Teatro Politeama y a los catorce era directora de coros de iglesia.

Fue alumna de Claudio Rebagliati (canto y piano). Fundó la Escuela Nacional de Arte Lírico (Conservatorio Nacional de Música). Gracias a ella llegó toda una vertiente musical ordenada en pentagramas y con las letras transcritas. Cuenta con más de 300 composiciones. Los cantos callejeros de los vendedores ambulantes que se transmitían de generación a generación, desde el siglo XVII, los convirtió en los *Pregones de Lima*, cuya obra se estrenó en 1937 (Entre Nous).

Entre sus obras resaltan canciones de delicada melodía, como “Tu ausencia”, “Si mi voz muriera en tu tierra”, “La jarra de oro”, “El picaflor”, “Canción de cuna”, “Moreno, píntame a Cristo”, etc. Compuso festejos (“Congorito”, “Negrito Congo”), pregones (“La picaronera”, “Frutero Congo”) zamacuecas (“La cambalachera”, “Viva Castilla”), marineras (“Soy peruana”, “San Juan de Amancaes”) y tonderos (“Amor, dolor”) entre otros. Transcribió la partitura de la marinera “La Concheperla” (letra de Abelardo Gamarra). En 1962 se le denominó “reliquia viva del folclor”.

El “Palmero, sube a la palma” (marinera) que se canta en Perú tiene diferentes formas de interpretación. Algunos les dan el “aire” que mejor se acomoda. Los Troveros Criollos que integraban Humberto Pejovés, Luis Garland y José Ladd graban este tema con la siguiente letra:



## **Palmero, sube a la Palma**

*Palmero, sube a la palma  
o dile a la palmerita, ayayay, (Bis)  
que se asome a la ventana,  
que mi amor la sollicita, ayayay.  
Palmero, sube a la palma.*

*Sube a la palma, madre, bien peladito.  
No me lo dicho nadie, yo que lo he visto, ayayay. (Bis)  
Yo que lo he visto, madre, qué cuento es éste,  
que uno tienda la cama y otro se acueste, ayayay.  
Eso de andar en coche, toda la noche, ayayay.  
Pare el cochero dijo el caballero (Hablado)  
que necesita un ingeniero  
para enjugar su huevero,  
y le cuadre o no le cuadre,  
a resbalarse compadre.*

## **Resbalosa**

*Yo no voy al prado si no vienes tú  
con tu traje blanco, zamba tu corpiño azul. (Bis)  
Deja, niña, que te mire el que te quiera mirar,  
deja que por ti suspire el que quiera suspirar, (Bis)  
el que quiera suspirar, ja, ja.*

*Sable en mano y a la carga, dijo el bravo general, ja, ja.  
Mañana, mañana dices que te vas,  
pero no me dices cuándo volverás,  
memorias que mando yo, ja, ja.*

El trío Los Morochucos (Óscar Avilés, Augusto Ego Aguirre, Alejandro Cortez) la interpreta de otra forma en cuanto a letra, y es de la siguiente manera:

### **Palmero, sube a la palma**

*Palmero, sube a la palma,*

*catay catay,*

*O dile a la palmerita,*

*chumay chumay,*

*O dile a la palmerita,*

*chumay chumay,*

*Que se asome a la ventana,*

*catay catay,*

*que mi amor la solicita,*

*chumay chumay.*

*Palmero, sube a la palma,*

*catay catay.*

*A la cara te miro, pa que me entiendas,*

*catay catay.*

*Porque también los ojos sirven de lengua,*

*chumay chumay.*

*A la cara te miro, pa que me entiendas,*

*catay catay.*

*Pa que me entiendas, madre, si yo llorara,*

*catay catay.*

*El corazón de pena también se seca,*

*chumay chumay.*

*Rico, qué rico, rico,  
dame tu pico,  
catay catay.*

*Se acabó la marinera tan alegre y salerosa, (Hablado)  
ajústese las polleras,  
que ahí va la resbalosa.*

### **Resbalosa**

*Yo vivo triste y el corazón me duele,  
me duele tanto que ya no puedo más.  
Yo vivo triste y el corazón me duele,  
me duele tanto que ya no puedo más.*

*No hay en el mundo un ser que me consuele  
y que mitigue mi dolor tenaz.  
No hay en el mundo un ser que me consuele  
y que mitigue,  
y que mitigue mi dolor tenaz.*

*Ven aquí, ramo de flores,  
alivio de mi tristeza, ay, sí.*

*Si a tu ventana, negra del alma,  
llega el amante que te engañó,  
si te pregunta si estoy en casa  
dile que no, siempre que no.*

*Si a tu ventana, negra del alma,  
llega el amante que te engañó,  
si te pregunta si estoy en casa*

*dile que no, siempre que no,  
memorias que mando yo.*

En una ocasión le preguntaron al cantor criollo Augusto Ascuez Villanueva, quien era destacado y reconocido cantor de marineras: ¿Cuántas clases de marinera (limeña) hay? Su respuesta fue la siguiente: “Hay tres clases de marinera: marinera menor, marinera mayor y marinera de término. Las primeras se llaman así según el tono, menor o mayor. La de término es, por ejemplo:

*Palmero, sube a la palma,  
o dile a la palmerita,  
andar, andar,  
o dile a la palmerita  
andar, andar,  
preciosa, que se asome  
a la ventana, que mi amor la solícita,  
andar, andar.*

Comentaba que el término es un agregado al final de cada verso. La marinera de término tiene que ser en tono mayor, decía. A lo agregado después de cada marinera le llaman adorno (“Rico, perico, rico, dame tu pico” o “lloré, lloré fortuna, dicha ninguna” o “fuego de una pasión, mi corazón”).

Lo que tenemos que resaltar sobre esta canción es que en todos los casos solamente se toman las primeras estrofas, es decir, cuando empieza con “Palmero, sube a la palma”. Luego cada quién le agrega las estrofas que crea conveniente. Por otro lado, esta canción simplemente ha permitido que cada región le agregue el término de adorno que identifica sus raíces.

Debemos señalar que en el Perú, este importante elemento artístico, permite identificar en muchos casos el origen étnico, geográfico, y hasta la antigüedad del género. En la costa norte del Perú se utilizan algunas frases, palabras o muletillas que permiten

identificar sus raíces en lo que se refiere al género de las marineras tonderos y otros cantos. Veamos algunos términos usados en las diferentes zonas de la costa peruana:

- Piura: cómo no, se acabó, zamba, zamba éntrale nomás, tú bien lo sabes, catay, acuja, dale toma, entra echa, china, etc.

- Trujillo: corazón, se acabó, ya pasó, mi chinachola, currundengo, etc.

- Chiclayo: paisana, paisano; sí, cómo no; Asiií (llamado de fuga) Aaayyy (entrada de fuga), cholo de ñeque, etc.

- Los negros de Zaña: a lundero le da, zaña, zañita, mi dueña, ora buenamoza, fuego fuego, negrita mi madre, para mi zamba; morena, sí; caramba; sí, cómo no; ay, corazón, eso que dices es cierto, viditay, guayayay, aria, alé, etc.

- Reque: zamba, cataplún.

- Sierras de La Libertad: arandá, randá; sí, señora, cómo no; corazón, se acabó (marineras cholas, llamadas maricholas).

- Lima: qué bueno; adentro, compadre; entra, así me gusta, catay chumay, adentro y a resbalar, no hay primera sin segunda, de nuevo y acomodarse, jaja; lloré, lloraba zamba; zamba que le da; zamba, cómo no; mi negra, a la sara bernar; ven, china, ven, etc.

- Callao: golpe a la mar, chimpún Callao, etc.

- Ica: yupajá, atrilalalá, yupajaja.

Estos términos han sido empleados en muchos tonderos o marineras, como en el caso de “Palmero, sube a la palma”. Hildebrando Castro Pozo registró en 1924 un fragmento como baile de fuga de marinera o baile tierra las primeras estrofas del “Palmero, sube a la palma” en el Tondero “El lambayecano”, considerado uno de los tonderos más antiguos de Chiclayo, inclusive es grabado por el Dúo Montes y Manrique el año 1911. Esta estrofa, adaptada el año 1924, cambia de melodía al ser tondero:

*Palmero, sube a la palma  
y dile a la palmerita  
que se asome a la ventana,  
que mi amor la solicita.*

*Qué haré, que haré, que haré,  
que haré con esta mujer.  
Si le pego se me va,  
si no le pego me ofende.*

En las marineras de Lima o cantos de jarana también se canta el “Palmero, sube a la palma”, en algunas ocasiones como inicio del canto de jarana y en otras en la parte del contrapunto de marinera, inclusive en contestación (cuarteta) de amor fino, de la siguiente manera:

Inicio:

*Palmero, sube a la palma, ayayay,  
y dile, y dile a la palmerita,  
que se asome a la ventana,  
ayayay, que mi amor, que mi amor la solicita.  
Ayayay, palmero, palmero, sube a la palma.*

En contrapunto de marinera:

*Palmero, sube a la palma,  
oh, dile a la palmerita, ay, sí,  
que se asome a la ventana,  
que mi amor la solicita.  
Palmero, sube a la palma  
o dile a la palmerita.*

En la letra de los cancioneros de España, el tema “Palmero, sube a la palma” dice en una de sus líneas que “su” amor la solicita... En Perú se dice “que ‘mi’ amor la solicita”.

Pasando a otro tema que resulta relevante: el origen del valse Ángel Hermoso. Este dato lo adelanta José A. Llorens en un artículo que publica como anticipo del libro *Celajes, florestas y secretos*. Como habíamos comentado anteriormente, algunas letras de valeses, polcas o marineras de nuestro cancionero criollo tienen un origen dudoso, debido a que no se ha podido definir la verdadera autoría de esos temas. Se ha dado el caso de haberle puesto música a algunos poemas, sonetos, etc. También se han dado casos en lo que existiendo la música se le ha puesto la letra, como por ejemplo en el valse “Rosa Elvira” de Pedro Espinel Torres, con música existente de Carlos A. Saco.

Habíamos comentado anteriormente sobre el tema “Tus ojos”, que grabaron el Dúo Montes y Manrique en 1911, que algunos afirman que le pertenece al poeta peruano Alfonso de Silva Santisteban (Callao, 22 de diciembre de 1902 - Lima, 7 de mayo de 1937). En este caso aportamos datos que demostraban que ni la letra ni la música “A unos ojos” (originales) le podían pertenecer, porque ya existían. La letra que se le asigna sólo se le parece. Lo más relevante de este caso es que ningún historiador que investiga la obra de Alfonso de Silva le asigna la autoría de dicho valse.

Ni siquiera Manuel Zanutelli Rosas en su libro *Canción Criolla, memoria de lo nuestro* (1999) le asigna la autoría, porque en la página 137, donde figura la letra de dicho valse, no figura nombre de autor. Escribe una nota debajo de la letra del valse “Tus ojos” donde se lee textualmente: “Durante la estancia del compositor y poeta Alfonso de Silva, ‘el músico más músico de todos nuestros músicos’, en París se editó por razones comerciales al ritmo de tango (1929). Pero era vals”. Sin embargo, en la página 58 del mismo libro, cuando se refiere a los valeses anónimos, menciona entre otros el mismo valse: “Tus ojitos, que contemplo con delirio, yo los quiero y los adoro con empeño”, etc. Aquí el título es “Tus ojitos”. Me refiero a este valse porque se supone

que pertenece a un gran poeta como lo fue sin duda Alfonso de Silva. (Sobre vales tus ojos que cantan el dúo Montes y Manrique).

En esta ocasión nos referiremos al destacado compositor:

**Abelardo Manuel Gamarra Rondó “El Tunante”**. (31 de agosto de 1850 - 9 de julio de 1924) Nacido en Huamachuco, La Libertad. Ciro Alegría lo calificó como “el escritor del pueblo” y José Carlos Mariátegui lo califica como el escritor que con más pureza traduce y expresa las provincias. Gamarra fue escritor y político.

Gamarra estudió en el Colegio San Nicolás, de su ciudad natal. Luego se trasladó a Lima, donde estudió la secundaria en el Colegio Nacional Nuestra Señora de Guadalupe (1866-1870). En la Universidad Nacional Mayor de San Marcos estudió en la Facultad de Letras y Ciencias, fue incorporado al Diario *El Nacional* (1875) y desde entonces se consagró al periodismo, haciendo populares los seudónimos “Último Harabicu”, y “El Tunante”, que empleó en artículos y comedias satíricas.

Durante la guerra declarada por Chile (5-5-1879) coayudó a la defensa del Callao contra el bloqueo de la escuadra chilena (1880) y concurrió a las batallas de San Juan, de Miraflores (1881) y participó en la resistencia de los pueblos andinos del norte y el centro del Perú (1881-1883). Fue elegido diputado por la ciudad de Huamachuco, hizo campaña contra la cesión territorial editando *La integridad* (Arequipa), y desde Lima (*El Nacional*) censuró al gobierno por los Tratados de Ancón. Fue desterrado a Ecuador, pero desembarca en el puerto de Salaverry, y fue nuevamente elegido diputado (1886-1889).

Alcanzó a cumplir medio siglo de activa militancia en el periodismo local, y su obra es por ello fragmentaria. Entre sus obras más destacadas figuran: *Rasgos de Pluma* (1902), *Lima* (1907) y *Cien años de vida perdularia* (1921). Fue amigo de la crema y nata literaria. Luis E. Marques, Gonzales Prada, Manuel Moncloa, Químpfer, E. Alzamora, Mantilla, C. Rey de Castro, G. Leguía y Martínez, y el adolescente Chocano y otros como Mercedes Cabello de Carbonera primera dama que iba a las tertulias masculinas rompiendo todas las reglas sociales.



Sobre la marinera y su definición comentaban en esa época los siguiente: “También dicen que viene de una danza que le llamaban ‘la chilena’, pero al declararse la guerra del 79, Abelardo en el Consejo de Ministros, ocupados en la guerra, decidieron a su pedido llamarla marinera. Tanto porque la marina peruana llamaba mucho la atención por lo del famoso Huáscar capitaneado por Miguel Grau”.



Abelardo Gamarra Rondó

Abelardo escribió la letra de “La Concheperla”, “La luz de tus ojos” y “La Costa Abajo” tres memorables marineras. Decía Abelardo: “Marinera le pusimos y marinera se quedó, por supuesto que por entonces, y para que la semilla fructificara, lanzamos no pocas letras picarescas a las que ponían música esos maestros incógnitos que no se sabe dónde viven, pero que nos sorprenden con sus músicas deliciosas...” En este caso, y por propias palabras de Gamarra, se sobreentiende que él escribió algunas letras y otros músicos le pusieron música a las mismas. Se dice que escribió la letra del vals “Ángel hermoso” y que su prima Zoila Gamarra le puso música. Esto

sucedía aparentemente en la ciudad de Arequipa, cuando Abelardo Gamarra viajó a esa ciudad en 1855. Incluso algunos estudiosos afirman que fue el primer vals con letra que se escuchaba a inicios del siglo XX. Además, se cuenta cierta ocurrencia, como la que viene a continuación: “En el año de 1909 se publicó en el semanario *Integridad*, que dirigía Abelardo Gamarra, la historia de cómo nació ese vals. En cierta ocasión Abelardo Gamarra “El Tunante” fue a pasar una temporada a la ciudad de Arequipa (1855), donde unas primas, una de ellas muy hermosa, y eximia pianista, lo invitó a improvisar una letrilla. “El Tunante”, que se hallaba en los altos de la casa en menos de un santiamén, compuso la letra, y arrojándola por la ventana le dijo a su prima: “Niña, recibe esta paloma”. La prima Zoila Gamarra le puso música y nació así el vals que es conocido como el primero con letra: “Ángel hermoso”.

La letra que ofrecemos a continuación es la letra del vals en mención y es la siguiente:

### **Ángel hermoso**

Letra: Abelardo Gamarra

Música: Zoila Gamarra

*Ángel hermoso a quien amar juré,  
prenda querida que en mi mente estás,  
paloma pura, cuyo vuelo alcé,  
dime por qué no me amas ya.*

*Si en adorarte mi sufrir cifré,  
si en pos de ti mi pensamiento va,  
si gloria y nombre, y nombre para ti busqué,  
dime por qué no me amas ya.*

*Dime a quién debo consagrar mi amor,  
dime a qué aspiro si la fe perdí,*

*el mundo entero y el placer mayor  
marchita flor, marchita flor será sin ti.*

*Un canto pides de placer mayor,  
a mí que arrastro un existir sombrío.  
Quieres acaso con el llanto mío  
entristecer, entristecer mi corazón.*

Debo mencionar que este bello poema en realidad no pertenece a Abelardo Gamarra. Fue escrito y publicado en el año 1856, en Madrid, España, y la autoría corresponde al laureado poeta español Luis Mariano de Larra, hijo de otro laureado poeta, Mariano José de Larra. A continuación, una breve reseña del poeta español:

**Luis Mariano de Larra.** (1830 - 1901) Hijo del célebre dramaturgo español Mariano José de Larra. Funcionario del estado, trabajó en el Ministerio de Fomento y colaboró en diversas publicaciones de la época; fue algún tiempo redactor de la *Gaceta de Madrid*, cuyo puesto dejó para consagrarse exclusivamente a la literatura. Escribió numerosas comedias. Entre las que obtuvieron mayor éxito está *La oración de la tarde*, drama en tres actos y en verso representado por primera vez en el Teatro del Circo el 25 de Noviembre de 1858 y cuyo protagonista, don *Diego de Mendoza*, arrastrado a justa indignación por motivos de honra pone en práctica el precepto evangélico de perdonar las injurias.

También destacó como autor de zarzuelas, entre ellas dos con música de Francisco Asenjo Barbieri que fueron celeberrimas: “*El barberillo de Lavapiés*”, que se estrenó en el Teatro de la Zarzuela de Madrid el día 18 de Diciembre de 1874, y “*Chorizos y Polacos*”, estrenada en el Teatro Príncipe Alfonso de Madrid, el 24 de Mayo de 1876.

Entre sus obras más relevantes figuran las siguientes:

Comedias:

- *El toro y el tigre*
- *El embuste de una boda*
- *Todos con raptos*
- *El cuellos de la camisa*, con el Sr. Suricaldy.
- *En palacio y en la calle*
- *Las tres noblezas*
- *Quien a cuchillo mata*
- *Una nube de verano*
- *Batalla de reinas*
- *El amor y el interés*
- *La pluma y la espada*
- *La paloma y los halcones*
- *La planta exótica*
- *El rey del mundo*
- *La primera piedra*
- *La oración de la tarde* (Madrid- Imp. de José Rodríguez, 1858)

Entre las zarzuelas figuran:

- “Todos son raptos”, para Barbieri y Oudrid (estrenada en el Teatro Circo en 1851).
- “La conquista de Madrid”, para Gaztambide (1863).
- “Justos son pecadores”, para Oudrid y Marqués (1871).
- “La guerra santa”, para Emilio Arrieta en (1879).
- “Chorizos y polacos”, para Barbieri (estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid el 18 de diciembre de 1876).
- “El Barberillo de Lavapiés”, para Barbieri (estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid el 24 de mayo de 1874).
- “Chorizos y polacos”, para Barbieri (estrenada en el Teatro Príncipe Alfonso de Madrid el 24 de mayo de 1876).



Luis Mariano de Larra, autor del poema “A ella”,  
conocido como Ángel Hermoso

En la revista *Semanario Pintoresco de España*, nº 29, del 20 de julio de 1856, en la página 232, figura la letra de algunos poemas como “Égloga urbana” o “A Dolores”, y al final de la página está la letra de un poema (no lleva título) cuya autoría es de Luis Mariano de Larra. Textualmente dice: “En el álbum de la Marquesa de Nevares... A...”. Al final del poema, la firma de Luis Mariano de Larra, y luego “Madrid, Imp. de M. Galiano, Plaza de los Ministerios, nº 2”. Es el siguiente:

## En el álbum de la Marquesa de Nevare

A...

*Ángel hermoso, a quién amor juré,  
sombra querida que en mi mente está,  
paloma pura, cuyo vuelo alcé,  
dime por qué no me quieres ya.*

*Dime a quién puedo consagrar mi amor,  
dime a qué aspiro si la fe perdí,  
el mundo entero y el placer mayor,  
marchita flor, será sin ti.*

*Si en adorarte mi sufrir cifré,  
si en pos de ti mi pensamiento va,  
si gloria y nombre para ti busqué,  
dime por qué no me amas ya.*

Como podemos notar por la letra del poema del poeta español Luis Mariano de Larra, en relación con la letra de Abelardo Gamarra resaltan algunos pequeños detalles. Debemos precisar que este poema se publica en Madrid, con el título “A ella”, cuando Abelardo Gamarra sólo tenía seis años de edad. En consecuencia, se escribió antes. Retomando la letra del poema inicial, se cambia la palabra “amor” por “amar”, y “sombra” por “prenda” en la primera estrofa. La segunda y tercera estrofas son idénticas, solamente se han invertido, y se repite la frase “marchita flor”. La cuarta estrofa es adicional, y en la última línea se repite una frase: “entristecer, entristecer mi corazón”, como para que se pueda ajustar a la simetría del poema, cuando se repite marchita flor, que no existe tal repetición en la letra original.

Es ya sabido que algunos compositores pusieron música a poemas o sonetos de otros compositores, pero se hicieron públicos poemas o sonetos como “La abeja”, de Enrique Álvarez Henao (Colombia); “Jaspe”, de Federico Barreto (Perú); “El guardián”, de Julio Flores (Colombia); “Déjalos”, de Bonifacio Byrne (Cuba); “Soneto místico del amor humano”, de Felipe Sassone (Perú); “Romanticismo”, de Carlos Concha Boy (Perú), etc. En el caso de “Palmero, sube a la

palma” se sabe que era una recopilación de Rosa Mercedes Ayarza de Morales, pero en este caso se desconocía que Abelardo Gamarra tuviese que recurrir a poemas de otro compositor.

Aunque algunos estudiosos afirman que el concepto de plagio no se manejaba en esas épocas, lo que sí existen actualmente son hechos irrefutables que demuestran que algunos compositores recurrieron a esa práctica. Lamentablemente, algunos estudiosos e investigadores han optado por ofrecer versiones sin contrastar, debido a que son muy antiguas. Como es lógico, es muy difícil obtener cierta información antes de la época criolla del 900. Pero aún así se han ofrecido versiones “dudosas” o “curiosas ocurrencias”. Es verdad que por algunos casos puntuales no se puede desmerecer el trabajo de investigación de personajes que han aportado datos importantes sobre nuestro acervo cultural musical. Aurelio Collantes, que ha hecho un aporte valioso de investigación sobre nuestro acervo musical, por otra parte también se ha encargado de ofrecer versiones distorsionadas de algunos hechos. Es verdad que en cualquier orden de cosas todos nos equivocamos, e inclusive se puede decir que todos tenemos derecho a equivocarnos cuando se trata de investigar datos, porque errar es humano. Lo que no es bueno es persistir en el error. Cuando eso ocurre hay que rectificar. Para que las futuras generaciones tengan una mejor información sobre nuestra historia musical, no se puede ni se debe seguir repitiendo lo que ya está probadamente aclarado.

También es cierto que esas dudas nos las han transmitido los propios compositores, ya que algunos han difundido como propias ciertas obras, sabiendo ellos perfectamente que no eran de su inspiración. Igualmente los cantores de antaño, como se puede apreciar en las grabaciones del Dúo Montes y Manrique en 1911, han creado ciertas dudas con sus interpretaciones, ya que, por ejemplo, algunos amigos chichilayanos han podido rescatar que el dúo de cantores grabó el tondero de nombre “El lambayecano”, uno de los más antiguos de la región norteña, pero con versión cambiada del original, ya que parece la suma de dos tonderos, y cuya práctica la hicieron evidente cuando grabaron el antiguo tondero piurano

titulado “Si Piura tuviera riego”, letra registrada en Tarapacá, que interpretaron añadiéndole otro tondero correspondiente a Trujillo. No guardan relación entre sí, es decir, cantaban la primera parte de un tondero de Piura y la segunda parte de un tondero de Trujillo.

También es verdad que el Dúo Montes y Manrique, con sus grabaciones, nos permitirá ir aclarando algunas dudas sobre diversos temas, como los que ya han salido a la luz últimamente. Por ejemplo, grabaron en 1911, entre tantos géneros diversos, un yaraví que siempre se ha cantado como valse por los bohemios criollos de antaño y que escuchamos y aprendimos desde nuestra niñez y se conoce como “Rebeca”, que en sus primeras líneas dice:

*Contemplo tu belleza y tu hermosura,  
adorada mujer, ángel divino. (Bis)  
Desde el cielo descendiste, virgen pura,  
para hacer venturoso mi destino.*

*Hace infeliz de mí, la dura suerte,  
hoy pretendes acabar con mi existencia. (Bis)  
Mejor, Rebeca, mándame la muerte  
si es que quieres negarme tu clemencia.*

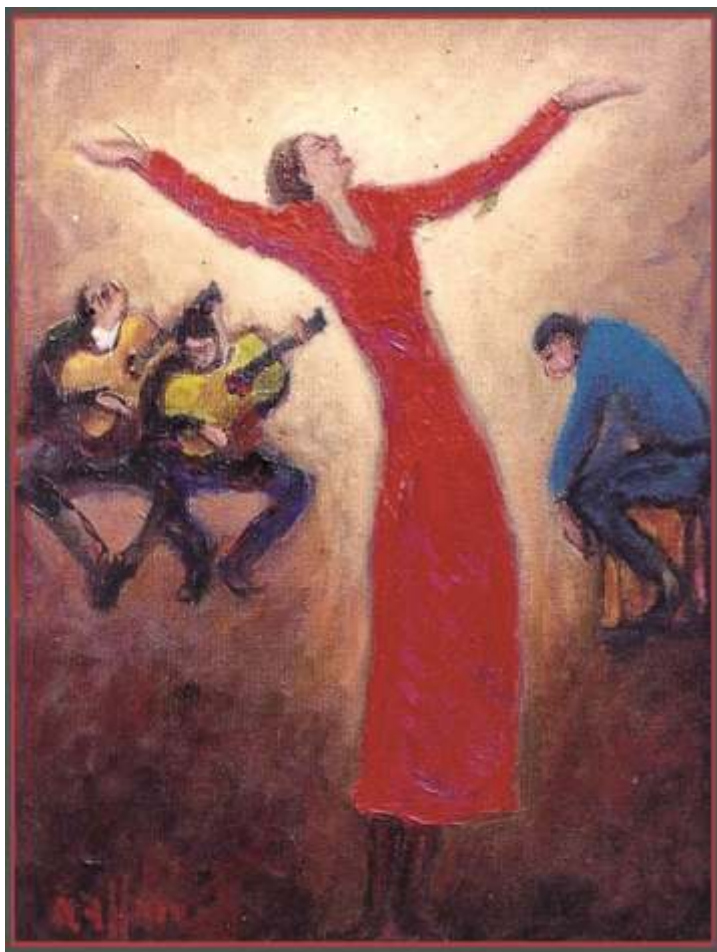
*Rebeca es la mujer por quien deliro,  
a quien amo, ciego y con locura. (Bis)  
Separarme de tu amor será un martirio,  
o sería cavar mi propia sepultura.*

Finalmente debemos recapacitar en todo lo que concierne a información sobre nuestra música criolla. La admiración por algún compositor no debe llevarnos a distorsionar algunos datos que más bien confunden a los receptores de dicha información. Esas alegres y curiosas ocurrencias hay que tomarlas con más cuidado, ya que son informaciones de hechos anteriores al año 1900, o de principios de 1900, que difícilmente pueden contrastarse.





SOBRE LOS VALSES “TUS OJOS”  
Y “CARMEN” QUE CANTAN EL DÚO  
MONTES Y MANRIQUE (1911)



Óleo de Oscar Allain Cottera

Sabemos que existen algunos vales que se han denominado “de la Guardia Vieja”, o vales de antaño. Muchas veces la autoría o procedencia real de estas obras (letra) ha resultado dudosa para los diversos investigadores, estudiosos o simplemente cultores de nuestro acervo musical.

Sabemos que el género de los vales han proliferado en Latinoamérica desde finales del siglo XIX en diversos países, como Uruguay, Argentina, Venezuela, Perú, Colombia, Ecuador, etc.

En el caso puntual de los vales peruanos, que son de autoría desconocida, aún existen hasta el día de hoy muchas dudas respecto a la procedencia o el origen de algunos temas que se entonan actualmente, y que los criollos de antaño le denominan “de la Guardia Vieja”.

Muchas de estas obras fueron originalmente sonetos u otros poemas que luego se musicalizaron por diversos músicos o compositores peruanos. Evidentemente, este término (Guardia Vieja), se utilizó para justificar el desconocimiento que se tenía en su día sobre el nombre del autor de algún valse específico. También en el caso del registro que se hacía sobre una obra (valse), por ejemplo, se decía “derechos reservados” hasta que apareciera con pruebas el compositor de dicha obra. Estas obras inicialmente se registraban en la Biblioteca Nacional, hasta que luego se creara el Registro de Autores y Compositores (20 de febrero de 1952).

También han existido casos puntuales de algunos vales peruanos que se han registrado como propios por parte de algunos compositores, y que con el devenir de los años se ha demostrado que no pertenecían precisamente al compositor que lo registró. También es cierto que en algunos temas registrados se ha cambiado parte de la letra original, se han variado algunas estrofas o simplemente se ha modificado el título de la obra original.

Comentaba hace algún tiempo nuestro recordado amigo Manuel Quispe Loayza, compositor y cantor victoriano, hijo del ex futbolista aliancista, cantor criollo y guitarrista Juan Quispe Vila, “Víbora”, que en muchas ocasiones los futbolistas peruanos (relacionados con la

música criolla), cuando realizaban algunas giras por otros países para competir en torneos futbolísticos, a su regreso traían al Perú (Lima) algunas letras de sonetos, poemas o vales que luego se musicalizaban por algunos músicos o compositores, que asumían la autoría de dichas obras. De éstos existen varios ejemplos conocidos, como los temas “Ocarinas” (Bella eres), “El pirata”, “Soneto místico del amor humano” (El suicida), “Jaspe” (Aurora), “Déjalos” (La rosa del pantano), etc.

En una investigación realizada por Aurelio Collantes, estudioso e investigador peruano de nuestra música criolla, en su libro *Documental de la Música Criolla* (1972), afirmaba que el valse “Tus ojos” (Tus ojitos) pertenecía a la autoría de Alfonso de Silva, compositor chalaco (22 de diciembre de 1902 - 7 de mayo de 1937), quien además había confesado luego de una actuación en el Teatro Municipal y en presencia de Luis Aramburú, César Miró y Lucho de la Cuba, entre otros, que el tema “Tus ojos” (Tus ojitos) era de su autoría y que se lo había dedicado a su enamorada (Alina Lestonnat). Afirmaba Collantes que Alfonso de Silva luego saca su violín y entona la música del valse que ahora conocemos como “Tus ojos”. A esta afirmación se le añaden estos versos:

*Tus ojitos, que contemplo con delirio,  
yo los quiero y los adoro con empeño;  
tienen la palidez de mi martirio  
y la dulce mirada del ensueño, etc.*

Por otro lado se menciona la duda que tienen algunos investigadores modernos de música criolla sobre el valse “Carmen”, sobre si era de autoría del compositor peruano Pedro Augusto Bocanegra (4 de julio 1890 - 4 de enero de 1927). Aquí se comenta que al parecer Bocanegra se integra al ambiente criollo a partir de 1912.

Estos comentarios se realizan porque resulta que en el año 1911 el Dúo de cantantes peruanos formado por Eduardo Montes Rivas y César Manrique (Dúo Montes y Manrique) realiza una grabación de música peruana para el sello Columbia en la ciudad de Nueva York.

En dicha grabación interpretan más de 100 canciones de diversos géneros, entre otros los mencionados valeses “Tus ojos” (Alfonso de Silva), Columbia P25, y “Carmen” (Pedro Bocanegra), Columbia P7.

Con las fechas de nacimiento que figuran líneas arriba, es evidente que el caso de Alfonso de Silva, no dejaría ninguna duda razonable, y que no nos estaríamos refiriendo al mismo valse que se le asigna, titulado “Tus ojos”.

Es bueno precisar que en ninguno de dichos temas puntuales, “Tus ojos” y “Carmen”, que figuran en dicha grabación existe el nombre del compositor. Lo que sí es evidente es que la letra se parece y que la melodía (en su totalidad) del valse (“Tus ojos”) es la misma que pertenece a Alfonso de Silva. En el caso del valse “Carmen”, que se le asigna a Bocanegra, es la misma letra del valse “Carmen” que canta el Dúo Montes y Manrique, y no debe existir ninguna duda, ya que Bocanegra nace el año 1890, y perfectamente encaja. Se sabe que compositores peruanos como Felipe Pinglo Alva, o poetas relacionados con la música criolla como Carlos Concha Boy, o Sixto Prieto Franco, tenían composiciones antes de cumplir los 18 años de edad.

En el supuesto de que las dudas sean razonables, la pregunta está clara: si no son ellos, ¿entonces quiénes son los compositores de dichos temas? Al margen de quién es el que relaciona o no estos temas con ambos compositores.

En cuanto al tema “Tus ojos”, que figura en la grabación del Dúo Montes y Manrique, debo precisar que el comentario que hace Collantes podría invitar a la confusión, ya que señala que Alfonso de Silva incluso toca con el violín la melodía del tema que ahora conocemos como “Tus ojos”, aunque no se sabe si dice que lo canta. Luego Collantes agrega los versos que hasta ahora se conocen del valse de Alfonso de Silva en su investigación del *Documental de Música Criolla* (1972).

Debemos decir que cualquier persona que escuche la melodía del valse “Tus ojos” que cantan el Dúo Montes y Manrique el año 1911, inmediatamente pensará que es el mismo valse, que conocemos en

Perú, “Tus ojos”, pero resulta que sólo la música es la misma, ya que la letra se parece, pero definitivamente no es igual. La letra que ellos cantan no concuerda con la letra que algunos erróneamente asignan a Alfonso de Silva.

En este caso, obviamente, no podemos afirmar que hubo un plagio de esta canción, pero ofrecemos algunos datos para que se tengan en consideración. La letra que está a continuación se llama “A unos ojos”. Dicho tema se considera un “valse serenata tradicional colombiano”. Este mismo tema ha sido grabado por diferentes grupos de música tradicional colombianos y diversos cantantes de otros países, e incluso se les asigna la autoría a diversos compositores de diferentes países.

Esta es la letra del valse:

### **A unos ojos**

*Tus ojos, que contemplo con delicia,  
tienen el mismo brillo de la aurora,  
tienen la suavidad de la caricia  
y la dulce mirada que enamora, ¡ay!  
Y la dulce mirada que enamora.*

*Y por eso yo los adoro  
y hasta el hondo del alma me embeleso.  
Sabén llorar de pena cuando lloro  
y se llenan de amor cuando los beso, ¡ay!  
Y se llenan de amor cuando los beso.*

*Tus ojos, de mirar adormecido,  
tienen la placidez del agua en calma  
y muestran en su fondo cristalino  
la divina pureza de tu alma, ¡ay!  
La divina pureza de tu alma.*

*Y por eso yo los adoro.*

[...]

*Recuerda que mi vida está en tus ojos.*

*Ellos son mi alegría y mi amargura,*

*ellos me hacen sufrir con sus enojos*

*y me llenan de paz con su ternura, ¡ay!*

*Y me llenan de paz con su ternura.*

*Y por eso yo los adoro.*

[...]

En los archivos de la Biblioteca de Colombia figura el nombre de destacados compositores colombianos que han dejado para la posteridad innumerable cantidad de versos, poemas, canciones, etc. Entre ellos destacan José Joaquín Ortiz Cortés y Cifuentes Rodríguez Santos, a quién dentro de su vasta obra, se le asigna el tema “A unos ojos”.

**Cifuentes Rodríguez, Santos.** (Bogotá, 1870 - Buenos Aires, Argentina, 1932).

En 1886 ingresó a la Academia Nacional de Música, donde tomó clases de armonía con los maestros Julio Quevedo Arvelo, Augusto Azzali y Diego Fallon. Simultáneamente estudió contrabajo, violín, piano y violoncello. También fue discípulo de Honorio Alarcón en las cátedras de fuga y contrapunto.

Por su rendimiento académico recibió una mención honorífica en 1889, año en el cual se le otorgó el grado de contrabajista. Obtuvo el título de Maestro Compositor en 1894.

Fue profesor de armonía, contrabajo y otras materias en la Academia Nacional de Música, institución que dirigió entre 1890 y 1899.

Hacia 1903 fundó y dirigió la Academia de Música Beethoven de Bogotá, que funcionó hasta el año de 1911. Por esa fecha, de paso por la ciudad de Cartagena, estableció una filial de tal academia.

En 1912 sale definitivamente de Colombia, en principio rumbo a Chile. Se establece en Buenos Aires, donde también conformó varios centros de educación musical. En esa ciudad murió en 1932.

### **Obras:**

- “*A María en su cumpleaños*”. *Canción para voz media y piano*. (Spa). Manuscrito del compositor. 4 pp.

- “*A una niña*”. *Romanza, Op. 39, para contralto y piano*. (Spa). Manuscrito del compositor. 6 pp.

- “*A unos ojos*”. *Cavatina, Op. 72, para soprano o tenor y piano*. (Spa). Manuscrito del compositor. 2 pp.

- “*Ángelus*”, *Op. 130, para dos voces y piano*. (Spa). Manuscrito del compositor. 4 pp.

- “*Ave María*”. *Transcripción para voz y piano realizada por el compositor*. (Spa). Manuscrito del compositor. 4 pp.

- “*La balada del zipa*”, *para soprano o tenor y piano*. (Spa). Manuscrito del compositor. 6 pp.

**José Joaquín Ortiz Cortés**. (No figura fecha de nacimiento, pero se menciona que forma parte del primer trío de la historia musical de su departamento).

Nacido en Santa Rosa, Tolima. Tiene varias canciones grabadas en el Álbum Musical del Guainía, volúmenes 1 y 2. Sus canciones tienen un alto contenido poético regional. Entre sus canciones tenemos “Mi Guainía”, “Los cerros de Mavicure” y “A unos ojos”. Tiene treinta canciones inéditas, entre las cuales se encuentran boleros y pasillos lentos. Desempeñó el cargo de delegado del Ministerio de Cultura ante la junta directiva del Fondo Mixto de Cultura del Guainía y del Consejo Departamental de Cultura.

José Joaquín Ortiz es conocido con el nombre de J.J. Hace parte del trío legendario de “Los Bigotes”, agrupación musical registrada en



la historia como el primer trío en la historia musical del departamento.

Debo señalar que existe otro gran compositor colombiano homónimo, de quien no se menciona su apellido materno, llamado José Joaquín Ortiz (1814 -1892). Escritor, poeta romántico, periodista, humanista. Vida: Nació en 1814. Estudió Humanidades en el Colegio del Rosario. Uno de los mejores poetas románticos de la Nueva Granada, junto a José Eusebio Caro y Julio Arboleda. Escribió teatro y novela. Cultivó el periodismo con éxito y habilidad, en especial en temas políticos. Fundó y colaboró como redactor en varios periódicos, entre ellos *La Estrella Nacional*, el primer periódico literario de Colombia. Ortiz vulgarizó la literatura colombiana y fue un auténtico representante del romanticismo hispanoamericano; convivieron en su poesía la forma clásica y el espíritu romántico.

### **Obras:**

- “Mis horas de descanso” (1834).
- “Poesías” (1880).

Escribió una antología de poesía de varios autores: “Parnaso granadino” y “La guirnalda”. También editó dos volúmenes con la poesía de José Eusebio Caro y Luis Vargas Tejada.

Por otro lado, del tema (valse) “A unos ojos” también se asigna la autoría a los compositores argentinos Hernán Videla Flores y Carlos Montbrun Ocampo (1900-1962), del Dúo Ocampo Flores, y es exactamente igual en letra y música al que mencionamos líneas arriba. También debemos señalar que este mismo tema, “A unos ojos”, lo graba el destacado cantante chileno Lucho Gatica con las guitarras de Humberto Campos (chileno) en el año 1958, y le asignan la autoría a Carlos Montbrun Ocampo.

Asimismo, la orquesta de Aníbal Troilo, graba este tema, “A unos ojos”, siempre como valse.

Es evidente que esta letra del valse “A unos ojos”, al parecer de procedencia colombiana y con la misma música del valse “Tus ojos” que canta el Dúo Montes y Manrique, y la misma música del valse

“Tus ojos” de Alfonso de Silva, tienen cierto parecido. Se sabe que algunos temas sufren transformaciones con el transcurrir del tiempo, ya que los mismos compositores corrigen dichas letras, y porque incluso los intérpretes se toman cierta licencia y cambian la letra o el título de algunas de las obras.

En el caso puntual del valse “Tus ojos” que interpreta el Dúo Montes y Manrique, se ha escuchado detenidamente y transcrito la letra. Obviamente por el tiempo que tiene dicha grabación (1911) no se puede rescatar perfectamente el fraseo, pero la letra es la siguiente:

## **Tus ojos**

Cantan: Dúo Montes y Manrique (1911)

*Tus ojos, que contemplo con delicia,  
pues a ellos los adoro con empeño,  
tienen la suavidad de las caricias  
y la dulce mirada del ensueño,  
ay, y la dulce mirada del ensueño.*

*Por eso es que a mí me enamoran,  
desde el fondo del alma me embelesan,  
me hacen llorar de pena cuando lloran  
y me llenan de amor cuando me miran.  
Ay, y me llenan de amor cuando me miran.*

*Tus ojos, si un momento se adormecen,  
colgada la fiereza a vil medida,  
por tu odio y enojo me parecen  
dos estrellas que sufren en sus vidas.  
Ay, dos estrellas que sufren en sus vidas.*

*Mi alma con pasión te nombra  
en su dulce y ardiente embeleso*

*y espera la terrible fosa  
donde nace el amor y cría un beso.  
Ay, donde nace el amor y cría un beso.*

*Tus ojos, que contemplo con delirio,  
tienen el mismo brillo que la aurora,  
tienen la palidez de mi martirio,  
quienes de mi amor es protectora.  
Ay, quienes de mi amor, protectora.*

*Tus ojos tienen la culpa de mi constante aflicción  
y yo vivo padeciendo por tu noble corazón,  
si sabes que el amarte es mi delirio  
y en tus ojos yo me miro con anhelo,  
por qué no me prodigas un consuelo  
que mitigue mi constante y cruel martirio.*

Como se puede apreciar en esta letra (“Tus ojos”), con la letra anterior (“A unos ojos”) sólo coincide la primera línea, luego el resto es similar pero en ningún caso es lo mismo. Lo que sí es idéntico es en la música, incluso con el tema de Alfonso de Silva. Los tres temas tienen la misma música, pero diferente letra, aunque se parecen.

Está claro que ni Carlos Monbrut Ocampo (argentino, “A unos ojos”), ni Alfonso de Silva (peruano, “Tus ojos”), en el supuesto de que sean autores de dichos temas, no tienen ninguna relación con el tema “Tus ojos” que cantan Montes y Manrique en el año 1911. Son valeses parecidos en letra, pero iguales en música y que ambos compositores nacieron en la década de 1900.

Todo apunta a que la letra de dicho valse proviene de los datos de los compositores colombianos nacidos en la década de 1800.

En cuanto a Alfonso de Silva, los datos que se tienen son los siguientes:

**Alfonso de Silva.** Pianista y compositor de gran talento. Nació en el Callao el 22 de diciembre de 1902 y murió en mayo de 1937. Se inició en la música estudiando el violín, en la Academia Alcedo (que se transformó posteriormente en el Conservatorio Nacional de Música) y prosiguió con Sante Le Priore. Estudió piano con F. Gerdes. Luego viajó a Madrid, donde fue admitido en el Conservatorio de esta ciudad y estudió con Conrado del Campo. Allí se formó durante tres años, y luego se trasladó a París y a Berlín.

Al margen de sus composiciones musicales, Alfonso de Silva nos ha legado poemas y una correspondencia muy hermosa (publicada con el título *101 cartas y una sola angustia* por la Editorial Mejía Baca, Lima, 1975). Aquellas cartas atestiguan condiciones de vida extremadamente difíciles y la precariedad que padeció.

Su vida breve fue mayormente impactada por dos viajes a París, donde vivió en un ambiente bohemio, conjuntamente con los poetas y escritores peruanos César Vallejo y César Moro, “contagiados de un estado de locura artística” (L.A. Sánchez).

Hablando de su obra, Francisco Pulgar Mejía dice: “Su producción [...] evidencia, aún desde las más tempranas obras, un claro poder intuitivo de la lógica, a la vez que un seguro tratamiento de los recursos sonoros al servicio de una expresión esencialmente lírica”. A propósito de sus Lieders, Pulgar Vidal agrega: “Sin excepción, revelan al compositor con ideas concisas, sin alardes efectistas, cuya conducción melódica es tan fiel al texto que se puede decir que la música supera a veces a la palabra en lo que a precisión poética se refiere”.

Celebrando el cincuentenario de la muerte del compositor, Edmundo De los Ríos escribió: “Alfonso de Silva es nuestro más grande y embriagador” (“est notre compositeur le plus grand et le plus enivrant”). Su obra y su vida vertiginosa fueron interrumpidas por su muerte, a los 34 años. Hay que interrogarse sobre la desesperación, la angustia y la exaltación que lo condujeron a consumirse en una pasión en la que la música, la poesía, el hedonismo y el amor eran un mismo hogar inmortal; un joven con un talento exquisito, una sensibilidad

refinada y una belleza particular, en un París que creaba y destruía los genios” (Caretas, 2 de marzo de 1987 p.36). Escribió la mayor parte de su obra alrededor de los veinte años. Aún cuando se han conservado muy bellas composiciones han quedado sujetas al rigor natural. Su obra se encuentra en casi su totalidad inédita. Sus obras han quedado sujetas al rigor natural de la transmisión manuscrita. Rodolfo Holzman publicó en el boletín de la Biblioteca Nacional de San Marcos (diciembre de 1943) un catálogo de sus obras. En el año 1964, Francisco Pulgar Vidal publica en Ediciones Nueva Música (Lima-Perú) diez canciones para voz y piano, lo que contribuyó a dar un paso muy importante en el conocimiento de este compositor.

### **Obras:**

Dentro de sus obras cabe mencionar sus 17 canciones para canto y piano.

- “Poemas ingenuos”, para piano la suite sinfónica *Instantes*, que consta de cinco piezas.
- “Éxtasis”.
- “Jardines antiguos”.
- “Elegía ingenua”.
- “Vísperas”.
- “Consolación”.

En su discografía sus obras han sido grabadas por Alma Musik.

En el libro *Canción criolla, memoria de lo nuestro* (Octubre de 1999) de Manuel Zanutelli Rosas, en la página 137 figura el valse “Tus ojos”, recogido del cancionero *La Lira Limeña* (nº 89), y no se le asigna claramente la autoría a Alfonso de Silva. Al final del tema se escribe una nota, que dice exactamente lo siguiente:

“Durante la estancia del compositor y poeta Alfonso de Silva ‘El músico más músico de todos nuestros músicos’ en París, se editó por razones comerciales a ritmo de tango (1929) pero era vals”.

## **Tus ojos**

*Autor: Alfonso de Silva*

*Tus ojos, que contemplo con delirio,  
los quiero y los adoro con empeño;  
tienen la palidez de mi martirio  
y la dulce mirada del ensueño.  
¡Ay! Y la dulce mirada del ensueño.*

*Es por eso que de ellos me enamoro  
y hasta el fondo de mi alma me embelesan,  
me hacen llorar de pena cuando lloran  
y me llenan de amor cuando me besan.  
¡Ay! Y me llenan de amor cuando me besan.*

*Bendito sea el amor, bendito sea,  
¡Oh! Imagen adorada de mi ensueño,  
déjame que te cante y tu alma sepa  
por qué quiero tus ojos con empeño.  
¡Ay! Por qué quiero tus ojos con empeño.*

*Es por eso que de ellos me enamoro  
y hasta el fondo de mi alma me embelesan,  
me hacen llorar de pena cuando lloran  
y me llenan de amor cuando me miran.  
¡Ay! Y me llenan de amor cuando me miran.*

*Entiendo y sé el porqué de tu tristeza,  
hermana de mis mismas amarguras;  
por eso es que en tus ojos se reflejan  
amores, sufrimientos y dulzuras.  
¡Ay! Amores, sufrimientos y dulzuras.*

Como se puede apreciar, la letra de los tres vales es parecida pero no igual. Es cierto que muchos estudiosos han proseguido con sus trabajos con los datos que se han obtenido con anterioridad por otros estudiosos de antaño, los cuales nos han brindado importante información sobre nuestro acervo musical, pero también es verdad que en muchos casos han existido errores muy marcados que nos han ofrecido, y que con el transcurrir de los años se han podido aclarar. El problema está en que muchos repiten esos datos y se continúa con el error, o aumentan las dudas.

Existen algunos datos erróneos que se dijeron hace muchos años sobre nuestro acervo musical, y que todavía se repiten como ciertos. Es bueno tomar conciencia sobre estos casos para evitar más confusiones. En la letra original del valse “Tus ojos”, que se le asigna a Alfonso de Silva, debemos precisar que son los intérpretes los que al cantarlo dicen en su inicio “tus ojitos, que contemplo con delirio”, en vez de decir “tus ojos, que contemplo con delirio”, como figura en la letra original. Incluso está grabado por algunos cantantes como Lucila Campos y Quique Negrini (“Tus ojitos”, “Guardia Vieja”). Es preciso aclarar que esta letra que se le asigna al compositor Alfonso de Silva es la que se canta en Lima; la letra que cantan el Dúo Montes y Manrique, casi ni se conoce.

LETRA DE VALSE “CARMEN”,  
QUE CANTA EL DÚO MONTES Y  
MANRIQUE (1911)



Óleo de Oscar Allain Cottera



Es evidente que con el devenir de los años algunas dudas y controversias sobre algunos temas puntuales de nuestro acervo musical se han ido aclarando, con el aporte de datos, fechas, manuscritos, etc. En el caso de la música, otro elemento importante son las grabaciones, que nos permiten relacionar con mayor precisión ciertos casos puntuales para dilucidar dichas controversias y dudas.

Es cierto que muchos investigadores, historiadores, etc., mediante su trabajo de investigación en bibliotecas y archivos, que les ha valido como fuente de información certera sobre datos puntuales referentes a nuestro acervo musical (fechas de nacimiento, bautizo, obras registradas, etc.), nos han brindado información irrefutable.

Otro dato relevante para cualquier investigación son los testimonios de los personajes involucrados en dichas investigaciones, quienes los aportan con sus vivencias, anécdotas, ocurrencias, etc. Casualmente, este último aspecto de dichas investigaciones (los testimonios) ha servido para corregir ciertos errores, y también lamentablemente para inducir al error.

Refiriéndonos al caso de las canciones de música criolla (diferentes géneros) que grabó el año 1911 el Dúo de Montes y Manrique: como bien dicen algunos entendidos, el concepto de plagio que manejamos hoy día no se aplicaba a las manifestaciones populares de otrora.

Lo que es un hecho es que en el año 1911 se graba por los cantantes peruanos que conforman el Dúo Montes y Manrique el valse “Tus ojos” (D.R.); en consecuencia, la letra ya existía, con su respectiva música, pero por lo visto no se conocía su autor.



Eduardo Montes Rivas y César Augusto Manrique,  
el conocido “Dúo Montes y Manrique”

Lo que también es un hecho es que posteriormente (muchos años después) salieron a la luz dos vales parecidos al anterior en letra pero con la misma música, es decir, al que cantan Montes y Manrique. Uno lo firma Carlos Montbrun Ocampo (Argentino), “A unos ojos”, y otro lo firma Alfonso de Silva (Peruano), “Tus ojos”. Ambos compositores nacen a principios de siglo: Montbrun en 1900 y Alfonso de Silva en 1902. Eso se cae por su propio peso. Ni Montbrun ni Alfonso de Silva son los autores de la letra ni de la música del valse “Tus ojos” que canta el Dúo, pero el hecho es que Montes y Manrique cantan un valse de título “Tus ojos”, como consta en la grabación (1911). No significa que posteriormente Alfonso de Silva no componga un valse parecido en letra pero con la misma música, ni que Carlos Montbrun Ocampo, que nace en 1900, componga un valse que titula “A unos ojos” con letra parecida pero con la misma música. Esa valoración queda a criterio de cada uno; se ofrecen los datos para que los amigos lectores den su libre opinión.

En cuanto al valse “Carmen”, que interpreta el Dúo Montes y Manrique el año 1911, la situación, al parecer, es menos controversial. Es bueno precisar que los datos que se ofrecen pueden y deben valorarse libremente.

Debo comentar que dicho valse, “Carmen”, cuya letra inicial es “germina entre mi mente cual un rayo”, etc., siempre se ha cantado por los cantores de antaño como valse que le pertenece a Pedro Bocanegra en el Centro Musical Pedro Bocanegra de Lima y otros Centros Musicales. Siempre se interpretó ese mismo valse entre otros de Pedro Bocanegra. También en los cancioneros de antaño figura la autoría de Pedro Augusto Bocanegra. A continuación, se ofrecen brevemente algunos datos del compositor peruano.

**Pedro Augusto Bocanegra** (4 de junio de 1890 - 4 de enero de 1927). Nació en Chiclayo, Lambayeque. Hijo de Santiago Bocanegra y Manuela B. de Cáceres (madre adoptiva). Se incorpora a la Escuela Militar de Chorrillos en 1910; destaca tocando el clarinete, el redoblante y el pistón; dedicó al general Soyer la marcha “Los voluntarios”. Alternó con cantores como Sixto Villavicencio, Humberto Queirolo, Sánchez, Cerna o el guitarrista Emilio Herrera, ofreciendo serenatas en Malambito, Rinconada de Matienzo, Angaraes y San Carlos (Torrecilla). Se sabe que vivía en Lima en un cuarto del callejón del Pino (hoy, 5ª cuadra de la Avda. Emancipación) de la calle Patos, donde aprendió a tocar la bandurria y a ejecutarla en la bohemia. Se dice que se fue de viaje al valle de Huanca del Mantaro (Huancayo) y decidió quedarse, ante el asombro de los que viajaron con él. Compuso entonces “Soy la hoja desprendida” y “A orillas del Mantaro”, y retornó al tiempo a su rincón bohemio del Cuartel Primero de Lima en 1921. Tras los festejos del Año Nuevo, en la madrugada de Enero de 1927, al volver de una jarana, cayó enfermo y falleció aquejado de los bronquios (pulmonía) a los 36 años de edad.

## Obras

- “Todo delirio” (letra y música).
- “Smelter” (letra y música).
- “Entre los dos” (música de Guillermo Suárez).
- “La Alondra”.
- “En tu día “(La bóveda azulada).
- “Soy hoja la desprendida”.
- “A orillas del Mantaro”.

También escribió, entre otras muchas obras, los vales:

- “Adriana” (letra y música de Chiclayana).
- “A orillas del Mantaro”.
- “Carmen”.
- “Mi despedida”.
- “Separación” (con música de Lorenzo Marchena).
- “Un suspiro”.
- “Un niño de quinqué” (música de la Palizada).

Se le atribuye la autoría del vals-serenata “La bóveda azulada”, conocido también como “En tu día”, sobre lo que existe cierta controversia.

También hay que señalar que en el libro *Canción criolla, memoria de lo nuestro*, que firma Manuel Zanutelli Rosas, dice que el valse “Carmen” le pertenece a L. Arciniegas (solamente le asigna una composición), y que escribe sólo las primeras líneas del valse “Carmen”, como se canta actualmente, es decir, “germina entre mi mente cual un rayo, nació el amor en el fondo de mi pecho”, etc. Es el único investigador que no le asigna la autoría a Bocanegra. Los demás investigadores sí le asignan la autoría, aunque sabemos que Zanutelli comete errores muy marcados en otras apreciaciones sobre otros compositores.

En cuanto a la controversia sobre si Bocanegra se involucra a la bohemia recién el año 1912, eso puede ser cierto, pero no tiene nada que hacer una cosa con otra: existe información de que Bocanegra compone antes de esa fecha (1912), como ya hemos comentado anteriormente. Compositores y poetas como Felipe Pinglo, Sixto Prieto Franco o Carlos Concha Boy hicieron públicas algunas de sus composiciones antes de cumplir los 18 años de edad.

El mismo investigador, Manuel Zanutelli Rosas, en el libro *Felipe Pinglo, a un siglo de distancia* (julio de 1999), cuando hace referencia al “valor documental de los cancioneros”, entre otras cosas dice: “Los cancioneros en ese sentido desarrollaron la importante tarea de difundir nuestra música...” El cancionero de Lima fue fundado en 1910 por Manuel Ledesma. Allí se publicaron las composiciones de

Pedro Arzola, Nicanor Casas, Pedro Bocanegra, Alberto Aguilar, Víctor Correa, Guillermo Suárez, M. O. Lozano y José M. Barrientos, entre otros. Quienes tenían algo que expresar mediante sus creaciones musicales eran acogidos en el Cancionero de Lima.

Si estos compositores antes mencionados ya publicaban sus obras el año 1910, es evidente que Pedro Augusto Bocanegra daba a conocer sus obras antes de 1911 (fecha en que graba el valse “Carmen” Montes y Manrique).

Debo manifestar que he escuchado detenidamente la grabación de la canción “Carmen” que realiza el Dúo Montes y Manrique el año 1911, y efectivamente es la misma canción a la que hacemos referencia, cuya autoría es de Pedro Bocanegra. Este valse se canta y se conoce en Lima.

A continuación, la letra completa y transcrita de la versión del valse “Carmen” realizada por el Dúo Montes y Manrique el año 1911:

## **Carmen**

*Autor: Pedro Augusto Bocanegra*

*Germina entre mi mente cual un rayo,  
tu amor nació en el fondo de mi pecho  
y tú, Carmen querida, sólo has hecho murmurar  
las caricias de mi alma. (Bis)*

*Loco de amor y embelesado  
de ese tu amor, quien me juró ser fiel,  
con voz sutil me acariciabas.*

*Me has engañado sin tener por qué. (Bis)  
Con el destello de tus lindos ojos  
quiero que partas en dos mi corazón  
para decirte postrado yo de hinojos*

*Carmen, querida, te adoro con pasión. (Bis)*

*Ven, ángel mío, mujer encantadora,  
tú me has robado la quietud del alma,  
ven con tu amor a mitigar la llama  
que hoy en mi pecho me consume y me devora.*

Debo reiterar que muchas veces estas dudas se generan por el simple hecho de ir repitiendo constantemente versiones que nos ofrecieron destacados estudiosos e investigadores en su día. Obviamente, con el paso de los años se han ido aclarando algunas dudas, porque también es comprensible que los investigadores de antaño hayan ofrecido como información lo que tenían a mano. Hay informaciones que se dieron en su día que hoy se demuestra que son erróneas, pero esos datos sirvieron de base para poder corregir dicha información. Lo que no se debe hacer es seguir repitiendo las informaciones que en su día se ofrecieron, que hoy se sabe que fueron erróneas, y que ya están contrastadas y, en consecuencia, aclaradas.

Uno de los destacados estudiosos, entre otros importantes investigadores e historiadores peruanos, que ofreció datos importantes de investigación sobre nuestro acervo musical fue Aurelio Collantes Rojas, (1915) quien ha escrito diversas obras como *Historia de la canción criolla*, *Glosas y recopilaciones*, *Documental de la canción criolla*, y *Pinglo inmortal*, pero a la vez es el mismo Collantes el que ha llevado a la confusión en algunos casos a otros investigadores, que han repetido sus apreciaciones basándose en lo escrito por él.

Hay casos puntuales sobre la música criolla que Collantes afirmaba y que hasta el día de hoy se siguen repitiendo. Por citar algunos: que Pinglo se marcha al distrito de La Victoria entre los años 1921 y 1924. Está probadamente demostrado que no es así, Pinglo llegaría al barrio de La Victoria en la década de 1930. También se dice que compuso el valse “Hermelinda” el año 1919, y que lo termina el año 1936, e incluso que existían dos valeses de autoría de Pinglo de nombre “Hermelinda”. Hasta se llega a decir que compone dos valeses de nombre “Amelia”, y

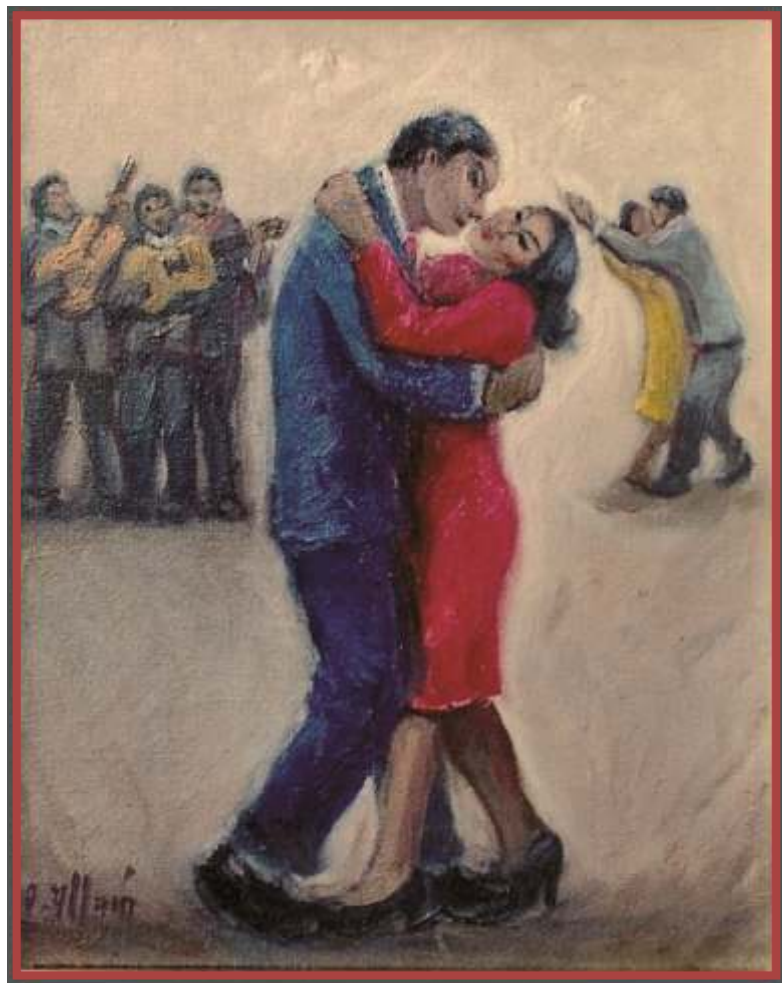
que el valse “Bouquet” según Collantes es de autoría de los argentinos Armando E. Soto Cayo y Enrique Aparicio C., ya que, dice, son quienes le enseñaron la letra de “Bouquet” a Pinglo en el año 1932, cuando se publica en el Cancionero de Lima, en el año 1931, con iniciales F.P.A.

A propósito de “Bouquet” y el controversial valse “Hermelinda”, Manuel Zanutelli Rosas, en el libro *Felipe Pinglo, a un siglo de distancia*, cuando hace una valoración del valse “Hermelinda” dice lo siguiente: “No tengo la cronología precisa de su obra, ‘Hermelinda’ es su gran ofrenda de amor a quien sería su esposa... ‘Tus ojos ternura reflejan, me mata tu lindo mirar; mi nena, me robas la calma y el alma; mi vida tuya será...’”.

Quien tiene alguna idea de los valeses de Pinglo podrá darse perfectamente cuenta que este valse corresponde a la letra del valse “Bouquet”, ya que el valse “Hermelinda” de Pinglo no es precisamente un canto al amor: “Yo he reflexionado en el silencio de una noche acerca del amor de una mujer, al cabo ha gemido mi corazoncito, al ver la felonía de una ingrata infiel”. Es el valse que compone Pinglo en respuesta al valse “Hermelinda” de Alberto Condemarin (“Escucha, amada mía, la voz de mis cantares, que brotan de mi lira cual desolado son”), quién fuera enamorado de Hermelinda Rivera, que a su vez sería luego esposa de Felipe Pinglo Alva.

Hay otras muchas controversias que aún existen en cuanto a la música criolla, que seguramente se irán esclareciendo con el devenir de los años con nuevos datos y el aporte transparente de algunos amigos criollos. Reiteramos que los datos que ofrecemos de forma respetuosa tienen como única finalidad colaborar en el esclarecimiento de algunas dudas sobre temas puntuales de nuestro acervo musical, y deben ser valorados con absoluta libertad de opinión.

# CONTROVERSIAS SOBRE ALGUNOS VALSES CRIOLLOS



Óleo Oscar Allain Cottera



Se sabe que en todo género musical, y en especial la música criolla, que es el que nos relaciona, existen controversias sobre las letras de diversas canciones o las autorías de las obras. Es sabido que las letras de diversos temas han sufrido interpolaciones, mezclas, cortes o añadidos. Mayormente esto ha sucedido con canciones antiguas, cuyo autor se desconocía, o sobre las que existía la polémica de quién realmente era autor de dicha letra, ya fuera un valse, una marinera, una polca, etc.

También es cierto que los mismos intérpretes se han tomado cierta licencia con diversos propósitos, muchas veces por embellecer el mensaje, o simplemente por desconocimiento o por acoplar la letra a la armonía musical. Por éstas y otras razones se han cambiado ciertas palabras e incluso agregado estrofas de la que fue la letra original.

Pero esto ha sucedido mayormente con letras de canciones de desconocida autoría. Inclusive con los títulos de las canciones de autoría reconocida se han realizado grabaciones cambiando el título de las canciones pero respetando el nombre del autor.

Los cancioneros de antaño influían también en muchas controversias; obviamente, un cancionero es una importante fuente de consulta, pero se daba el caso de que algún tema específico, habiéndose publicado en una fecha determinada, aparecía publicado nuevamente con la letra corregida y/o aumentada.

Las diversas controversias que existen en cuanto a algunos temas específicos han aumentado porque existen testimonios de gente criolla de nuestro tiempo, es decir, personajes importantes que han emitido opinión, muy respetable, por cierto.

Los casos más notorios, se han referido al valse “La comarca” o “Prominencias de la tierra”, que se le asigna a Braulio Sancho Dávila. Éste es un poema extenso del compositor argentino Luis L. Domínguez (1919 - 1898), del que se tomaron los primeros versos y al que se agregaron otros de autor desconocido. Es probable que Braulio Sancho Dávila sea autor de la música, pero no de la letra. Este valse se sigue cantando por los criollos como de la Guardia Vieja, y lo grabó Fiesta Criolla, cuyas primeras líneas dicen:

*Cada Comarca en la tierra  
tiene un rasgo prominente:  
el Brasil, su sol ardiente;  
minas de plata el Perú;  
Montevideo, sus cerros,  
sus pampas tienen los dos, etc.*

Otro valse es “Rebeca”, que figura como D.R. y que se le asigna a Miguel Almenerio, nacido en 1877. Algunas estrofas de este valse han sido recogidas del poema “Para canto en tono de yaraví” (1853), de Lorenzo L. Bazo, que figura en unos manuscritos del autor con el título “Murmulllos del Rímac”, entre otros poemas con fecha de 1845: “A mi hermana” (1848), “Un ciprés y una tumba” (1849), “En el panteón”, etc.

En este tema, conocido valse que se canta como “Rebeca, yo muero por ti”, etc., la segunda parte de corresponde a la quinta estrofa del poema antes mencionado, que dice:

*Acuérdate que anduvimos  
por montes y serranías,  
cuando la sed te agitaba  
de mis lágrimas bebías,  
y en mis amorosos brazos  
reposabas y dormías, etc.*

En cuanto al valse “El guardián”, que se conoce como de la Guardia Vieja, su autor es el reconocido poeta colombiano Julio Flores Roa (22 de mayo de 1867 - 7 de febrero de 1923). La música le pertenece a Juan Peña Lobatón. Este tema fue grabado por el Dúo La Limeñita y Ascoy, y por Fiesta Criolla, como D.R. En sus primeras líneas dice:

*Yo te pido, guardián, que cuando muera  
borres los rastros de mi humilde fosa,*

*no permitas que nazca enredaderas,  
ni que coloquen funeraria loza, etc.*

En cuanto al valse “Ídolo”, quien lo tiene registrado en Apdayc e inscrito en los registros de La Biblioteca Nacional del Perú es Nicanor Casas, tío del recordado Pablo Casas Padilla. La esposa de Nicanor Casas, doña Rosa Micheline, viuda de Casas, presentó las pruebas pertinentes en dichas entidades. Como es conocido, este valse ha sufrido algunas variaciones en su letra pero no en su mensaje. Se disputaba la autoría con Braulio Sancho Dávila. Dichas variaciones aparecieron en la letra aumentada y corregida en El Cancionero de Lima n° 1328.

Esta controversia se produjo porque el recordado bohemio y cantor criollo Augusto Ascuez Villanueva decía que este valse le pertenecía a su tío, Braulio Sancho Dávila, e incluso ofreció fecha, 5 de enero de 1914. Este testimonio lo realizó en una entrevista que concedió a la revista *VSD*, del diario *La República*, el 23 de julio de 1982. En ella Augusto Ascuez, dice textualmente: “Él vivía abajo el puente, en el Salitral, e íbamos a dar serenata a un compadre, Fidel Beltrán, que vivía al frente; entonces me dio a mí la copia y así, leyéndola, lo canté, y Quintana “Canario Negro” fue quien me acompañó. Allí estrenamos el vals...”.

Referente a este tema, la controversia no está en la letra, está en la autoría, ya que actualmente tampoco se puede decir esto porque legalmente le corresponde a Nicanor Casas, y se ha grabado por diferentes intérpretes, como Eloisa Angulo, con la letra que aparecía como original en los cancioneros de la época, es decir, sin modificaciones. Las modificaciones sucedieron después, pero no se conoce grabación con dichas modificaciones. En sus primeras líneas dice:

*Un día en perfecta paz, lleno de armonía dos,  
díganme si existe amor donde hay tanta variedad;  
por qué quitarme quieres la pena de no amarte  
por qué, mujer, oh, ídolo, quieres martirizarme, etc.*

Otro tema de Nicanor Casas, que incluso graba el Dúo Montes y Manrique en el año 1911 como “Arica”, cuyo verdadero nombre es “Recuerdos de Arica”, posteriormente ha sido grabado como “7 de Junio” o “Batalla de Arica”, y se cantaba por los criollos de antaño, quienes le daban esos títulos al tema. Esta confusión deviene porque las primeras líneas de dicho valse son las siguientes:

*El día 7 de junio de un año tan desdichado, un parlamento  
confiado vino a intimar su rendición. Tengo deberes  
sagrados, repuso el gobernador, los cumpliré con honor,  
es el deber de un buen soldado, etc.*

Otro valse, conocido como “El pirata”, que popularizaran los compadres Rómulo Varillas y Fernando “Chino” Loli, siempre se presentó como una recopilación, como si no existiera el autor, pero en realidad éste es un poema cuyo título original es “Mar de sombra”, del poeta Luis Berninsone, quien al parecer se lo dedica a un amigo que era capitán de fragata. Este poema, en sus primeras líneas, dice:

*Yo no quiero una tumba, ni una cruz, ni corona.  
Ni tampoco una lágrima me aburre oír llorar,  
ni tampoco me recen; sólo pido una cosa:  
para el día en que muera, que me arrojen al mar, etc.*

En cuanto al valse “Ocarinas”, se sabe que la música pertenece al compositor victoriano Manuel Covarrubias Castillo, y se conocía en un principio como “Bella eres”. Últimamente, el periodista peruano Enrique Bravo Castrillón mostró un poema llamado “Mis oraciones”, publicado en el diario *La Crónica* del año 1913. Este poema, al parecer, le pertenece a José Carlos de María, ya que está firmado por José Carlos de María, y es el siguiente:

## **Mis oraciones**

*Autor: José Carlos de María*

*Son tus risas cristalinas  
como un coro de ocarinas,  
como un trémolo de violas.  
Sus acordes ya son suaves  
como el canto de las aves,  
o bien graves  
como arrullo de las olas.  
Nacen tenues, pronto ascienden,  
y en escala paulatina  
ya se apagan, ya se encienden,  
vienen, van, desaparecen,  
raudas crecen y declinan.  
Y tus locas carcajadas,  
carcajadas juveniles,  
traen luces de alboradas,  
traen aromas de pensiles.  
Traen alegres tintineos  
de campana, los gorjeos,  
los gorjeos de tu risa fresca y sana.  
Las alegres vibraciones,  
de tus francas carcajadas  
acusando van pasiones  
que en tu pecho hay encerradas;  
me regalan alegrías  
mis tristezas ahuyentando,  
y por eso yo te pido que te rías, que te rías,  
que entre tanto voy mis penas olvidando.*

Lima, 1913

La letra que se canta en Lima es la siguiente:

## **Ocarinas**

*Son tus risas cristalinas  
cual un coro de ocarinas,  
cual un trémulo de violas;  
tus acordes son muy suaves  
como el canto de las aves,  
como arrullo de las olas;  
nacen, crecen, pronto ascienden  
en escalas paulatinas;  
ya se apagan, ya se encienden,  
raudas crecen y declinan.*

*Las alegres vibraciones,  
de tus locas carcajadas,  
anidando van pasiones  
que en mi pecho hay encerradas.*

*Me regalan alegrías,  
mis tristezas ahuyentando.*

*No te rías, no te rías,  
mientras que yo voy sufriendo;  
no te rías, no te rías,  
mientras que yo voy llorando.*

*Y tus locas carcajadas,  
carcajadas juveniles,  
traen dulces alboradas,  
traen aromas y pensiles;  
traen alegres tintineos  
de campanas los gorjeos,  
los gorjeos de campanas,*

*de tu risa fresca y sana,  
de campanas los gorjeos,  
de tu risa fresca y sana.*

Otro valse que creó mucha controversia es el conocido como “Cholo soy”, que se le asigna a Luis Abanto Morales. En el diario *Expreso*, en la edición del domingo, 13 de julio de 1973, página 3 del mismo suplemento, *Estampa*, se denuncia dicho plagio y se publica una carta enviada por Luis Abanto Morales. Éste (Abanto Morales) admite que la letra de dicho tema, conocido en Lima como “Cholo soy y no me compadezcas” no le pertenece. Comenta él en su carta que un payador argentino llamado Boris Elkin se la concedió para que le pusiera música. Recordemos que Luis Abanto realizó su carrera musical en Argentina. Ésta es la letra original del tema “No me compadezcas”:

## **No me compadezcas**

*Letra: Boris Elkin*

*No me compadezcas ni me tengas lástima,  
qu'esas son monedas que no valen nada  
y que dan los blancos como quien da plata.  
No me compadezcas ni me tengas lástima;  
nosotros, los coyas (cholos), no pedimos nada,  
pues faltando todo... Todo nos alcanza.*

*Déjame en el valle vivir a mis anchas:  
trepar a los cerros detrás de mis cabras,  
pillar un quirquincho (armadillo), tener unas llamas  
y echar a los vientos la voz de mi flauta.*

*¿Dices que soy triste? ¡Qué quieres que haga!  
¿No dicen ustedes qu'el coya es sin alma,*

*qu'es como las piedras sin voz, sin palabras,  
y llora pa'dentro sin mostrar las lágrimas?*

*¿Y si fuera cierto, a qué tanta lástima?  
¿No fueron los blancos venidos de España  
que nos dieron muerte por oro y por plata?  
¿No hubo un tal Pizarro que mató a Atahualpa  
tras muchas promesas bonitas y falsas?*

*¿Qué quieres que haga?  
¿Que me ponga alegre como día de chaya (fiesta),  
cuando mis hermanos doblan las espaldas  
por cuatro centavos que ustedes les pagan?  
¿Quieres que la risa m'ensanche la cara,  
cuando mis hermanos son bestias de carga  
llevando riquezas que ustedes se guardan?  
¿Quieres que me alegre, cuando en la montaña  
viven como topos, escarba y escarba,  
mientras se enriquecen los que no trabajan?  
¿Quieres que me alegre cuando las muchachas  
van a casas ricas lo mismo que esclavas?*

*No me compadezcas ni me tengas lástima.  
Déjame en el valle vivir a mis anchas:  
tocando mi quena, cuidando mis cabras,  
pillando un quirquincho o hilando una manta.  
Déjame tranquilo, que aquí la montaña  
me ofrece sus piedras, acaso más blandas  
que esa condolencia que tú me regalas.*

Estos casos no solamente se han producido con temas de antaño, también han ocurrido con vales conocidos para algunos criollos, pero



desconocidos para otros, como por ejemplo el valse “Dos contra el mundo”, de Pablo Casas Padilla, que se grabara con el nombre de “Ana”. Pero en este caso, como en otros, no se discute la autoría. Tal vez por un error involuntario se le cambia el título, pero no la autoría, la cual se mantiene correcta.

En cuanto a los compositores y la letra de sus temas eran ellos, los compositores, quienes se encargaban de darle la letra a los cantores o intérpretes, y más bien se preocupaban de que los cantores interpretaran correctamente sus temas. Se molestaban si el cantor o intérprete desconocido para ellos variaba la letra. Conocemos las ya comentadas anécdotas sobre algunos valeses como el del valse “Anita”, en el que Pablo Casas, después de escuchar cantar el valse de su inspiración por el Chino Palma, se le acerca y le dice respetuosamente: “gracias por cantar el valse, pero la frase correcta es ‘La dicha eterna te la brindaré’, y no ‘La dicha entera te la brindaré’”. Recordemos que muchos criollos sí sabían la letra correcta; en cambio otros lo cantaban erróneamente, y así fue grabada por Los Morochucos y otros intérpretes, repitiendo siempre erróneamente “la dicha entera te la brindaré”.

Lo mismo ocurrió con Ernesto “Chino” Soto, que al escuchar cantar su valse “La abeja” por un amigo criollo, que decía “Quisiera ser como la abeja, que vuela sin que nadie la detenga”, lo interrumpió y le dijo: “Aguanta, me estás jodiendo el vals, lo correcto es ‘Quisiera ser como la abeja, que vuela sin que nada la detenga’, porque no la detiene una pared, una persona, la lluvia...’Nada’ “.

Igualmente con Adrián Flores Albán, quien al escuchar cantar su reconocido valse “Como una visión” a un amigo criollo, en la parte que dice “Tu cuerpo quedó estampado en la arena y en mi alma quedó grabada una pena, ya no, no vuelvas allí...”. Inmediatamente paró la entonación del cantor y le explicó que él no podía ordenarle a la dama que no fuese a la playa (“ya no, no vuelvas allí”), que el término que usó es “no vuelves”, ya que es optativo y no un mandato.

Es cierto que los intérpretes libremente han cambiado algunas palabras de dichas letras, tal vez de forma involuntaria, por

desconocimiento o por conveniencia armónica, etc. Como se ha dicho anteriormente, son los compositores los que siempre se han preocupado para que esto no suceda. Ellos desean que sus letras se canten tal cual ellos la crearon, y que su mensaje no se confunda ni se tergiversa por los intérpretes.

Los cantores de antaño eran celosos en cuanto a los temas que le brindaban los compositores. Era muy difícil aprenderse dichos temas, debido al celo que ellos tenían con la letra de cada tema, que consideraban de exclusividad propia, y muchas veces, cuando por fin accedías a que te dieran copia de dicha letra, tus mismos amigos cantores te daban una copia con letra cambiada, te percatabas de esa “picardía” cuando escuchabas cantar el mismo tema a otro cantor reconocido. Obviamente, eso se lograba frecuentando las jaranas, porque de otra forma era casi imposible. Ese proceder muchas veces ha llevado a que algunos canten de una forma distinta una canción determinada.

Actualmente eso ha cambiado en algo por la difusión que existe por los diversos medios de comunicación, incluido el virtual, pero la gente obtiene “lo que hay”, no necesariamente todo lo que desearía. En cuanto a la música criolla tradicional, todavía existen feudos en diversas partes de la Costa Peruana, mayormente en Lima, donde se pueden escuchar vales tradicionales o de antaño por algunos bohemios cantores. Los nuevos bohemios, como suelen decir los bohemios de antaño evocando a Felipe Pinglo Alva, hasta se valen del teléfono móvil para grabar las canciones cantadas por los de antaño, ya que saben que si le solicitan la letra de dicho tema será difícil obtener una respuesta práctica y efectiva.

Por otro lado, algunos estudiosos e investigadores modernos se refieren a la música criolla y sus compositores como si fuera exclusividad de Lima. Se sabe que el primer vals peruano tiene origen en la ciudad de Arequipa. Algunos historiadores señalan el vals “Ángel hermoso” (1883), de Abelardo Gamarra “El Tunante” (de esta forma firmaba sus artículos) y música de su prima Zoila, como el primer vals. Ahora se sabe que esta letra le pertenece al poeta español Luis Mariano de Larra, otros difieren, comentando que los primeros

vales nacieron entre 1872, y 1875, como “El Silencio” (Salazar-músico de iglesia), “Recuerdo de Lima” (Pease) “Al pie del Misti” (Eduardo Recavarren) o las creaciones de José Sabas Libornio (1855-1915) “Hortensia” “La Hamaca” Crisantemo”, etc.

En cuanto a los compositores peruanos y las canciones inéditas para algunos, o desconocidas, muchas veces solamente se habla de estos temas cuando se refieren a compositores limeños o que residieron en Lima, pero casi nunca se habla de los compositores de nuestra costa como los piuranos o los chichayanos, quienes tienen una vasta producción musical, en su mayor parte inédita para muchos de nosotros.

El mismo Felipe Pinglo Alva tiene ascendencia piurana, ya que su apellido paterno procede del pueblo de Sechura (distrito de la provincia de Piura), y como él muchos otros grandes compositores nacidos en tierras norteñas, quienes han cultivado y difundido durante toda su vida la música criolla. Existen instituciones y clubes donde se cultiva y difunde la música criolla.

Estos grandes y reconocidos compositores norteños son muchas veces desconocidos para los cultores de la música criolla de Lima, pero muchas de sus obras son las que se han hecho conocidas en Lima. Entre los más destacados figuran:

- Víctor M. Ortiz Morales: “Incásica n°1”, “La cabellera de mi zamba” (marinera), “Negra” (polca), y más de cien obras.

- Miguel Avalo Inga: “El tutiro”, “Homenaje a Pinglo y Raygada”, “Bohemios del ayer”, “Madre mía”, “Escucha mi serenata” y muchas otras más.

- Miguel Francisco “Panchito” Miranda Montero: “Prefiero morir”, “Morena consentida” y “Para tenerte”, entre otros vales, marineras y polcas.

- José Miguel Correa Suárez: “Nunca me faltes”, “Alma herida”, “El que rompe paga”, “Sin tener delito” y “Rosas mustias”, entre más de 150 obras.

- Rafael Otero López: “Mis algarrobos”, “Rosa Victoria”, “Por qué sigues llorando”, “Enma”, “Mis lágrimas”, etc. Le puso música al soneto de Federico Barreto “El último ruego” (“Ódiame”).

- Raúl Calle Pacheco: “Yo te perdono”, “Falso querer”, “Peregrina”, “Renunciación”, “Mañana”, etc.

- Adrián Flores Albán: “Alma, corazón y vida”, “Como una visión”, “Nuestro amor”, “Recordando Sullana”, “Que viva Sullana”, etc.

- Francisco Reyes Pinglo: “Secreto”, “Nostalgia”, “Mañanita”, “A mi Olguita”, “El peregrino”, “Leonor”, “Doris”, etc.

- Rolando “El Mote” Ramírez Vásquez: “Ven a mí”, “Rocío vital”, “Añoranzas”, “Destino en sombras”, “Limeña fina”, “Amor ausente”, “Morenita gentil” y “El último beso”, entre otros muchos valeses, tonderos, marineras, etc.

- Pedro Miguel Arrese Arizmendi: “Amigos nada más”, “Canto a Piura”, “Alma mía”, “Celos”, “Complejo de amor”, “Hastiado estoy” y muchos otros temas entre tonderos, valeses y marineras.

Podríamos seguir nombrando a otros compositores destacados como Arturo Briceño, Belisario Arellano Mondragón, Pedro Bocanegra, Abelardo Takahashi Núñez, José Escajadillo, Alejandro Pasache Boyer, Carlos Riofrío Palacios, Héctor “Patorro” Rojas, Roberto Vásquez de Velasco y muchos otros grandes compositores que engrandecen nuestro acervo literario musical costeño.

Casualmente, es un compositor piurano el autor de un tema cuyo título es “Falso amor”, que por este título otros confunden con el tema “Un suspiro”, de Pedro Bocanegra. El título de este tema unos criollos se lo atribuían a Manuel Acosta Herrera, y otros a Manuel Acosta Ojeda, “MAO”, destacado estudioso y compositor peruano.

A continuación la letra del valse del compositor piurano cuyo título es “Falso amor”, y que algunos criollos de antaño suelen interpretar en Lima y seguramente en el norte de nuestro querido país.

## **Falso amor** (valse)

*Autor: Roberto Vásquez de Velasco*

*Junto al mar una noche yo te vi,  
junto al mar yo tu amor conocí,  
hoy me paso las horas pensando  
en lo tanto que me hiciste sufrir.*

*La quietud de estas horas me inspira,  
el recuerdo de tus besos me entristece,  
y en el loco vagar de mi vida  
en el mar hundiré mi dolor. (Bis)*

*Sólo veo que eres pájaro sin nido,  
paloma embriagada incomprendida,  
picaflor de rama en rama aborrecida,  
mujer engañada y mal querida. (Bis)*

*Junto al mar conocí tu falso amor,  
junto al mar me enseñaste a olvidar,  
engañada te burlaste de mi fe,  
más sufriste un desengaño cruel.*

*Es en vano que pretendas ocultar  
la venganza de tu amor fatal;  
sufre ahora en silencio tu pecado,  
me da lástima, mujer, verte llorar.*

Es bueno precisar que existen muchos otros valeses que se desconocen, e incluso tienen el mismo título pero con diferente letra. Algunos casos palpables son los valeses de nombre: “María”, “Victoria”, “Amor eterno”, “Ausencia” y “La abeja”, entre otros.

Deseamos que estos datos sirvan para recordar que nuestro acervo musical todavía tiene mucho por descubrir, que con el aporte respetuoso y transparente de todos los amigos criollos lo iremos conociendo, y que tenemos que mirar más hacia el norte del Perú, donde se encuentran los grandes compositores de música criolla.

# DEL ZAPATEADO AL ZAPATEO AFROPERUANO



Óleo Oscar Allain Cottera

Entre los bailes, danzas o diversos géneros musicales criollos de la costa peruana, que se denominan danzas afroperuanas por haber sido creadas por los pueblos de ascendencia africana en el Perú, figuran el festejo, el alcatraz y el zapateo, entre otros.

Pero, ¿de dónde provienen estos ritmos, y cuál es su origen? En esta oportunidad nos vamos a referir al zapateo afroperuano.

Estas danzas adquieren una identidad propia, ya que se van adaptando a las costumbres de sus pueblos, pero siempre conservando su acervo cultural, principalmente el musical. Estos bailes se instauran desde la época virreinal en los diversos pueblos del sur de nuestra costa peruana, donde se asentaron los negros traídos por los españoles, específicamente en Chincha, Tambo de Mora, El Carmen, Cañete y otras zonas rurales. Allí se desarrollan estos ritmos, que se conocen actualmente como afroperuanos. Todos estos bailes de expresión negra surgen de ese original mestizaje de las culturas indígena, europea y africana en el Perú.

Entre los apuntes más antiguos referentes a este género, el zapateo, que marcaba los bailes y jaranas criollas de nuestros antepasados en el Perú, figura el comentario del viajero francés A.F. Frezier en el año 1713, quien en su paso por Lima escribió lo siguiente: “Este baile es tan común en ellos como el minuet en Francia, se le llama ‘Zapateo’ porque se baila golpeando alternativamente el talón y la punta del pie, haciendo algunos cambios y movimientos sin cambiar de lugar”.

Un siglo después, otro viajero chileno, Tadeo Haenke, se refería a los bailes afroperuanos diciendo: “Los bailes de la gente común se reducen a movimientos de pies, a compás, y suelen ser más o menos indecentes, según el carácter de la persona que los baila. En los salones de las clases altas sólo se bailan ritmos cortesanos provenientes de España y Francia, como las danzas de moda: el pasacalle, el ondú intencional, la cuadrilla, el ondú floreado, entre otros.

Entre los nativos de África, tomando la totalidad del continente, encontramos dos formas típicas de llevar el ritmo: el movimiento del

cuerpo y el movimiento de los pies. En los pueblos primitivos de Europa se menciona el bouchar, danza individual ejecutada con los pies por los celtas, los íberos y los visigodos. A lo largo de la historia de las danzas encontramos dos elementos siempre ligados para llevar el ritmo: el palmoteo y el zapateo.



Foto de antiguos zapateadores

Casi todos los países hispanoamericanos tienen su baile zapateado, que proviene principalmente del zapateo andaluz, junto al castellano, el catalán, el canario y el gallego. En México crean el jarabe tapatío; en Argentina, el Malambo; en Cuba nace un zapateo netamente cubano derivado del romance español; en Perú, unos cuantos, como el zapateo criollo (costa), en mayor y en menor, y el de la sierra, en mayor y en menor, con formas específicas de acuerdo al medio ambiente de cada región, como otros países han creado el suyo. Su nombre indica que es un baile donde se zapatea constantemente. Según la Real Academia de Lengua Española, esta es su definición:

**Zapateado** (Danza): Arte de marcar el ritmo con los pies sobre el suelo para bailar. La técnica del zapateado proviene desde muy antiguo, es más, según los humanistas del siglo XVI, ya las bailarinas



romanas de la época imperial se acompañaban de golpes en el suelo cuando bailaban; sin embargo, su mayor desarrollo tuvo lugar en América, donde surgieron numerosos géneros musicales para ser zapateados. En España, al ser una tradición menos cultivada, sobrevivió gracias a su integración en el baile flamenco, que creó incluso un palo determinado para ser zapateado. Hasta el siglo XIX, el zapateado consistía en acompañar el tañido o melodía musical dando golpes en las manos, y dando alternativamente con ellas en los pies.

(Participio pasivo de zapatear); adj. de dos terminaciones. 1. Participio pasivo de zapatear. 2. Dícese de cualquier danza en la que se zapatea: mañana aprenderemos las danzas zapateadas en la clase de baile. 3. (sust. m.) Acción y efecto de zapatear: el continuo zapateado de los vecinos de arriba me tiene al borde del ataque de nervios. 4. (sust. m.) Baile popular español que se ejecuta golpeando en el suelo vigorosamente con los tacones de los zapatos: bailar zapateados es un ejercicio ameno y muy efectivo para adelgazar las piernas. 5. (sust. m.) Música que acompaña a este baile: empezó a sonar un zapateado, pero estábamos tan cansados que ni siquiera nos levantamos de la silla. Sinónimos: danza, baile, taconeo, zapateo.

## **El zapateado**

El zapateado surgió a mediados del siglo XVI como un baile sobrio, de gran entidad flamenca. En un principio era interpretado por hombres, pero pronto algunas mujeres se sumaron a este nuevo estilo, la mayoría de ellas vistiendo el atuendo masculino de pantalón y chaquetilla corta. Se trata de una combinación rítmica de sonidos que se efectúan con la punta del pie. El flamenco se adoptó en ritmo y métrica de los tanguillos gaditanos, propia de los zapateados en Iberoamérica. Al ser el ritmo del tanguillo un polirritmo, la riqueza de síncopas, acentos y contratiempos permite al bailar interpretarlo con un zapateado virtuoso y de gran lucimiento.

El zapateado, actualmente, por su técnica, es algo omnipresente en cualquier espectáculo de danza española. Incluso se han inventado e introducido diversas fórmulas para darle un mayor protagonismo.

La importancia del zapateado en el baile flamenco actual es tal que en muchas ocasiones ha ido relegando a otras técnicas, más sutiles y menos espectaculares, a un segundo plano.

## **El jarabe tapatío**

Este baile de cortejo se popularizó tanto que fue declarado bailable nacional. El jarabe tapatío es el baile más importante de México y debería bailarse en puntas. Al sobrevenir la independencia de México se incorporaron sonos patrióticos y canciones populares, convirtiéndose el zapateado español en jarabe tapatío. El estilo evolucionó de la interpretación que los locales le dieron a los Sonecillos de mi tierra, una exitosa compañía teatral Española que visitaba los teatros populares mexicanos hacia finales y aún después de la colonia (1521-1810).

El jarabe tapatío cuenta con los siguientes aires: jarabe de Jalisco (estado de Jalisco), jarabe del Atole (finales de 1800), son de Palomo (el más común de México), jarana Yucateca (Península Yucateca), jarabe Moreliano (Michioacán) y la diana (aplausos musicales).

## **El malambo**

El malambo es una de las danzas tradicionales de la Argentina, que nació cerca del año 1600 en las soledades pampeanas. Esta danza varonil se baila en todas las regiones, aunque pueden diferenciarse dos estilos: el norteño y el sureño, donde los hombres compiten en grandes duelos de “habilidad gaucha”.

El bailarín del malambo se luce con una serie de movimientos llamados mudanzas, como el zapateo (golpes del pie contra el piso), la cepillada (rozar el piso con la planta del pie), el repique (golpes con el taco y las espuelas contra el suelo) y los floreos.

Hay dos estilos populares del malambo: el norteño y el sureño. El estilo norteño se caracteriza por su agilidad y destreza, acompañado por una hábil “rudeza”. En cambio, en el estilo sureño las figuras son más suaves y el bailarín muestra ingenio y habilidad, sin tanta rudeza. El malambo es una danza exclusiva para varones, individual y una de las más difundidas en la Argentina, que nos sigue sorprendiendo con la velocidad y habilidad de sus ejecutantes en el zapateo. A veces, hasta añadiéndole figuras con el manejo de boleadoras y lazos que hacen dibujos en el aire, acompañando el ritmo de sus pies.

### **El claqué**

El claqué, conocido como *tap*, es un baile americano en el que se mueven los pies artísticamente mientras se realiza el zapateado sonoro.

El *tap* se origina a partir de la fusión de las danzas de zuecos de Irlanda, el norte de Inglaterra y Escocia, combinado con los bailes practicados por los afroamericanos, como la juba, entre el siglo XVII y el XVIII. En 1739, se prohíbe a los esclavos negros que utilicen instrumentos de percusión, lo que motivó a realizar la percusión con los pies y las manos. Bailado en un principio por los esclavos, se pulió en los Estados Unidos después de su guerra de secesión. Los bailarines relajaron las posturas rígidas irlandesas, usaron brazos y hombros para marcar y se añadieron nuevos pasos. La improvisación era lo primordial de este baile. Luego de su auge en los años 30 y 40, el *tap* se alejó de los escenarios norteamericanos hasta resurgir en los años 70.

El zapateo americano siempre se ubicó dentro del espectáculo más que en el circuito de la “danza seria”.

### **El zapateo cubano**

El zapateo cubano se realizaba utilizando los primeros instrumentos nacidos en Cuba, como las maracas (aborigen), las claves (del siglo XVII), el güiro, el guayo, el calabazo, el botijuela, la quijá de burro, el machete o mocha y el tres, además de los aportados

por España, como la bandola, la guitarra, el tiple, la vihuela, la bandurria o el laúd. En sus comienzos se utilizó el arpa, que desapareció en el siglo XIX, pero fue su uso instrumental que se llamó “punto de arpa”, lo que dio lugar al zapateo.

En el siglo XIX era usual, en alguna de las partes que formaban las contradanzas de moda, encontrar un zapateo. El escobilleo era mucho más libre y movido que el utilizado en la contradanza. Además, con un pie se marcaba una *v* bordeando éste al otro sirviendo de apoyo, el cual, de inmediato, lo imitaba. En la alternancia rápida de ambos, cuanto más rápido y menudo, más admirado. El bailarín, con su pareja, se desplazaba en el círculo de los que les animaban. El cuerpo levemente inclinado en él, y la muñeca izquierda agarrada posteriormente con los dedos de la mano derecha a la altura de las caderas. La mujeres podían improvisar su retirada haciendo desplazamientos en círculos, sin simetría prevista, una reverencia al hombre, siendo reemplazada inmediatamente. A su escobilleo cada hombre aportaba su estilo personal en los que se conocían como más auténticos, como el punteado (utilizaba tacón y punta del zapato).

El escritor americano Demoticus Philaethes, cuando estuvo en Cuba en los años 1850-52, al describir una fiesta de monteros o guajiros decía: “Esta danza se ejecuta arrastrando los pies por el suelo, que de vez en cuando se golpea pesadamente con los talones, saltando hacia adelante o para atrás, asumiendo actitudes difíciles y posturas extrañas al sonido regular de la música tocada por una guitarra y un instrumento hecho de la cáscara dura de un fruto conocido como calabazo. A veces la mujer le volvió la espalda al hombre, que entonces se despojaba de su sombrero arrojándolo a su pies, y hasta se arrodillaba implorándole sus favores en actitud suplicante”.

El zapateo cubano es hoy un baile folclórico porque no evolucionó, se quedó en su tiempo y espacio, ni siquiera progresaron algunas de sus variaciones.

## El zapateo afroperuano

En el Perú, el zapateo afroperuano es un tipo de baile creado por los negros del Perú de los poblados de la costa sur, como Chincha, El Carmen y Tambo de Mora, entre otros. Está inspirado en los bailes africanos y consiste en movimientos rítmicos de competencia que realizan los bailarines al compás del cajón afroperuano y la guitarra. Es muy antiguo, y llega el caso de que algunos autores señalen incluso la época del virreinato. Requiere mucho adiestramiento, y tiene parecido con el *tap* americano y con otros bailes del mundo de cuna africana.

En la época de la colonia, los africanos fueron traídos a las costas peruanas, en su mayoría de las regiones de Angola y el Congo, y fusionaron sus tradiciones musicales y bailes con ritmos y melodías indígenas del Perú, creando así el sonido afroperuano. La prohibición de los tambores por los amos permitió a los esclavos crear otras alternativas para conservar su identidad, utilizando diversos instrumentos como mesas, sillas, cajas o cualquier otro artefacto de madera que golpeaban con las manos obteniendo ruidos de importante sonoridad.

El zapateo en el Perú se divide en mayor y menor, definidos gracias al guitarrista don Vicente Vásquez (hijo de Porfirio), quien, continuando a su padre, registró las melodías principales de esta forma musical. Las pasadas de zapateo tienen un reglamento, como juego de competición. Debemos mencionar que Vicente Vásquez es considerado el mejor ejecutante de la guitarra en el bordeoneo de la marinera limeña, en mayor y en menor.

Por otro lado, cuando se refiere al tema de investigación de los diversos ritmos afroperuanos, quien se encarga de hacer los más importantes estudios sobre estos ritmos es sin duda Nicomedes Santa Cruz Gamarra, el maestro de maestros en lo que se refiere a investigación y estudio de ritmos afroperuanos. Igualmente investigó sobre el origen de los diferentes instrumentos de percusión en la música afroperuana, y también realizó estudios de investigación de la música criolla, pero profundizó sus investigaciones en el género afro.

En cuanto a la décima, la cultivó desde su niñez. Luego, gracias a su cercana amistad con Porfirio Vásquez, desarrolló el estudio de la misma, difundiendo la décima romanceada y la espinela. Esta última fue creada por el poeta español Vicente Gómez Martínez-Espinel (28 de diciembre de 1550 - 4 de febrero de 1624), quien a través de sus rimas transformó la estructura de décima estrofa, conocida como espinela en su homenaje. Es bueno precisar que otro maestro de la décima peruana fue Juan Urcariegui García, quien fue discípulo y amigo de Nicomedes. Juan Urcariegui ha dejado para la posteridad hermosas décimas relacionadas con nuestras vivencias criollas y sociales, que son una delicia para el aprendizaje de las nuevas generaciones de decimistas. A continuación, una breve reseña de Nicomedes Santa Cruz, y de los principales personajes criollos en la difusión de los bailes y ritmos afroperuanos, como el zapateo.

**Nicomedes Santa Cruz Gamarra** (4 de junio de 1925 - 5 de febrero de 1992). Nacido en La Victoria, hijo de Nicomedes Santa Cruz Aparicio y de Victoria Gamarra Ramírez, era el noveno de diez hermanos. Trabajó como herrero forjador, oficio que realizó hasta 1956. Colaboró con diversos medios de comunicación, como *El Comercio* y *Expreso*, en radio y en televisión. Además realizó diversas presentaciones difundiendo el folclor afroperuano, en una compañía teatral que dirigía su hermana Victoria, importante estudiosa e investigadora del folclor afroperuano, entre los años 1959 y 1961.

Actuó en Chile en el año 1957 en el Teatro Municipal, con la Compañía Pancho Fierro, con el espectáculo *Ritmos negros del Perú*. Recorrió varios países del mundo difundiendo el folclor afroperuano: Brasil, Cuba, México, Japón, Colombia, Panamá, Argentina, Canadá, etc.



Nicomedes Santa Cruz Gamarra

En 1980 se traslada a España (Madrid), donde residió hasta su muerte. Trabajó como periodista en Radio Exterior de España. En 1987 colaboró en la preparación L.P. *España en su folclor*. En 1989 impartió un seminario sobre la cultura africana en República Dominicana (Santo Domingo), y al año siguiente participó en la expedición Aventura 92, que recorrió puertos de México y Centroamérica.

Afectado por un cáncer de pulmón, falleció en Madrid el 5 de febrero de 1992. La obra discográfica de Nicomedes es muy amplia entre discografía y obras escritas, entre las que destacan *Cumanana*, *Socavón*, *Ritmos negros del Perú*, *Cumanana, poemas y canciones*, y ha escrito importantes libros sobre la décima.

**Porfirio Vásquez Aparicio.** (4 de noviembre de 1902 -26 de septiembre de 1971) En el Perú, fue el patriarca de los géneros afroperuanos. Nació en el la provincia de Huaral (Distrito de Aucallama).

Viajó luego a Lima, donde se instaló en el barrio de Breña. De familia tradicionalmente musical, su hermano Carlos Vásquez, también fue un importante decimista de la época. Se casó con Susana Díaz Molina, y fue padre de ocho hijos, quienes heredaron su vocación por la música, disciplina en la que destacaron Vicente, Abelardo, Daniel y Pepe Vásquez, entre otros.

Porfirio Vásquez fue un destacado decimista, compositor, guitarrista, cajoneador, cantante y bailarín. Formó un conjunto llamado Porfirio Vásquez y sus hijos, y realizó diversas presentaciones. Cultivó los diferentes géneros musicales afroperuanos, como el alcatraz, el agua´enieve, el zapateo, el festejo, etc. Es el compositor de los vales “Los ñorbos”, “A Carlos Gardel”, “Soy la redondez del mundo” (marinera), etc. Fue profesor en la Academia Folclórica que se fundó en Lima (1949), donde dictó clases de danza y guitarra. Se dice que en esa época no había una manera definida de bailar el festejo, por lo que tomó algunos pasos de bailes similares, estableciendo muchos de los pasos básicos hasta la actualidad. Fusionó pasos del baile son de los diablos, con pasos de la resbalosa, creando un baile novedoso y de gran importancia en la cultura musical peruana. Falleció en Lima tras sufrir un derrame cerebral en 1971.





Porfirio Vásquez Aparicio

**Juan Criado Delgado.** (24 de junio de 1913 - 13 de mayo de 1978) Nacido en el Callao, fue un destacado compositor, con más de 30 canciones de género afroperuano, además de cantautor, bailarín y difusor de la música negra. También fue destacado futbolista, reconocido en Perú. Ganó diversos concursos y formó parte del Conjunto Ricardo Palma y La Cuadrilla Morena. Juan Criado tenía un estilo propio para cantar, y fue también un gran propulsor y divulgador de la música negra. De entre sus composiciones destacan los valeses “Corazón, por qué suspiras” y “Juan Jara”; los tonderos “Con mi zamba” y “Juana Rosa, zamba hermosa”; las polcas “Angélica” y “Serás mía”; los festejos “Arroz con concolón”, “Canto de guaragua”, “Don Luis Ernesto”, “Pobre negro Juan”, “Ron con caña dulce” y “Zamba canuta”.



Juan Criado Delgado

**Pedro Carlos Soto de La Colina “Caitro”.** (23 de octubre 1934 - 19 de julio 2004) Nació en San Luis de Cañete. Sus obras musicales han recorrido el mundo entero y han sido interpretadas por muchos destacados cantantes internacionales. Reconocido músico, cajonero y cantautor del género afroperuano, visitaba la casa de Valentina Barrionuevo, quien era una de las más importantes impulsadoras del folclor afroperuano. Pronto formó parte de grupos musicales como Tropical Estrella, Cuadrilla Morena, Gente Morena, De tal palo tal astilla y el Grupo Soto. Asimismo, formó parte del conocido grupo Asociación Cultural Perú Negro, con el que realizó viajes por todo el mundo, y ganó diversos premios, como el del Festival de Danza (Argentina, 1969) Premios OTI (1977), Mickey Angello (Argentina, 1980), Expo (España 1992), el galardón Gran Maestro (Ministerio de Educación) y las llaves de la ciudad de Cañete (1995). Grabó los discos *Canto a Cañete* (1970), *De cajón* (1995). Su tema “Toro mata” ha sido grabado por diferentes intérpretes, siendo la cantante cubana Celia Cruz quien lo graba en ritmo de salsa en su disco *Celia y Johnny* (Pacheco). Falleció aquejado de diabetes en 2004.

Caitro comentaba que había visto zapatear desde que tenía uso de razón, y que el zapateo es de contrapunto, como las décimas y el

alcatraz (baile afroperuano). Aseguraba que había dichos sobre el contrapunto, como el que dice: “Apuesto hasta mi pellejo a la pata de mi tío”. Contaba que incluso había gente “mocha” porque apostaba un dedo, y si perdía se lo cortaba, que venía de Chíncha a Cañete a competir con su mejor zapateador. La competencia era entre barrios y entre haciendas. Era muy conocida esta cuarteta:

*Anoche jugué y perdí,  
lo mismo será mañana,  
para jugar y perder,  
machete, estate en tu vaina.*

En cuanto al baile, comentaba, era libre y siempre en contrapunto. “Cada uno hacía su figura, cada vez mejor que la anterior, con sus respectivos amarres (se termina como se comienza, si empiezas con escobillado terminas igual). Las reglas eran muy marcadas, se hacía con violín macho, no con guitarra. Inicialmente se zapateaba con pie plano (zapateo de chacra), es decir, se zapateaba descalzo, ya que había muy pocas veredas. En las iglesias se zapateaba con zapato. Actualmente se zapatea con punta y taco, con redobles que no usan todo el pie”, comentaba Caitro.



Pedro Carlos Soto de la Colina, el recordado “Caitro”

**Ronaldo Campos de La Colina.** (20 de enero 1927. 25 de agosto de 2001) Nacido en San Luis de Cañete. Reconocido cajoneador y zapateador peruano, desde muy pequeño (12 años) se trasladó a Lima. De joven integró diversos grupos como Pancho Fierro, Cumanana y el conocido Teatro y Danzas Negras del Perú.

El año 1969 fundó la Agrupación Cultural Perú Negro, con la que desarrolló un repertorio importante de canciones y danzas afroperuanas que se presentaron tanto en el Perú como en el extranjero, donde obtuvieron el primer lugar en el Festival Internacional de la Danza y la Canción en el Luna Park de Buenos Aires (Argentina). Participó en la organización del Festival de Arte Negro de Cañete.

Falleció de un infarto fulminante, luego de sufrir un infarto cerebral el año 2001.

Ronaldo Campos, con su conjunto Perú Negro, contó con los mejores bailarines peruanos del género afroperuano. Inicialmente participaron, entre bailarines y músicos, en el Conjunto de Perú Negro, artistas como Isidoro y Lalo Izquierdo, Rodolfo Arteaga, Víctor Padilla, Orlando Soto, Sara y Pilar de la Cruz, Esperanza Campos y muchos otros destacados artistas. También los reconocidos músicos Adolfo Zelada Arteaga, Linder Góngora, Caitro Soto, Eusebio Sirio “Pititi” y muchos otros importantes artistas. Con el grupo inicial realizaron diversas presentaciones en diferentes países: Argentina, Brasil, Ecuador, Panamá, Cuba, España, México, Marruecos, etc. El conjunto Perú Negro ha participado en el Gran Premio del Festival Hispanoamericano de la Danza y la Canción (1973) y grabado algunos discos: *Son de los diablos* (1974), *Sangre de un Don* (2001), *Jolgorio* (2004) y *Zamba Malató* (2007).

En 1988, su hijo Ronaldo fundó Perú Negrito, y viajó con este grupo infantil al Festival Mundial de Niños en Holanda y Austria (1999).



Ronaldo Campos de la Colina, fundador de “Perú Negro”

**Abelardo Vásquez Díaz.** (2 de enero de 1929 -24 de abril de 2001) Nacido en Lima. Fue cantor, compositor, percusionista, bailarín, actor y uno de los principales zapateadores peruanos. Hijo de Porfirio Vásquez y de Susana Díaz. Cuando tenía seis años de edad, participó bailando marinera con su hermana María Julia en la película peruana *El Gallo de mi galpón*. Integró diversos grupos como la Compañía Pancho Fierro, organizada por José Durand Flores (1956), Cumanana (Nicomedes Santa Cruz), y Teatro y Danzas Negras del Perú (Victoria y Nicomedes Santa Cruz), con las que realizó varias giras por el extranjero, en países como Bolivia, Colombia, Cuba, Argentina, México, Alemania y Japón.

Ha compuesto temas de diversos géneros y ritmos afroperuanos como “Préndeme la vela” (alcatraz), “Camote asao” y “Negra panchita” (festejos), “Pan de dulce” (pregón, letra de Nico Cisneros), “Gozando el vals”, “Entre copa y copa” (vales), y “Porfirio, Pipo y Vicente” (marinera), en memoria de su padre (Porfirio) y sus hermanos (Daniel y Vicente). Realizó una gira por Japón con el grupo Hijos del Sol. En 1984 crea la Peña Don Porfirio, que difunde hasta la

actualidad la música criolla, en todos los géneros. Falleció en Lima el 24 de abril de 2001.

**Amador Ballumbrosio Mosquera.** (26 de noviembre de 1933 -8 de junio de 2009) Nacido en la Hacienda Huanco del distrito del Carmen en Chincha. Tuvo 15 hijos, todos dedicados a la música. Desde su juventud fue un notable músico. Además de zapatear tocaba el violín y el cajón. Prácticamente se dedicó a enseñar los diferentes tipos de baile afroperuano en su tierra del Carmen.

Comenta que aprendió a bailar desde los cuatro o cinco años de edad, y que sus profesores fueron el Señor Carazas y Augusto Nani, ambos grandes danzarines. Participó en las fiestas y bailes que se hacían en la iglesia del pueblo.

Aprendió a tocar el violín con José Lurita cuando tenía veinte años de edad, y aprendió a cantar para el baile de zapateo, que según él era una danza religiosa, ya que danzaban en las diversas fiestas patronales de los santos, como San Martín, Melchorita, etc. Según Amador, “zapateaba hasta que salía humo” o hasta que el cuerpo aguantase. De sus quince hijos, destacan Filomeno, que radica en Estados Unidos (mejor zapateador), José y Miguel, que radican en Francia; Amador Eusebio, que está en La Tarumba, y Carmen, quien reside en España (baila). Jesús José, “Cochacho”, toca la guitarra.

Participó con Caitro Soto y con Félix Casaverde (importante guitarrista peruano) en la elaboración de un disco de zapateo.

Sufrió en sus últimos años de diabetes, y falleció el 8 de junio de 2009.



Amador Ballumbrosio Mosquera

Por otro lado, debemos mencionar que el término ritmos afroperuano se refiere a la cultura musical creada por los peruanos de ascendencia africana, es decir, de las diversas etnias que arribaron al Perú durante la colonia y que se ubicaron principalmente en la costa peruana, las cuales experimentaron a través de los siglos un profundo mestizaje con la población criolla y nativa.

Esta población se halla mayoritariamente en Lima y Callao, así como en el sur de la costa peruana, en lugares como Cañete, Chincha, Ica y Nazca. En la costa norte se encuentra, en menor medida, en Tumbes y Piura (Yapatera), donde se encuentra la población afro-mestiza más numerosa del país. En total, la población afroperuana asciende al 10% de la población total, donde se incluyen los mestizos de negro (mulatos, pardos y zambos).

Debemos mencionar que existen otros tipos de zapateo en diferentes partes de América, como Puerto Rico (zapateo son duro), Bolivia (zapateada, zapateado cachacqueño, fiesta pascua, chapaco) y Chile (zapatera). En el Perú, en la zona andina, el huayno, el huaylash, zapateo de serrano, etc.

Retomando el zapateo afroperuano, se clasifica de la siguiente manera:

- **Zapateo en mayor:** Es un ritmo derivado del festejo. Se practica en contrapunto o desafío entre dos, tres o más zapateadores. Se acompaña con una sola guitarra, en cuatro compases de 6/8. Es un baile individual. Su ritmo es el preferido por los guitarristas y zapateadores.

- **Zapateo en menor:** Es un baile de las mismas características que el mayor, pero de forma más monótona.

- **Zapateo Criollo:** Se acompaña en menor y es de paso menos fino que el aguanieve.

- **Zapateo negro:** Ejecutado por la etnia en la costa peruana.

En el Perú existen todavía zonas donde se practica este tipo de baile llamado zapateo afroperuano, como el distrito de Carmen, ubicado en la provincia de Chincha (Ica), donde todos los años celebran la denominada Navidad Negra, en la que todos los que participan son de raza afro, y que al ritmo del zapateo celebran la llegada del niño Jesús. También se rinde culto a la Virgen del Carmen o La Peoncita, y al Cristo Negro. Igualmente se desarrolla la danza de “Los negritos” donde se entonan villancicos y se zapatea con la rítmica de ascendencia africana. Lo mismo ocurre en San Luis de Cañete, y en San Vicente de Cañete, donde todos los años se realiza la tradicional Navidad Negra en la Plaza de Armas de cada pueblo.

Es preciso mencionar que todos estos ritmos o géneros afroperuanos, que fueron estudiados e investigados inicialmente por Nicomedes Santa Cruz, han sido desarrollados en amplitud por otros investigadores importantes como Victoria Santa Cruz (hermana de Nicomedes), compositora, coreógrafa, diseñadora y exponente del arte afroperuano, quien ha difundido el estudio del folclor peruano en Europa y Estados Unidos publicando diversos libros de estudio sobre el folclor peruano. Igualmente, Chalena Vásquez, musicóloga e investigadora de las danzas peruanas, quien ha publicado varios artículos y libros sobre la cultura costeña y andina. También hay que



señalar que Rafael Santa Cruz (sobrino de Nicomedes y Victoria) ha realizado importantes investigaciones sobre los instrumentos de percusión afroperuanos, principalmente del cajón peruano.

Finalmente, recordando las líneas del canto afro, que en sus primeras líneas se refiere al zapateo: “Contrapunto de zapateo al compás del socavón, con mi compadre Melquiades que ya se tomó su ron...”.

El nombre de socavón se aplica tanto para designar el canto de las décimas glosadas como para distinguir el toque que se ejecuta en la guitarra para acompañar en dicho canto. Es decir, socavón es la línea melódica de nuestra décima cantada y también la melodía que las acompaña en la guitarra. Aquí les dejo una previa al duelo de zapateo que entablan los zapateadores que efectúan dicho baile, rescatado del duelo entre Lito Gonzáles y Juan Criado:

*Tempranito me levanto y con ganas de pelear,  
a los muertos los espanto y al diablo lo hago temblar.  
Yo soy nacido en el Callao, y criado en Chacarita.  
De cucalun nomás rompo una pita,  
pero oye, zambo colorao, tú conmigo te has ensartao.  
Si nos hemos reunido es por culpa del destino,  
a los muchachos atrevidos yo les borro el apellido.*

*Mi abuelito fue emperador, amigo de los ingleses,  
zapateando yo como él, siempre soy roncadador,  
pero tu déjate de hablar candideces.  
De qué le sirve al cautivo tener los brillos de plata,  
cadenas de oro y perlas, si la libertad le falta.*

*Y para qué tanto brinco, si tú ves que el suelo está parejo,  
yo con los pies te replico, te hago correr como conejo  
y te hago ir pa ´tras como cangrejo, y tranquilito te dejo.*

*Con el público de juez, bailando de cinco-tres  
pongo tu nombre al revés, escobillando los pies.*

*Tranquilo doy cien soles con sencillo  
y también dos botellas de ron, yo me juego hasta el corazón  
porque estoy seguro que yo gano este desafío.*

*Allá voy, si no me caigo...*



# EL ORIGEN DE LOS VERSOS ESDRÚJULOS EN LA MÚSICA CRIOLLA



Óleo Oscar Allain Cottera

Se dice que en la época del Renacimiento, siglos XV y XVI, un importante movimiento artístico, literario, científico y cultural florece vigorosamente en Europa, con profundas implicaciones políticas, económicas y sociales. Surgen también cambios religiosos, se modifican algunas costumbres y se rompe la unidad cristiana de la Iglesia Católica. Además, cambió la mentalidad de la época con la difusión de la cultura y la creación de diversas obras de arte; surge la ciencia moderna, y la forma de vivir de los habitantes de Europa occidental se va modificando y principalmente va cambiando su forma de pensar. Como sabemos, la lengua italiana se deriva del latín. Es una continuación y desarrollo del latín que frecuentemente hablaban los habitantes de la península después de la caída del Imperio romano.

En España se decía que la poesía culta de aquellos años o, mejor dicho, todo lo bueno y lo malo, o casi todo lo referente a la cultura provenía de Italia. Según los estudiosos de la época llamada el Siglo de Oro, una de las importaciones más desdichadas fue la de los *sdruciolie* (esdrújulas), que recogía el uso de algunos poetas bucólicos italianos, quienes utilizaban los superlativos y formas verbales con pronombres enclíticos.

Las esdrújulas son unas palabras cuya sílaba tónica está situada en la antepenúltima sílaba. *Sdruciolie* (esdrújulas) cuando la tensión cae en el tercero de la última sílaba.

Ejemplo: bo-LÍ-gra-fo (*penna*), ÁS-pe-ro (*aspro, ruvido*), PÁ-ja-ro (*uccello*), CÁ-ma-ra (*camera*) Ejemplos: bo-li-GRa-fo (*pen*), AS-pero (áspero, rugoso), Pa-ja-ro (de aves), Ca-ma-ra (doble).

En España, el primer poeta de mayor calidad a lo largo de la literatura española, y quien se encarga de difundir y realizar una práctica obsesiva del verso esdrújulo fue, sin duda, el poeta canario Bartolomé Cairasco de Figueroa.

Aunque, como decíamos líneas arriba, se comentaba que esa línea de versos esdrújulos provenía de Italia, Cairasco tuvo, como es lógico, algunos detractores como Elías Zerolo (1848-1900), poeta y periodista español que se encargó de estudiar los temas canarios,

quien afirmaba lo siguiente: “Ni Cairasco inventó los versos esdrújulos, ni los introdujo en la rítmica española”. Esta afirmación la hacía basado en la novela pastoril renacentista escrita por el escritor italiano Jacopo Sannazaro (Nápoles, 1456-1530) llamada *La Arcadia* la cual se considera la obra maestra del autor en “lengua vulgar”. En esta obra, entre los diversos poemas, se encuentran un par de ellos con líneas de versos esdrújulos, aunque la relación principalmente se basa en los temas pastoriles. Pero en realidad Cairasco de Figueroa es considerado el padre de los versos esdrújulos en la literatura universal.

De todas formas, se ofrecen a continuación algunos datos de Sannazaro:

**Jacopo Sannazaro.** (1456- 1530) Napolitano descendiente de una noble familia de la Lomellina. Su infancia y adolescencia transcurrió en San Cipriano Piacentino; entró en la Academia Pontaniana de Nápoles con el nombre de Actius Syncerus; en ese lugar escribieron en latín y en italiano personajes como Antonio Minturno, Luigo Tansillo, Bernardo Tasso, Girolamo Seripando, y entre los poetas españoles, Juan de Valdés, Garcilaso de la Vega y Juan Ginés de Sepúlveda, entre otros. Sannazaro, culto humanista y poeta también, dejó numerosas obras en latín e italiano. Entre las primeras se recuerdan sus bucólicas de inspiración virgiliana; las cinco *Eclogae piscatoriae*, que describen el Golfo de Nápoles; tres libros de elegías y el poema sacro “*De Partu Virginis*”, que no fue publicado sino en 1526. Entre las obras en vulgar, destaca su *Gliommeri*, importante para la paremiología italiana, las *farse* o farsas y las *rime*; a imitación de las de Francesco Petrarca. Pero su obra maestra en lengua vulgar es la *Arcadia* (Venecia, 1502, y sucesivas ediciones aldinas), una de las obras más representativas del gusto humanístico y cuyo éxito dio origen al género renacentista de la novela pastoril. Se trata de una novela compuesta de doce églogas, precedidas cada una de un amplio pasaje narrativo en prosa. Cuenta la vida del joven Sincero (el poeta mismo), el cual, tras una desilusión amorosa, deja Nápoles y marcha a la Arcadia, donde encuentra una cierta paz y serenidad de espíritu gustando la simple vida de los

pastores poetas de la región. Pero un sueño terrible le induce a volver a Nápoles, donde se entera de la muerte de su amada. Sannazaro falleció en 1530.

Eglóga: Composición poética del género bucólico en la que, por lo común, dos pastores dialogan acerca de sus amores o de la vida campestre.

La obra es un tanto fragmentaria y excesivamente esmaltada de imágenes de abolengo clásico, pero contiene bellísimas descripciones de paisajes y expresa sinceramente el deseo profundo de paz del poeta y tranquilidad, y su aspiración, común a todos los humanistas, a un mundo platónico lejano e idealizado, casi utópico.

La *Arcadia* consolidó un género, el de la novela pastoril, en la literatura italiana y extranjera, y fue considerada modelo y arquetipo de la prosa poética. Influyó poderosamente en la Inglaterra isabelina, Philip Sideney y la Castilla del Renacimiento; Jorge de Montemayor y *Los siete libros de la Diana*, en el Manierismo (Bernardo de Balbuena), y su Siglo de Oro, en las Selvas de Erifile. Se publicó en Venecia en 1504. Tuvo sucesivas ediciones aldinas. Estas obras, salidas de la Imprenta Aldina entre los años 1495 y 1514, se caracterizaban por una belleza de los tipos que el papel no alcanzaba anteriormente. Para estas publicaciones Manucio utilizó la tipografía que lleva su nombre. Fue traducida al castellano en 1549.

**Bartolomé Cairasco de Figueroa.** (8 de octubre 1538- 1619) Nacido en Las Palmas de Gran Canaria. Poeta, dramaturgo y músico canario. Es el fundador de la literatura canaria, en el marco de la literatura hispánica de su tiempo, no sólo por ser el primer escritor de nombre conocido, sino por haber incorporado a su obra elementos característicos de la cultura canaria tras la conquista de este archipiélago por parte de la Corona de Castilla a finales del siglo XV. Músico y dramaturgo a quien se le debe la introducción del verso esdrújulo en la poesía española. Se fue a estudiar a la península (Sevilla) para retornar a la isla en 1551, donde dos años más tarde tomaría posesión de una canonjía.

En 1555, con una licencia de cinco años concedida por el cabildo, vuelve a viajar para continuar estudios, probablemente a Coimbra (Portugal). De regreso en Gran Canaria, se ordena sacerdote en Agaete en 1559. Entre los años 1560 y 1569 se establece en Castilla, aunque cabe la posibilidad que se trasladara también a Italia. Se dice que de ahí su relación con los versos esdrújulos.

Otra vez en Gran Canaria, en 1561 es nombrado beneficiado de la catedral, y en 1572 ejerce como secretario del Cabildo. Durante los últimos veinte años del siglo XVI (1580-1600) se desarrolla en la huerta de su casa (situada en la calle San Francisco de la ciudad de Las Palmas) su conocida tertulia consagrada a Apolo Delfico, con asistencia de amigos, familiares y forasteros (entre los que encontramos a personajes históricos de la talla de Leonardo Torriani, Abreu Galindo, Antonio de Viana, Juan de la Cueva, etc.).

En 1593 se le nombra Contador Mayor del Cabildo. Toma parte activa en la defensa de la ciudad de Las Palmas contra el ataque del corsario Drake, que tiene lugar en 1595, y cuatro años más tarde, en 1599, actúa como parlamentario durante el ataque del corsario holandés Pieter Van der Does, que arrasaría la capital grancanaria. Aquello sería el comienzo de su decadencia como ciudad principal de las Islas Canarias en beneficio futuro de Tenerife. Es nombrado prior en 1605 y solicita el cargo de cronista real, que no se le concede. Parece ser que por esas fechas, y con la intención de acceder al cargo antes mencionado, es cuando compone su poema en tres cantos *Esdrújúlea*.

Fallece el 12 de octubre de 1610, recién cumplidos los 72 años de edad, en su ciudad natal. Sus restos mortales son sepultados en la capilla de Santa Catalina de la Catedral.

#### *Hitos más importantes:*

Autor principal de las Islas Canarias durante el siglo XVI. Su prosa fue ensalzada por el propio Félix Lope de Vega. Redactó el texto titulado “Comedia” que se hizo al obispo don Cristóbal Vela, que se representó con motivo de la toma de posesión de dicho obispo en la Catedral de Las Palmas, en 1576. De 1582 data la *Comedia del*



*Recibimiento* que se le hizo al obispo de Canaria, don Fernando de Rueda.

Aproximadamente en 1600 concluye su traducción de la obra de Torcuato Tasso *La Jerusalén libertada*. Se publica en Valladolid la primera parte del *Templo Militante* (triumfos de virtudes, festivales y vidas de santos), en otras ediciones titulado también *Flos Sanctorum* (1602). Al año siguiente aparecerá la segunda parte. En Madrid, en 1609, se editará la tercera, y la cuarta y última se hará en Lisboa, ciudad donde se realizará una segunda edición en 1614. En 1605 compone su libro *Esdrujúlea*, de varios elogios y canciones en alabanza de divinos sujetos, que no llegó a editarse.

Una plaza, situada frente al Gabinete Literario, conjuntamente con su busto, lleva su nombre en la capital que lo vio nacer y morir.

Cairasco comienza a cultivar el verso esdrújulo desde los trece años de edad, según los propios historiadores, del cual llegó a ser su máximo representante, por lo que fue admirado por ilustres poetas como Miguel de Cervantes y Luis de Góngora, cuya maestría influyó enormemente en la formación de estos poetas. Así lo relata uno de los más destacados críticos, José María Micó. Una parte de la obra de Cairasco, sin embargo, todavía permanece inédita, como es el caso de la *Esdrujúlea*, colección de versos proparoxítonos que le dieron celebridad en vida.

Por otra parte, es bueno señalar que la obra de Cairasco, desde la perspectiva actual, reúne un número considerable de los rasgos característicos de la literatura canaria y de la cultura en la que ésta se desarrolla. Uno de esos rasgos es la naturalidad con la que su obra hace de puente entre el pasado histórico de las Islas Canarias antes de la dominación castellana, representado por el mundo aborígen canario, y después de ésta. Entre los rasgos que Cairasco resalta en el antiguo canario, desde su perspectiva cristiana, están el sentimiento de humildad y la piedad religiosa.

Sus atrevimientos verbales, cifrados, por ejemplo, en el uso del verso esdrújulo, son precursores del movimiento barroco posterior.

Entre los esdrújulos inéditos de Bartolomé Cairasco, encontrados en un volumen facticio sevillano de principios del siglo XVII, se encuentran seis conocidas canciones del poeta canario y una inédita. Las cinco primeras están reproducidas en el British Museum, de una colección titulada *Bellas Letras* registrada por Gayangos. Estos documentos, que pertenecen a Bartolomé Cairasco de Figueroa, también se encuentran en la Biblioteca de Madrid (C.S.I.C), Fondo Rodríguez Marín, del siglo XVII, y contienen muchos textos y diversas obras. Las canciones son: “Llegó Morales nuestra epístola”, “En tanto que los árabes”, “Ha sido vuestra física”, “Exelso monte umbrífero”, y “Aquel poeta armígero”, todas con el epígrafe de Cairasco. También se reproducen, entre los folios 180 y 187, otras dos canciones en esdrújulos, formadas por ocho folios numerados del 1 al 8. La segunda composición, “Dos damas, aunque viven en opósito”, desconocida, ya que sólo se conservan los primeros 65 versos, gracias al franciscano Fray Juan de Abreu Galindo, y la primera “Padre Fray Adrián ni el Adriático”, que pertenecen al poeta canario Bartolomé Cairasco de Figueroa.

Se reproducen a continuación las primeras líneas de los versos inéditos de Bartolomé Cairasco (“Padre Fray Adrián ni el Adriático”) y adjunto los manuscritos originales de estos versos esdrújulos. Lo que llama la atención es que algunas palabras las escribe de forma extraña y en otras se nota que son correctas, por ejemplo: ayre, aire, plaia, delphin, ieguas, etc.

### **Padre Fray Adrián ni el Adriático**

*Autor: Bartolomé Cairasco de Figueroa*

*Padre Frai Adrián ni el Adriático tranquilo mar ni el iracundo  
Espérido tan ligero admitió bajel bellígero ni fulminante alígero bajo  
del cielo rayo tan colérico por la región aérea en curso errático  
delphin del reyno aquático ni flecha al ayre rompe ni versátiles  
plumas de azor volátiles ni bala ha despedido el bronce pálido con*

*ímpetu tan válido que el de mis firmes pensamientos ágiles iguale en penetrar los aires frágiles. Estos con vos, por la región tritónica de las ieguas indómitas el piélago pasaron hasta ver la plaia ibérica y más lengua que sphérica...*

*Padre frai Adrián, ni el Adriático  
Tranquila mar, ni el orgulloso Espanto  
Tan ligero, aduirtio basjel belligero..  
Ni fulminante aligero  
Bájo del cielo rayo canalerío.  
Por la región doria, en arroyo errático  
Delphín el Rey no aquático,  
Ni flecha el ayre impio, ni resacailes  
Plumas de azer volaticiles,  
Ni bala a despartido el brío palido,  
Con impetu troy melido,  
Que el de mis pensamientos ágiles  
Igualo en penetrar los aires frágiles.*

*El Rey no troy, por la región Tritónico,  
De las ieguas indómitas el piélago,  
Pasaron, hasta ver la plaia Iberica,  
Y más lengua que sphérica.*

*Doz Damas al Duque vivas en opósito  
Beyras hermanas y manojos.  
(Sólo Bona) la riberá Helvética  
Ladra que en Salsónica,  
Triunfante de las donas pastoreas,  
Dexas de sus trophos gran despojo  
Dexas de su prepojo,  
Lallo que en Lipo y en maritima  
Regin Ragna legítima,  
Jura que en pupas abaxa beyras doria  
De impetu troy melido,  
Con Laxa agosta de lauri pelido,  
Con Laxa agosta de araxa elido.*

*Devino Jureo lago el babuñó  
Del Rey Devano, ni de llano maruñó,  
Mas de abaxa trocho y alaxa,  
De un budo croñó,  
La viba vira lo croñó arbió,  
Del troy a lo croñó del piroñó  
De dñe el mudo croñó.*

Manuscritos de los versos “Padre Frai Adrián ni el Adriático” y de “Dos damas aunque viven en Oposito”, de Bartolomé Cairasco de Figueroa

Entre otros notables poetas, discípulos de Bartolomé Cairasco de Figueroa, figuran grandes poetas, como Miguel de Cervantes Saavedra, pero el digno sucesor, a quien llamaban “el futuro Homero español” fue sin duda **Luis de Góngora y Argote** (Córdoba, 11 de julio de 1561 - 23 de mayo de 1627), dramaturgo y poeta destacado en el denominado Siglo de Oro, y considerado máximo exponente de la corriente literaria conocida como Culteranismo o Gongorismo, que más tarde imitarían otros artistas. Sus obras fueron objeto de

exégesis. Se comenta que ya en su misma época sus versos se encargaron de agravar la guerra teórica entre andaluces y castellanos.

Fue uno de los estudiantes escogidos para escribir la traducción castellana de *Os Lusíadas*. Su primer poema impreso fue una canción de esdrújulos, con sólo diecinueve años de edad:

*Suene la trompa bélica  
del castellano cálamo,  
dándoles lustre y ser a Las Lusíadas,  
y con su rima angélica, en el celeste tálamo.*

*Encumbre su valor sobre las Híadas,  
Napeas y Hamadriadas  
con amoroso cántico  
y espíritu poético.*

*Celebran nuestro bético  
del mauritano mar, al mar Atlántico,  
pues vuela su Calíope  
desde el blanco francés al negro etíope.*

**Miguel de Cervantes Saavedra.** (29 de septiembre de 1547 - 22 de abril de 1616. Fue enterrado el 23) Es considerado la máxima figura de la literatura española, y es mundialmente conocido por haber escrito *Don Quijote de la Mancha*, según los críticos la primera novela moderna y una de las mejores obras de la literatura universal. Se le ha dado el nombre de “Príncipe de los Ingenios”. Cervantes, tan buen defensor de los inventores de las cosas, decidió elogiar a Cairasco de Figueroa en 1585, en el “Canto del Calíope”, con los mismos recursos que hicieron célebre al poeta Canario Bartolomé Cairasco:

*Tú, que con nueva musa extraordinaria,  
Cairasco, cantas del amor el ánimo  
y aquella condición del vulgo varia,*

*donde se opone al fuerte el pusilánimo,  
si a este sitio de la Gran Canaria  
vinieres, con ardor vivo y magnánimo.*

Obviamente, existieron otros poetas que utilizaron este recurso de versos esdrújulos en la literatura española, cuya práctica se fue extendiendo hacia otros continentes. En el caso puntual de la música criolla peruana se conocen pocos temas que fueron creados con versos esdrújulos, como por ejemplo “De qué sirve la jeta”, de Felipe Pardo y Aliaga; “Anna Pavlova”, de Juan Vallés Vargas y “Las esdrújulas”, de Felipe Pinglo Alva. Estos dos últimos musicalizados como valeses. Sobre los compositores de versos esdrújulos peruanos haremos una breve biografía.

**Felipe Pardo y Aliaga.** (Lima 1806 - 1868) Poeta satírico, dramaturgo, abogado y político, que perteneció a la aristocracia limeña, fue representante del costumbrismo. A través de sus comedias y artículos costumbristas juzgó con severidad la realidad peruana (“El viaje del niño Goyito”). Dirigió sus críticas a las costumbres peruanas, que consideraba repelentes y bárbaras. Igualmente criticó los hábitos de los políticos por su falta de civismo y la ambición personalista de sus gobernantes. Fue un convencido de que mediante la literatura se podía lograr el cambio del país. Su crítica hacia la sociedad peruana suele tenerse por extranjerizante y anticriollista, aunque una lectura más detenida de su obra revela un profundo amor e interés por su patria. Participó en la tormentosa vida política peruana posterior a la independencia, defendiendo siempre las causas conservadoras. Llegó a ser diplomático y ministro de los presidentes Felipe Santiago Salaverry, Manuel Ignacio de Vivanco y Ramón Castilla. Igualmente trabaja como profesor de literatura, idioma y derecho.

El lirismo de Felipe Pardo es, en buena medida, de corte satírico-burlesco. Su temperamento se acomodaba más fácilmente en la expresión festiva. Entre las principales especies que cultivó en este género tenemos letrillas y epigramas. Así como en sus artículos periodísticos y comedias el denominador común es la crítica burlesca de determinadas costumbres criollas, con las cuales jamás estuvo de

acuerdo, y que considera signos de barbarie cultural. Sin embargo, como ya señalamos, compuso también creaciones de corte cívico y patriótico, en lo que se concentrará después de 1840.



Felipe Pardo y Aliaga

Mencionamos a continuación sus más celebradas composiciones poéticas:

- “El Carnaval de Lima” (1829).
- “La jeta del guerrero” (1835).
- “La nariz” (1957).
- “El ministro y el aspirante”.
- “Los paraísos de Sempronio”.
- “A mi levita”.
- “Corrida de toros”.
- “La lámpara” (1844).
- “A mi hijo en sus días” (1855).
- “Vaya una república” (1856).
- “El Perú” (1856).

- “Epístola a Delio”, satírica (1856).
- “Constitución política” (1859).

También escribió algunos sonetos, de los cuales los más conocidos son “A Pepa” y “A Mercedes”. Para el género teatral, caricaturiza la fisonomía indígena del caudillo Andrés de Santa Cruz:

*Lleva caballos, cañones,  
lleva cinco mil guanacos,  
lleva turcos y polacos  
y abundantes municiones.  
Pero, lo que más inquieta  
su marcha penosa y larga  
es la carga de su jeta.*

Como ya señalamos, la sátira de Pardo resulta inmisericorde con las costumbres populares, desde el baile de la zamacueca, que juzga lascivo, hasta el juego de los carnavales, que considera bárbaro.

Por su estilo, es el más pulcro del grupo de costumbristas que brillaron a su lado. Clásico y limpio a la manera de Moratín; ágil y zumbón, cáustico y festivo, conciso y mesurado. Con él la sátira ocupó el primer puesto en la época.

Para finalizar, leamos estas apreciaciones complementarias:

“Si Pardo no hubiera compuesto sus sátiras políticas, sería un literato elegante y apreciable, y nada más; por haberlas compuesto, es un poeta de fisonomía propia, original, muy interesante y de pinceladas a veces magistrales”.

### **José de la Riva Agüero y Osma**

“Toda la inspiración de su sátira —asaz mediocre, por lo demás— procede de su mal humor de corregidor o de encomendero a quien una revolución ha igualado, no en la teoría sino en el hecho, con los mestizos y los indígenas. Todas las raíces de su burla están en su instinto de casta”.

## **José Carlos Mariátegui**

Felipe Pardo y Aliaga también escribió en versos esdrújulos, la sátira “La jeta del guerrero”, donde una vez más caricaturiza la imagen indígena del general boliviano Andrés de Santa Cruz, quien era cabeza rectora de la Confederación Peruano-Boliviana.

### **La jeta del Guerrero**

*La jeta cibernética  
de arquitectura dórica  
que hay quien juzgue quimérica  
se ha hecho ya jeta histórica  
y espanta hoy a la América.*

*No deja de ser poética  
por rara e hiperbólica,  
y también por patética,  
pues es jeta simbólica  
de una ambición frenética.*

*Pero es más despótica,  
pues de dos repúblicas  
sofoca a usanza gótica  
las libertades públicas  
bajo su mole exótica.*

*Cierta gente maniática  
créela doble en vez de única  
y asegura fanática  
no es jeta sino túnica  
casulla y aún dalmática.*



*De poder y metálico, vive  
tras este sólido  
y de placer idílico,  
ansioso un indio estólido  
que aspira a prócer gálico.*

*Y esta jeta fantástica,  
hoy de un partido brújula,  
jeta enorme y elástica,  
que canta en rima esdrújula  
mi cítara encomiástica.*

*Sirve según de un geólogo  
cálculos exactísimos,  
no creas apólogo  
a los Andes altísimos  
de apéndice o de prólogo.*

**Juan Vallés Vargas.** (22 de febrero de 1886) Poeta tacneño que vivió en una época en Europa, donde dejó impresa la ofrenda lírica “La guerra civil española” en 1936. También se le conoce, como una de sus obras, el drama “Fernando y Noemí”, que publicara en 1947. Igualmente publicó una biografía de Santa Rosa de Lima, compuesta en sonetos, además de un libro considerado como reflexiones poéticas, cuyo título fue *Inmortalidad*. Se sabe que Juan Vallés Vargas, a su regreso al Perú, se dedicó entre otras cosas al comercio y a la literatura, y que trabajó en la biblioteca de la Universidad de San Marcos, en Lima.

Escribió un libro titulado *Prisma*, donde se incluye el poema “Anna Pavlova” (1927). Este poema lo musicaliza su amigo Manuel “Mañuco” Covarrubias (1895- 1975), compositor peruano de algunos vales conocidos como “Pedro Arzola”, “A mi Madre”, “Las flores de mi bandera”, “Zoila Rosa”, “Sueños de Amor”, “Tus pupilas” y “El

jilguerillo”, entre otros. Igualmente musicalizó la mazurca titulada “Bella eres”, conocida como “Ocarinas”. Que actualmente se conoce como el poema “Mis oraciones” (José Carlos de María). Covarrubias, en una entrevista posterior, comentaba en referencia al poema “Anna Pavlova”: “Vallés fue a buscarme y me pidió que le pusiese música a un verso escrito en esdrújulas”.

A propósito, muchas veces se menciona a esta artista como Anna Pavlova, aunque su verdadero nombre era Anna Pávlovna Pávlova (12 de febrero de 1881 - 23 de enero de 1931). Nacida en San Petesburgo, famosa bailarina rusa, desde su niñez fue formada en ballet clásico. Viajó por todo el mundo con su compañía, y realizó grandes presentaciones en Europa. Se dice que estuvo en Lima en 1917, estrenando el 25 de mayo el ballet moderno. En 1919, Pavlova fue una de las primeras bailarinas clásicas en ejecutar el jarabe tapatío, vestida con la indumentaria de china poblana. A raíz de esa actuación este baile es considerado baile nacional en México (zapateado). También se comenta de Pavlova que sus pies eran extremadamente arqueados. Tanto era así que reforzó sus zapatos *pointe* agregando un pedazo de cuero duro en las suelas para soportar y aplanar el cuerpo del zapato. En ese tiempo, muchos notaron este “engaño”, así que Pavlova retocó todas sus fotos para ocultar la plataforma del boxy. Pero éste se convertiría en el zapato *pointe* moderno, mientras que el *pointe* funcionó menos dolorosamente y más fácilmente para el pie arqueado.

Su número más famoso fue *La muerte del cisne*, coreografiado para ella por Michel Fokine, con música de Le Cygne. Otras interpretaciones fueron *El lago de los cisnes*, *Las Sílfiges*, *Giselle* y *Coppélia*, entre otros.

Anna Pavlova falleció de pleuresía pocos días antes de cumplir 50 años, mientras estaba de gira, en La Haya (Países Bajos). En 2001 sus restos fueron llevados a Moscú, después de estar enterrada en Londres.

Este tema de versos esdrújulos, “Anna Pavlova”, fue grabado por Los Troveros Criollos, grupo integrado por Lucho Garland, Pepe Ladd y Humberto Pejovés, como vals.

**Anna Pavlova** (La danza de los esdrújulos)

*Siguiendo de la música el movimiento armónico,  
las ideales sílfides de condición elástica  
anímanse al unísono bajo el poder sinfónico  
en floración cromática, como visión fantástica.*

*No existe en lo pictórico cuadro más poético,  
ni habrá un ensueño célico que encierre mejor mímica;  
la persuasión es gráfica; el lineamiento, estético;  
la evocación, histórica; la volición, anímica.*

*A veces tiene el vértice emocional patético,  
que con intuición rítmica en una acción deífica  
traduce su habla típica y adquiere un fin estético.  
Tal es, entre esa cátedra selvática, esotérica.*

*Pavlova, la terpsícore angelical mirífica,  
en el papel de alígera libélula quimérica.*

**Felipe Pinglo Alva.** (18 de julio de 1899- 13 de mayo de 1936) Nació en los Barrios Altos, en la Calle del Prado (14 del Jr. Junín). Sus padres fueron Felipe Pinglo Meneses y Doña María Florinda Alva, quien falleciera días después de alumbrar a Felipe, quedando éste huérfano de madre. Fue criado por su padre y sus tías, y adquirió una formación instruida, sencilla pero con un profundo sentimiento social.

Inició sus estudios en la Escuela Fiscal de los Naranjos (Lima), regentada por su tío Alejandro Pinglo, y posteriormente cursó la secundaria en el Colegio Nuestra Señora de Guadalupe (1911 - 1915). Se comenta que de niño adquirió con sus propinas un rondín e

intuitivamente aprendió a repetir en el instrumento musical las interpretaciones de las bandas militares ofrecidas en las retretas, en las plazas públicas de su tradicional barrio. Comenzó sus labores en la imprenta “El gráfico” (1916), y trabajó luego en una compañía de gas.

También fue futbolista por afición en los clubes Alfonso Ugarte y Lusitania. Trabajó después en la Dirección General de Tiro, donde era secretario del entonces ministro de Guerra General Salmón. Pinglo empezó a componer y frecuentar a los criollos de antaño, de la calle Mercedarias (Jr. Ancash). Allí solía reunirse para hacer música con Víctor Correa Márquez, Obdulio Menacho, José y Eugenio Díaz, Samuel Joya Nery, José Moreno Alarcón, Guillermo D’Acosta, Paco Vilela, Juan Ríos, Jorge Gonzáles, etc.

Compone su primer vals, “Amelia”, con sólo diecisiete años de edad, en 1917, dejando para la posteridad un promedio de doscientas obras, algunas no difundidas. Es considerado uno de los máximos exponentes de la música criolla, poseedor de un estilo de amplio arraigo popular que enriqueció el acervo musical peruano. Se casó con Hermelinda Rivera Urrutia, el 11 de mayo de 1926 en la Iglesia San Francisco. Poco tiempo después nacieron sus hijos Carmen y Felipe.

Su valse emblemático, “El plebeyo”, actualmente es conocido internacionalmente, a pesar de no ser un vals contestatario; incluso fue prohibido por razones políticas en el año 1939, junto a otros temas de contenido social de su propia autoría, como “La obrerita”, “El canillita”, “La oración del labriego”, “Sueños de opio” y “Mendicidad”. También estaba en esta relación el valse “El expósito”, de Pedro Espinel Torres. Este atropello se debió a la ley publicada durante el segundo gobierno del General Oscar R. Benavides (1933-1939). Este instrumento legal (Ley de Prensa, 23 de noviembre de 1939, n° 9034, art. 47). En la cual se lee textualmente: “Serán reprimidos con las penas establecidas en el artículo anterior los que profirieren o hicieren proferir en público canciones obscenas o contrarias a la religión católica, a la moral o a las buenas costumbres, y los que publicaren avisos o correspondencias contrarios a estas normas...”. Se utilizó este artículo para que la Dirección Nacional de Radio pudiera difundir una

circular en la que se prohibía a todas las emisoras del país difundir las canciones en mención.

Es curioso que esta prohibición sucediera después de la muerte de Pinglo (1936). Lo que en realidad sucedió fue que tras la muerte del bardo sus vales alcanzaron importante notoriedad y eran difundidos por las diversas emisoras de radios locales, y los legisladores de la época argumentaban, entre otras cosas, como pretexto para prohibir ciertos temas de Pinglo, que el valse compuesto por Pinglo titulado “El canillita” mencionaba en su tercera estrofa al diario *La Tribuna* (vocero aprista), que había sido declarado ilegal, al igual que el Partido Aprista (Apra), ya que se dice que uno de sus miembros, o fanático aprista (Abelardo Mendoza Leyva), disparó a quemarropa contra el entonces Presidente Comandante Luis M. Sánchez Cerro el 30 de abril de 1933, matándolo. Ante estas circunstancias, todo lo relacionado con el Partido Aprista se castigaba, y hasta se argumentaba que las letras de dichos vales eran de Víctor Raúl Haya de La Torre, y no de Felipe Pinglo Alva.

La capacidad creativa de Pinglo era inagotable: compuso canciones sobre lugares, personas o situaciones reales, así como imaginarias, como “Bello Hawái”, “Zacatecas”, “Sueños de opio”, “El espejo de mi vida” o “Paraguaya”. Dedicó bellísimos versos a las flores en temas como “Decepción”, “Llegó el invierno”, “Bouquet” o “Celos”. Igualmente nos dejó temas vinculados al deporte, especialmente a los jugadores del Club Alianza Lima de La Victoria, como “Viva el Alianza” (marinera), la polca “Juan Rostaing”, “Alejandro Villanueva”, “Villanueva, el as”, “Juan Valdiviezo (conmueve el *stadium*...), Juan Valdiviezo (aplausos a los méritos del arquero sin par...)” y “Los tres Ases”.

EL ESPEJO DE MI VIDA (Vals original de F.P.A.)

I

AYER tarde me he mirado en el espejo,  
pues sentía por mi faz sarcosidad,  
y el espejo al retratar mi cuerpo entero  
me brindado dolorosa realidad;  
estoy viejo, hay arrugas en mi frente,  
mis pupilas tienen un débil mirar,  
y mis labios temblorosos y estrujados  
saboreando están los besos que ayer dieron y hoy no dan.

II

TUVI amoros y mujeres a porfía,  
fui mimado y halagado con afán,  
mas aquella juventud que yo vivía  
fue muy loca, y no supe medir,  
con los años huieron mis privilegios  
uno a uno mis idillos ví fugaz;  
hoy, tan solo de ese apogeo me quedan,  
bustos, retratos, pañuelos, cartas de amor; nada mas.

I (bis)

El espejo en que me ví, hoy es mi amigo;  
porque nudo me ha mostrado la verdad,  
ya conozco el secreto del olvido  
y comprendo el porqué de mi orfandad;  
pobre viejo dirán todos al mirarme,  
pobre viejo el eco repetirá,  
y este viejo, ensayando una sonrisa,  
una mueca de desprecio con orgullo ofrecerá.

\*\*\*\*\*

Lima, 13 de marzo de 1935.

*Para Gertrude Medel muy afectuosa  
con cariño  
VII/13/35  
F. Pinglo*

Es propiedad del  
Centro Social Musical Felipe Pinglo Alva  
-Fundado el 17 de Mayo de 1935

Es propiedad del  
Centro Social Musical Felipe Pinglo Alva  
Fundado el 17 de Mayo de 1935

Letra de vals "El espejo de mi vida" con firma de Felipe Pinglo

Otros vales de mérito son “Rosa Luz”, “Crepúsculo de amor”, “De vuelta al barrio”, “Hermelinda”, “Pasión y odio”, “Tu nombre y el mío”, “Melodías del corazón”, “Jacobo el leñador”, “Ramito de flores”, “Decepción” (“Astro rey”), “Linda serrana”, “Amor traidor”, “Libre albedrío”, entre muchos otros hermosos vales.

El 13 de mayo de 1936, afectado de diversas enfermedades bronquiales que lo aquejaron durante varios años, fallece con sólo 36 años de edad. Sus restos fueron acompañados por cerca de un millar de personas hasta el Cementerio Presbítero Maestro “Matías Maestro”. El busto que corona el mausoleo de Pinglo es obra del escultor Artemio Ocaña. Las guardillas de su sepulcro, en forma de notas musicales, fueron diseñadas y forjadas por el compositor y decimista Nicomedes Santa Cruz. Estas guardillas son las primeras notas del memorable valse “El plebeyo”.

En cuanto al valse con versos esdrújulos de autoría de Pinglo, solamente se conoce el conocido como “Las esdrújulas”. Aparte de éste y de Anna Pavlova, no hay mención de otros vales con versos esdrújulos de otros compositores. Al parecer, la complejidad de la letra, que para algunos puede resultar difícil de entender, y en consecuencia complicado de memorizar para los cantores, hizo que no haya tenido mayor repercusión en nuestro acervo musical. Pero la influencia de estos versos esdrújulos no se podría definir con claridad. Felipe Pardo y Aliaga vivió en Europa (París, Madrid), y obviamente pudo acceder a las obras de algunos poetas españoles que escribían en este sentido. Juan Vallés Vargas también vivió en Madrid, y su obra “Anna Pavlova” fue publicada el año 1927 como poema en su libro *Prisma*. La bailarina rusa estuvo en Lima en 1917. Sobre las “Esdrújulas” de Pinglo no se ha hecho pública fecha de creación. Pero no deja de ser interesante el vocablo que se emplea en dicha letra, y el mensaje que brinda, por ser imaginativo y alucinante. Este tema sale a la luz gracias a Carmen Pinglo (hija del bardo) y luego lo graba Oscar Avilés Arcos para la disquera Iemspa.

## **Las esdrújulas**

*Autor: Felipe Pinglo Alva*

*Soñando en una hipótesis de aquel país idílico  
los organismos ílicos de espíritu ancestral,  
resuena en mis oídos melódicas romanzas  
y puede el filístirico exótico aspirar.*

*Y llegan del espacio sonidos atmosféricos  
por las hondas hertzianas traídas hacia acá;  
simbólico el mensaje de lenguaje políglota,  
jeroglíficos signos no acierto a descifrar.*

*Indescifrables signos de un incógnito enigma,  
teorema suigenérico de vocalización  
simbólica y omnímoda otrora espiritística,  
pictóricas acciones anatematizadas  
por el fragante estigma de la involucración.*

Para finalizar debemos mencionar que en otros países de América, como Argentina, Chile o Uruguay, existen algunos compositores que han empleado versos esdrújulos en sus composiciones. En España, últimamente, compositores como el catalán Joan Manuel Serrat han compuesto algunos temas con versos esdrújulos. A continuación una canción popular española con versos esdrújulos.

### **Noche lóbrega** (canción española)

*Y este es el triste cántico  
de aquel tuno tan ligón  
que sintiéndose romántico  
fue a rondar bajo un balcón.*



*Mas a pesar de su frenesí  
fue tanta su desventura  
que el rondar a una gachí  
le acercó a la sepultura.*

*En noche lóbrega, galán de incógnito  
las calles sórdidas atravesó,  
y bajo clásica ventana gótica  
templó su cítara y así cantó:*

*“Niña purísima, de faz angélica,  
que en níveas sábanas roncando estás:  
Despierta y óyeme mi canto esdrújulo,  
suspiros prófugos escucharás”.*

*Pero la sílfide que oyó este cántico  
entre las sábanas se arrebujó  
y dijo: “¡Cáspita con el murciélago!  
Es un romántico, no le abro yo”.*

*Mas el gaznápiro cogió una pértiga  
y en salto olímpico se encaramó (¡Aaaaaah!).  
Pero por cáscaras de algún malévolo  
contra un semáforo se la pegó.*

*“Niña esclerótica y algo diabética  
que entre los sátiros incluida estás,  
abre ya el pórtico, porque estoy gélido  
y con la pértiga no salto más.*

*Maldita cáscara, que venga un médico.*

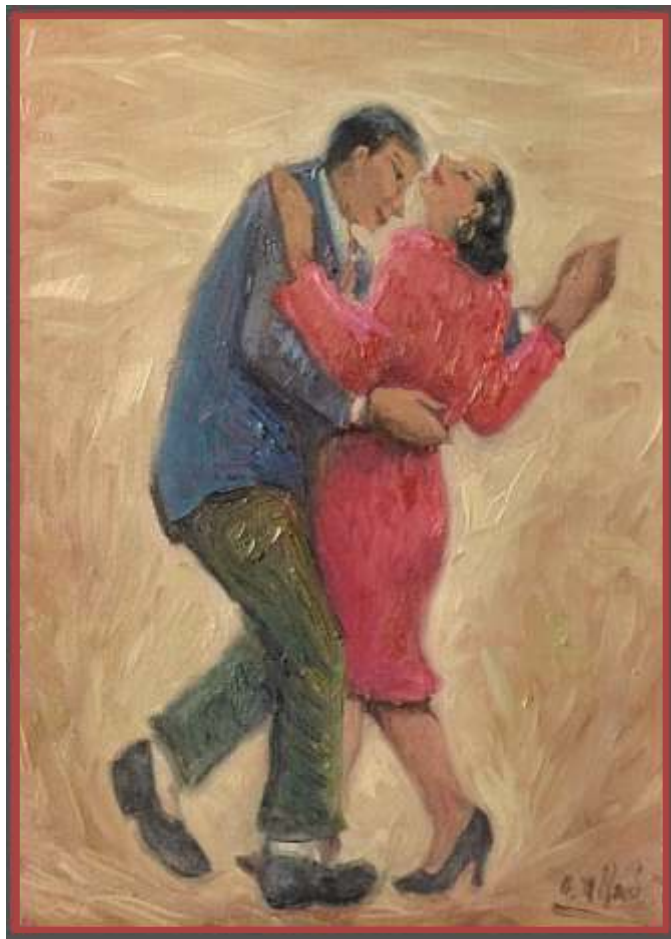
*Me duele el píloro y el esternón.  
Tengo las vértebras en el estómago,  
ventana gótica no escalo yo”.*

*Verso final:*

*Y cuando en música la noche lábrase  
y ante los céfiros ya no fue ecuánime...  
¡Oh, pobre músico! Coge tu cítara  
y a otra prójima vete a rondar.  
¡Oh, pobre músico! Coge tu cítara  
y a otra prójima vete a rondar.*



## SOBRE VALSE “ANITA” Y “LA DICHA ETERNA”



Óleo Oscar Allain Cottera

El Perú ha contado con grandes investigadores y estudiosos de nuestro acervo cultural y en especial de nuestra música criolla, lo cual nos ha permitido conocer algunos aspectos importantes sobre fechas, efemérides, etc.

En cuanto a las letras de algunos valeses, siempre han existido esos errores a los que el intérprete, al cambiar la frase, daba otro sentido. Desde la época del cancionero de Lima, Bristol, etc., existían esos errores, que desconcertaban a unos cuantos.

Por otro lado, estaban los que verdaderamente habían compartido vivencias personales con los propios compositores, y son ellos los que nos han aclarado muchas dudas. Por mencionar a algunos: los entrañables periodistas Rodolfo Espinar, Alberto Romero “Romerito”, José Duran, etc. Otro personaje importante de nuestra música que nos ha podido aclarar muchos de estos casos de letra o grabaciones erróneas es el destacado compositor Manuel Acosta Ojeda.

Hace algún tiempo, la destacada periodista Zoraida Arias publicó un modesto comentario de mi parte refiriéndome a algunas anécdotas del maestro Pablo Casas, a quien tuve el placer de conocer y que fue compadre espiritual de mi padre, Alfredo Leturia, donde comentaba entre otras cosas la ya conocida anécdota del chino Palma. Esa famosa anécdota ocurrió en el Centro Musical Fraternal Surquillo por el valse “Anita”. Resulta que al cantor surquillano chino Palma, al terminar de cantar, se le acerca el maestro y le dice: “muchacho, es la dicha eterna, no la dicha entera...”. Y el chino, sorprendido, ignorando quién era el personaje le dice: “¿Y tú quién eres?” Don Pablo, educadamente, le responde: “Simplemente soy el compositor del tema, soy Pablo Casas”, dejando perplejo al buen chino.

Pablo Casas Padilla es el compositor peruano al que se ha grabado con más errores en cuanto a sus letras originales. A la mayoría de sus valeses les han cambiado la letra, e incluso se les ha cambiado el título. Por ejemplo, el vals “Dos contra el mundo”, que se grabó como “Ana” y al valse “Olga”, se le cambia la letra original.

Debemos mencionar que no existe un vals de Pablo Casas llamado “Ana” el nombre del vals en referencia es “Dos contra el mundo”, que en sus primeras líneas dice “Es Ana mujer de mis ensueños, la que con su ternura y fé a mi amor alcanzara” el vals “Anita” en sus primeras líneas dice “Quisiera confesarte mi cariño, quisiera que comprendas mi dolor...”. En cuanto al vals “Olga” los cantores de antaño como el compositor Augusto “cojo” Ballón, compadre de Pablo Casas y uno de los mejores exponentes de los vals de Casas, cuando interpretaban este vals entonaban la siguiente estrofa. “Nunca quise yo creer que tú fueras capaz de hacer tanto sufrir, tu indigna pincelada con uno igual a ti, la puedes tu pagar.”. y en la grabación que se conoce se dice “Nunca quise yo creer que fueras tan capaz de hacerme a mi sufrir, tu mala canallada con otro igual a ti la tendrás que pagar.”. Estos detalles se notan en la grabación que hicieron Óscar Avilés y Ricardo “Curro” Carrera.

Anteriormente, los compositores se molestaban mucho cuando esto sucedía y ellos estaban presentes. Don Pablo incluso frecuentaba ciertos lugares con su primo, el recordado Antonio Trejo Ñique, quien cantaba junto a él sus propios temas con las letras correctas, para poder difundir sus temas con propiedad.

**Pedro Pablo Casas Padilla.** Nació el 13 de marzo de 1912 en la Calle Sequión (Calle Huari, en los Barrios Altos de Lima). Fue autor de bellas canciones, y sobrino del compositor barriobajino Nicanor Casas. Cuando era aún pequeño su familia se traslada al callejón grande de dos pisos en la Calle Plazuela de Santa Catalina, que también era conocida como Calle Pileta de Santa Catalina, actual cuadra 11 del Jr. Andahuaylas, transitando su juventud entre las calles Santa Catalina, Mesa Redonda, Chirimoyo y La Confianza.

Tocó el rondín hasta la adolescencia, enseñado por su amigo Ricardo Martínez. Su abuelo le obsequió una guitarra. Se comenta que a la edad de diecisiete años sufre su primera desilusión amorosa, y como producto de ese amor trunco, nace también su primer vals, “Desengaño”. Por el año 1929 compone vals como “Olga”, “Tiempos pasados” y “Mal proceder”, entre otros. Se presentó luego en varias

emisoras, como Radio Nacional del Perú, en 1932, integrando el Conjunto Musical Abancay.

Conoció a Felipe Pinglo cuando se encontraba haciendo música en la casa de José “Paquete” Moreno, con el Conjunto Abancay, que integraban él, Néstor Rosas, José Moreno, Enrique Salinas y César Santa Cruz. Allí apareció Felipe Pinglo, quien después de escucharlos los felicitó y le dijo a Casas que sabía de él y sus composiciones. Felipe sorprendió a Pablo Casas cuando cantó dos valeses de Casas: “Olga” y “Mal proceder”.

El periodista Juan Francisco Castillo entrevistó a Pinglo en la única entrevista que se conoce para el semanario *Cascabel*, la cual fue publicada el sábado 25 de abril de 1936, cuando Pinglo yacía en su lecho de enfermo de la Sala Odriozola, en el Hospital Dos de Mayo. El mencionado periodista le preguntó a Pinglo sobre algún compositor ignorado, que a su juicio tuviese méritos y porvenir. Pinglo respondió: “Conozco varios, creo que debo mencionar a Pablo Casas, un muchacho que ha compuesto con mucho acierto. De lo que más me agrada les citaré: ‘Olga’ y ‘Mal proceder’, un par de valeses de mérito”.

Ese año, 1936, compone su valse emblemático, titulado “Anita”, que se difunde en el Perú y luego en el extranjero. Se dice que se lo dedica a una trabajadora del Mercado Central. Cabe señalar que Anita fue la compañera y madre de los primeros hijos de Casas, que falleció a temprana edad. Muchas de sus composiciones se refieren a nombres de mujeres. Otro de sus valeses conocidos es “Juanita”. Algunos manifiestan que se la dedica, a pedido de su amigo Andrés Benites, a la esposa de éste, llamada Juanita. También se dice que ése era el nombre de la madre de Casas.

Pablo Casas falleció el 16 de enero de 1977 en el Hospital Santo Toribio de Mogrovejo, dejando para la posteridad hermosos valeses



Pablo Casas Padilla

Éstas son las letras de algunos de ellos, donde incluimos el valse “Anita”.



## **Digna**

*Yo sé que tú sabes, que eres bonita.  
Y estás en lo cierto, porque es la verdad;  
quien quiera negarlo sería un necio,  
que por el despecho lo quiere ocultar.*

*Por eso te digo en mi humilde canto:  
eres un encanto, eres una beldad;  
por doquier que vayas y alguien te mire  
se queda extasiado, sin poder hablar.*

*En mi inspiración, lleno de emoción,  
te expresaré la magna verdad,  
de la castidad que hay en tu ser;  
y te cantaré con fervorosidad infinita,  
adorada muñequita.*

*En mi mente, tu ser impregnado está  
y tu nombre en mi humilde canto;  
eres Digna, todo mi encanto,  
que cautivas al mirar.*

*En mi inspiración, lleno de emoción,  
te expresaré, con toda veracidad,  
que te llevo en mi mente;  
y te cantaré para que tengas presente,  
que por ti, mi Digna, seguiré cantando  
por ser mi obsesión. (Bis)*

## **Natalia**

*Modérate, mujer, no degeneres así;  
aún estás a tiempo para desistir,  
de tu erróneo proceder.*

*Dime quién te hizo pensar equivocadamente,  
dime quién te hizo creer que tú eras una diosa,  
y presumir que a tus pies iba a estar,  
de rodillas el hombre, implorando tu amor.*

*Por vanidosa y por canalla,  
nunca hallarás un cariño;  
por tu manera de ser,  
has perdido la confianza en el amor.*

*Natalia, te dirán: “tú eres mi vida”,  
tan sólo por reír y burlarse de ti,  
como lo hiciste tú. (Bis)*

## **Ternura**

*Otra vez me siento enamorado  
de algo que jamás vieron mis ojos,  
ahora me siento muy quejoso  
de no poder hallar lo bueno y tan hermoso. (Bis)*

*No me olvidaré de esa mañana.  
Fue como un impulso misterioso,  
entré a su morada tembloroso;  
así pude advertir lo bello y tan grandioso. (Bis)*

*Me acerqué y le pregunté  
para saber su nombre;  
ella, tiernamente y dulce,  
así me respondió:*

*Hay en mí un imposible para complacerlo;  
como quiera, así me llamaré.*

*Mi pasión es tan extensa  
por su hermosura. Se llamará ternura,  
así la llamaré. (Bis)*

## **Óptimo**

*Quebrantar nuestro amor quieren  
para así lacerar mi alma;  
es tan grande mi obsesión que reclama  
cuál será el porqué de la razón.*

*Te ofrendé mi óptimo siempre,  
te expresé mi candor puro.  
Siempre hidalgo para ti  
fue y será mi corazón,  
pero sí, no me dejes de amar.*

*Un iluso nunca fui,  
porque siempre te quise;  
te amo locamente, como nadie te querrá,  
ya verás si puedo ser constante.  
Hoy te exijo que me digas toda la verdad. (Bis)*

*Un iluso nunca fui  
porque siempre te quise;  
te amo locamente como nadie te querrá.  
Ya verás si puedo ser constante.  
Nunca me dejes de amar.*

## **Anita**

*Quisiera confesarte mi cariño,  
quisiera que comprendas mi dolor;  
no sé cómo podré explicar  
mi afecto, mi pasión, mi amor,  
más temo el llegar a fracasar.*

*Tal vez será por falta de optimismo  
que me haga rehusar mi confesión,  
no puedo soportarlo más,  
presiento que me aceptarás,  
entonces por mi triunfo cantaré.*

*Feliz seré,  
entre tus brazos me enterneceré  
y a los acordes de un modesto vals  
la dicha eterna te la brindaré.*

*Anita, ven, acariciarme como anhelo yo.  
Si tú comprendes bien la realidad  
no atormentes por piedad mi ser.*

## **Hesitación** (polca)

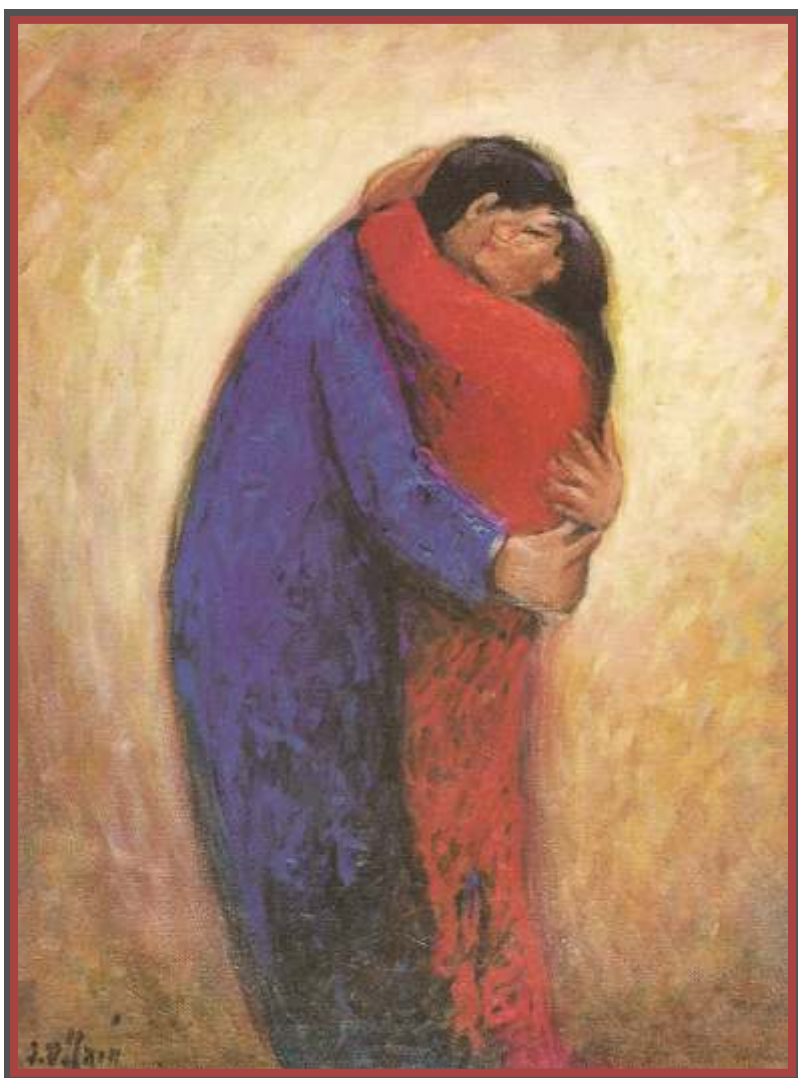
*Fue una hesitación al obtener tu amor,  
interpretar no supe tu hidalgo candor;  
no lo podré explicar por qué supe dudar  
cuando aprendí a amar otro ser  
desde el sufrir al querer.*

*Ahora quiero que comprendas,  
te amaré tan sólo a ti,  
porque siendo tú ajena de un alma,  
tan buena te daré mi vida  
y verás que así los sueños  
los podremos realizar.  
Lo que yo tan sólo espero  
es un amor sincero para feliz vivir. (Bis)*

Pedro Pablo Casas Padilla, es el padre del sincopado autor de numerosos vales criollos como: “Esperaré”, “Disputada mujer”, “Vida”, “Juanita”, “Dos contra el mundo”, “Rosa”, “Olga”, “Anita”, “Al maestro”, “Descanso eterno”, “Desengaño”, “Dora”, “Enma”, “Esquina inolvidable”, “Hesitado amor”, “Falsías de mujer”, “Guitarra”, “Humanidad”, “Ironía”, “Luz”, “Madre flor”, “Mal proceder”, “Mary, melancolía”, “Mi adoración”, “Mi castigo”, “Mujer descontrolada”, “Niño sin suerte”, “Nuevo amor”, “Óptimo”, “Pobre esposa”, “Por culpa del autor”, “Tiempos pasados”, “Por un intruso”, “Te quiero”, “Recuerdo”, “Sin consuelo”, “Sueños de amor”, “Por mi culpa”, “Lucy”, “El tiempo pasa”, “Por coquetear”, “Teresita”, “Natalia” y “Humillado”, entre otros.

Se le conoce la autoría de dos polcas: “Hesitación” y “No digas no”.

# AMOR FINO TE HE DE DAR



Óleo Oscar Allain Cottera

Entre los diversos géneros musicales que se han producido en el Perú, uno de los menos difundidos, y en consecuencia menos conocidos, es el amor fino. Se llama así a la cuarteta de procedencia española, que se canta o se recita.

El cantor y bohemio criollo Augusto Ascuez Villanueva (7 de octubre de 1892, 18 de agosto de 1985) comentaba haber escuchado este género, el amor fino, por la década del 900 al grupo que integraba su tío Mateo Sancho Dávila, componente de los 12 pares de Francia, amigos criollos bohemios que hacían música criolla y que cantaban décimas, según versión de Augusto, integrado además por otros criollos como Santiago Villanueva, Echevarría, Nicanor Campos, Enrique Matute, Eugenio Quintana, David Guarda, entre otros.

En el año 1979, se realizó una presentación para un programa de televisión producido por José Durán Flores en el set de Telecinco como homenaje a Augusto Ascuez. Dicho programa se llamó *El señor de la Jarana*, donde se presentaron cantores criollos como Augusto Ascuez Villanueva, Augusto “Curita” Gonzáles y Luciano Huambachano Temoche, entre otros invitados, quienes realizaron un contrapunto de amor fino. En esa ocasión, Durán Flores manifestó textualmente: “La competencia del amor fino es semejante a la de las palladas de Argentina y de Chile, o también a la que en el Perú tienen en Piura los cumananeros”. Luego hace la presentación de los cantores criollos antes mencionados.

En el Perú, el amor fino tiene otra estructura. La forma de iniciar la competencia empieza con el “saludo” respectivo de los primeros contrincantes; luego del saludo se invoca religiosamente para salir bien parado de dicho contrapunto. Las cuartetas de desafío siguientes mayormente son más ocurrentes y picarescas, de acuerdo a la intensidad de la competencia, y finalizan cuando los integrantes del grupo inicial se van retirando por falta de argumentos.

La clásica presentación de saludo que popularizara Augusto Ascuez es la siguiente:

*Amor fino me pediste,  
amor fino te he de dar,  
amor fino pa´ comer,  
amor fino p´ almorzar.*

*Zamba tirana de amor,  
amor fino me pediste.*

En este caso se repite la primera frase al final. También se suele decir al final del saludo o al final de cada cuarteta. Otros optan por la siguiente frase: “Zamba tirana de amor, tras de la muerte, el doctor” o “Negra, tirana de amor, tras de la muerte (dale la vuelta) al doctor”.

El “saludo” de cada integrante siempre es diferente del otro; en ningún caso, ni al principio ni en el intermedio de la competencia, se puede repetir la cuarteta del contrincante.

Luego del saludo correspondiente, cada cual con el de su inspiración, se procedía al término religioso, por ejemplo:

*Padre, es preciso esperar,  
ataque tan imprevisto  
aquí vengo a declamar  
en el nombre de Jesucristo.*

*Padre, padre, es preciso esperar.*

Augusto Ascuez, el más reconocido exponente de amor fino de nuestro tiempo, manifestaba en la versión recogida por el diario *La República* el 16 de julio de 1982, lo siguiente:

“Lo cantaban así: podían ser cuatro, cinco y hasta ocho cantantes; todos se ponían en rueda y uno cantaba una cuarteta, el otro le contestaba, y así seguían. De entre todos, siempre había algunos que sabían menos amorfinos y se iban eliminando; nadie podía repetir lo



que los demás componentes de la rueda ya habían cantado porque si repetían, los eliminaban. Así podían estar hasta dos horas. Sólo lo cantaba la gente de color, pues el amor fino es canto de ‘morenos’ propio de la ciudad de Lima, pero el acompañamiento de guitarra y el modo de cantar las coplas pertenece al estilo español, siendo su melodía muy similar a la andaluza”.

Retomando la competencia del amor fino, luego de los saludos de presentación y del tema religioso, en el lance se solían enviar mensajes irónicos para “picar” o enojar al contrincante. Por ejemplo:

*Malaya, el amor malaya,  
y el que la hizo querer,  
en el mundo estás perdido  
comiendo de esa mujer.  
Malaya, malaya el amor malaya...*

Luego de producirse algunos abandonos, procedía la contienda con algunas respuestas como éstas:

*A muchos conozco yo  
que de su mal tienen culpa  
y después dan por disculpa  
que el diablo los engañó.  
Zamba tirana de amor,  
tras de la muerte el doctor...*

Cuando se producían algunas eliminaciones y quedaban los más conocedores del amor fino, se realizaba un pacto formal que secundaban los que quedaban y se acoplaban con la frase final, que uno de ellos iniciaba así:

*Por fin, que se acabe todo,  
vuelva el amor a reinar,  
entre buenas amistades*

*no debemos de pelear.  
Zamba tirana de amor,  
por fin que se acabe todo...*

Pero la interrogante es: ¿De dónde proviene el amor fino? ¿Cómo nace o cuál es su origen? Aquí se ofrecen algunos datos:

Los antecedentes de nuestra música criolla (costeña) aparecen en el Perú durante el siglo XVI, cuando los géneros musicales populares de España son traídos a América durante la conquista y se enriquecen con los aportes de las colonias del Caribe. Muchos ritmos o géneros musicales han cambiado sus nombres. Estos cambios se realizan en los primeros años del siglo XIX, cuando las sucesivas generaciones de criollos cambian sus costumbres y los diversos procesos musicales.

Entre algunos géneros musicales que se expandieron en América, figuran el fandango, la copla, la mazurca, etc. En este caso puntual, es la copla la que más se identifica con el género de amor fino, aunque en la actualidad en España, puntualmente en la zona de Andalucía, en ciudades como Sevilla, Cádiz, Triana, Jerez, etc., se continúa con algunos géneros (palos) de música flamenca como el cante jondo, por bulerías, el fandango, la copla, etc.

Definición de Copla: Las coplas están compuestas generalmente por cuatro versos de arte menor, dispuestos en forma de cuarteta de romance (8- 8a 8- 8a), de seguidilla (7- 5a 7- 5a) o de redondilla.

Es un género artístico que reúne sus raíces en el verso popular, históricamente eterno desde los antiguos rapsodas, los juglares medievales, o los artistas de corrales de la Edad Media que se convirtieron en referentes y que sucedieron las diferentes formas de decir o cantar los episodios románticos, en el más amplio y artístico sentido de la palabra.

Se fusionaron tendencias tan dispares como la alegre tonadilla y el elegante cuplé, nace la copla con el trascendente llanto gitano y andaluz que es el flamenco, creado de otros llantos también fusionados dese el Oriente moro y caucásico en el siglo XVII. Desde las minas profundas de Sierra Morena o las descubiertas de Huelva, a

los olivares de Jaén y los barrios de Sevilla junto al río Guadalquivir, y su paso por los pueblos y aldeas de Andalucía, mezclándose con los aires gaditanos y malagueños, empapando en general el flamenco de un rico y puro sabor a Andalucía llamado cante flamenco, que se refiere a todos los ritmos, bailes o cantes creados en Andalucía por los gitanos que refundieron elementos del folclor morisco, árabe y andaluz oriental de Andalucía con elementos traídos por los gitanos desde Pakistán, Palestina y Egipto.

En el siglo XVI, flamenco significaba habitante de los Países Bajos (*Nederland*). En referencia al folclor andaluz, este nombre aparece a partir del año 1836 y significa “gitano”. El escritor Manuel Machado dejó para la posteridad esta copla:

*Hasta que el pueblo las canta,  
las coplas, coplas no son,  
y cuando las canta el pueblo  
ya nadie sabe el autor.*

*Tal es la gloria, Guillén,  
de los que escriben cantares:  
oír decir a la gente  
que no los ha escrito nadie.*

*Procura tú que tus coplas  
vayan al pueblo a parar,  
aunque dejen de ser tuyas  
para ser de los demás.*

*Que, al fundir el corazón  
en el alma popular,  
lo que se pierde de nombre  
se gana de eternidad.*

El lenguaje de las coplas es coloquial y directo, aunque se recurre a menudo al doble sentido para conseguir efectos cómicos o lascivos.

Definición de amor fino: El amor fino son composiciones poéticas o canciones de origen popular; pertenecen a la tradición oral de los pueblos en donde, a diferencia de las coplas, mezclan lo romántico y los sentimientos producidos por el amor. El humor es parte esencial de esta típica forma de expresión de los pueblos.

Unos dicen que el amor fino proviene de la copla. Lo cierto es que este género aparece después de la conquista. En el Perú definen el amor fino de la siguiente manera: Cuarteta de procedencia española, que se canta o se recita. Generalmente se construye en octosílabos (el verso más popular en el cancionero peruano y latinoamericano). Debe haber sido la que origina la llamada cumanana. Se le dice copla a la cuarteta recitada en el intermedio de la marinera norteña.

También hay que precisar que en los barrios de antaño como Malambo se cantaba el amor fino, y entre los cantores de nuestro tiempo, destacaban Augusto Ascuez Villanueva (Cabeza e' comba), Elías Ascuez Villanueva, Manuel Garrido "Comemichi", Alejandro "Manchao" Arteaga, Augusto "Curita" Gonzáles, Luciano Huambachano Temoche "Chapana", Manuel "Canario" Quintana, Pizarro y Ricardo del Valle "Mil quinientos", entre otros criollos, quienes eran los pilares de este género y se lucían en las jaranas criollas.

En el año 2005, se hizo un homenaje al amor fino en la grabación del CD *Música Criolla Tradicional Barrio, 1*, donde participaron Adolfo Zelada Arteaga, Víctor "Pato" Campos (fallecido), José Leturia Chumpitazi, y Willy Terry Sáenz en la guitarra.

En el saludo correspondiente, José Leturia entra con esta cuarteta:

*Buenas noches, caballeros,  
saludo con emoción,  
me llamo José Leturia  
y canto de corazón.*

*Zamba tirana de amor,  
buenas noches, caballeros...*

En uno de los piques característicos del amor fino, Víctor “Pato” Campos le dice a Adolfo Zelada:

*Eso de cantar con viejos,  
a mí, no me cuesta nada,  
que si de viejos se trata,  
viejo es Adolfo Zelada.  
Zamba tirana de amor,  
eso de cantar con viejos...*

*Y Adolfo replica:*

*El aire y el mar son viejos,  
viejos como el Pato Campos;  
él no sopla ni se mueve,  
y si canta yo me espanto.  
Negra tirana de amor,  
tras de la muerte el doctor...*



Víctor “Pato” Campos Durán, José Leturia Chumpitazi,  
y Adolfo Zelada Arteaga,  
evocaron el “Amor fino” en el C. D. “Barrio 1” en el año 2005.

Otro apunte sobre el amor fino dice que es un género de poesía y canción popular que se canta entre varias personas, en contrapunto. Se arma una rueda, con el guitarrista al centro, y los participantes empiezan a cantar versos improvisados que no pueden ser repetidos.

Se practicaba en Lima y en el norte chico, sobre todo en Aucallama. En el barrio limeño de Malambo destacó en su cultivo don Mateo Sancho Dávila, integrante y cabeza visible de decimistas conocidos como Los doce pares de Francia. Se recuerda una melodía que la difundió don Augusto Ascuez, quien decía que el amor fino es muy alegre. Por lo general se cantaba al final de un baile familiar o social, en rueda de ocho cantantes y con el guitarrista al centro. La regla prohibía repetir el verso que ya hubiera sido cantado. Los cantantes iban saliendo cuando ya no podían entonar más versos. El que quedaba solo al final entonando versos era quien ganaba la competencia.

Entre otros datos relevantes, podemos decir que existe en el hermano país de Ecuador una zona rural de la costa, Montubio, donde el amor fino pertenece al folclor tradicional del lugar, y existen datos que sostienen que este género llega muchos años antes a la costa ecuatoriana que a la costa peruana. Incluso constituyen el patrimonio oral intangible de los pueblos costeros ecuatorianos. En Manabí, localidades de Chone, Olmedo, Paján y Santa Ana, son las zonas donde este género pertenece a su propia identidad.

El amor fino lo definen como una expresión literaria musical en la que hay que descifrar códigos. Intervienen elementos como la ironía, el doble sentido, la sátira y la Filosofía. (William Ordoñez). La labor de este autor ha sido compleja, porque estudia con rigor académico lo que fue un trabajo de campo. Además de contener elementos filosóficos, el amor fino también es el arte de improvisar cantando. Son versos en los que el montubio expresa sus angustias, amores y picardías, en un ingenioso y alegre contrapunto. Existen diversas obras escritas por distintos investigadores sobre el origen de este género, como el libro *Al rescate del Amor Fino*, del destacado investigador ecuatoriano William Ordóñez Iturralde.

Ordóñez es un investigador del folclor montubio. Ha recorrido algunos países, entre ellos Cuba, Colombia, Perú, Venezuela, Uruguay, Costa Rica, Chile y Bolivia. En estos países ha estudiado y ofrecido sendas conferencias sobre cultura, identidad y tradición oral montubia. Su trabajo fue reconocido por el Congreso Nacional y el Ministerio de Educación y Cultura con las medallas Doctor Vicente Rocafuerte al Mérito Cultural y al Mérito Artístico.

Para tener una idea más clara sobre el folclor montubio y el amor fino, ofrecemos estos datos:

**RÉGIMEN FAMILIAR** - La familia montubia gira en torno de la madre, antes que del padre, en lo afectivo; pero, en el respeto social, se centra en el este último. El montubio ignora el dibujo. Simplemente, lo desconoce. Apuntaremos a este respecto una observación: En las aldeas con población escolar activa, las paredes de las casas y las cercas de los solares permanecen, por lo regular, limpias. La inspiración musical del montubio es rudimentaria, y la originalidad de la música llamada montubia resulta muy discutible. Empero, ha superado el compás binario y más bien se lanza instintivamente al de tres por cuatro. Por ello, el pasillo montubio recuerda al pasillo colombiano antes que al de la sierra del Ecuador. Es como un ligero valse.

El amor fino, más interesante por la letra que por el acompañamiento, es casi todo en dos por dos. El montubio es corriente y, con frecuencia, lo cultivan extraordinarios tocadores de guitarra. En cuanto a la poesía, emplea espontáneamente el metro castellano de a ocho, o sea, el metro de romance, pero con rima perfecta, casi siempre en agudos o graves fáciles, y sin cuidar del isocronismo de los versos rimados. Esta poesía, que explota temas pasionales como el amor, el odio, etc., se hace para ser cantada; y se liga como letra al amor fino.

El amor fino, no la expresión literaria-musical, sino la tonadanza, fue un tradicional baile popular que por generaciones ejecutaron los montubios en recintos y caseríos del norte de Manabí. Su origen está en la antigua danza española. El primero en pautar su

música fue el antropólogo español Marco Jiménez de la Espada en el año de 1881, quien registró la siguiente copla:

“Amor fino, no seas tonto, aprende a tener vergüenza; al que te quiere, querelo y al que no, no le hagas fuerza”.

En su momento (principios del siglo XX), el amor fino fue calificado como “baile regional de la costa ecuatoriana al tiempo “del alza que te han visto” y el zapateado por Modesto Chávez Franco. Éste quizás lo vio bailar en las antiguas fiestas montubias, cuando era común ver bailar a los montubios sueltos y con mucho taconeo en el piso; emparentando el estilo a la cueca chilena.

La tonalidad en el amor fino es de dos por cuatro, y sus pasos tienen nombres propios: tonada, punta y talón y puerca raspada, que fueron reconstruidos por Rodrigo de Triana y presentados en 1926 en Guayaquil en la fiesta regional del Montubio, hecho histórico que traslada por primera vez de la cotidianidad montubia al rodeo.

El baile amor fino es suelto y alegre, y las parejas lo interpretaban con los pañolones levantados. Hacia 1927, el musicólogo chonero Manuel de Jesús Álvarez, acompañado de su esposa, Martha Hidalgo Andrade, observó bailar el amor fino en la hacienda Río de Oro, y ya cuando publicó los estudios folclóricos sobre el Montubio y su música en 1929 pautó la música que viene acompañada de “La iguana” y “La caminante”.

Registró que el baile consta de dos figuras. La primera se da después de situarse el hombre frente a la mujer. Cada uno en un extremo de la sala dan un ligero paseo hasta el centro de ésta, para de allí regresar a sus puestos y repetirlo nuevamente. La segunda consiste en vueltas alrededor de la mujer por parte del hombre (con el paso de “paseo” y dando palmadas), acompañando el baile con un movimiento del cuerpo de derecha a izquierda con fuertes golpes del pie en el piso (paso tonada, muy usado en casi todos los bailes montubios).

En 1965, cuando Chávez González (Rodrigo de Triana) y Guido Garay crean el Cuadro folclórico montubio, este baile fue representado con otra coreografía, que, según Chávez, vio bailar en



las fiestas de campo de Manabí en 1920, destacando que la mujer todavía lo bailaba con pollera (falda) y descalza. Y el hombre, con machete en mano, simulaba cortar algo pasándolo por los pies de ellas, las que “saltan sobre el machete al momento que éste toca el suelo”.

Los motivos del baile tradicional montubio no son específicos, a diferencia del baile andino. En la costa siempre se bailó en fiestas preparadas en cualquier época del año. Las que sí cambiaban eran las coplas (amorfinos), que improvisaban en el momento de interpretar la tonada como música, que por su estructura se prestaba para ello.

El amor fino, más ensalzado que estudiado, es el contrapunto, o dicho, o cambio de decires, de otros pueblos de América, y su origen se remonta a la época colonial. Aquí, algunas muestras de amor fino montubio:

*Mi amor es muy chiquito  
pero sí sabe querer,  
olvidar es que no sabe,  
pero tiene que aprender.*

*Escucha cómo retumba  
el eco de los cantores;  
así retumba en mi pecho,  
el eco de tus amores.*

*Cuando vengo yo a tu casa  
lo hago por el potrero,  
como tu madre no me quiere  
creerá que soy ternero.*

*A mí me gusta don Tomás,  
el de la tienda de la esquina,*

*pero yo no le gusto a él  
por ser una chiquita nomás.*

Amor fino montubio: Género musical tradicional que constituye el canto fundamental folclórico de la costa ecuatoriana, y que en tiempos pasados logró gran tradición en los pueblos montubios de las provincias de Manabí, Los Ríos, Guayas y El Oro.

El canto y baile consiste en decir y cantar versos al compás de la guitarra o vigüela, en un desafío tradicional que destaca el ingenio en la improvisación de coplas populares, traducidos en un mano a mano en el que cada uno de los trovadores responde con sátiras o indirectas las que contra él descarga su interlocutor musical.

Lamentablemente, en la actualidad ha perdido vigencia, y sólo es posible disfrutar de él en ciertas épocas del año, con motivo de celebraciones muy especiales, como el día de la raza. A decir del estudioso Paulo de Carvalho- Neto, en su *Diccionario del Folclor Ecuatoriano*. Amor fino, desafío, género musical de la costa, como baile popular. Jiménez de la Espada bautizó su música y su letra en 1881. Para Modesto Chávez Franco fue baile regional de la costa Ecuatoriana al tiempo del alza que te han visto y el zapateo.

Otros datos importantes son los siguientes:

En 1610, los ritmos europeos como el fandango y las cashuas permitieron la creación de la sajuriana chilena, el zambo venezolano, el cielo gaucho argentino, el ts-be mejicano, el bambuco granadino, el amor fino ecuatoriano y el toro mata en el Perú.

En 1712, el dato más antiguo del amor fino costeño se asoma en un informe del visitador Valdez Ocampo, quien de seguro quedó gratamente impresionado por los versos cantados en una animada fiesta campesina celebrada en su honor en la región del litoral, quizás en lo que hoy es Manabí (zona del Montubio), porque en el citado texto incluye anotaciones sobre el amor fino “La iguana”: *Si quieren saber, señores, la virtud de las iguanas, pues suben por el tronco, y se bajan por las ramas.*

En 1926: La tonalidad del amor fino es de dos por cuatro, y sus pasos tienen nombres propios: tonada, punta y talón, y puerta raspada, que fueron reconstruidos por Rodrigo de Triana y presentados en Guayaquil el año 1926 en la fiesta regional del Montubio.

En 1929: Se propone recoger e investigar la música tradicional del Montubio entre los más viejos guitarristas y amorfineros de la zona del norte de Manabí. En esa fecha se publicaron tres partituras de música Montubia.

También es bueno precisar que en la zona de Bilbao (País Vasco) se hacía el amor fino desde el siglo pasado, y que tiene relación con el palenque de Ecuador, donde se publica en euskera (idioma Vasco) de esta manera:

*Amorfinoak en artean, batzuk ohizkoak ditugu, beste batzuk lehendabizi ikusi dabe argia liburu honetan, amorfinoaren entziklopedia txiki honetan. Asko poztu gara, Palenqueko lagun ezagunen amorfinoak ere bertan irakurri ditugulako: Catita Coque, Nicolás Ochoa... Bertan ageri dira. Idazleak ondo zaindu dau bertso bakoitza non, zelan etnorengandik jasoan dan, liburuari benetako maila zientifikoa.*

También debemos mencionar que los cantores criollos de antaño siempre han cantado las décimas de desafío amor fino en casi todas sus jaranas o reuniones criollas. Lamentablemente, no se han hecho públicas muchas de ellas. Se debe comentar que actualmente no se realiza con frecuencia este tipo de género, y solamente algunos criollos lo evocan de vez en cuando.

Hace ya muchos años se realizó un homenaje a Augusto Ascuez Villanueva en la recordada peña El Inca, del distrito del Rímac, local que lamentablemente dejó de funcionar hace algunos años. Esta peña la recuerdo con mucho afecto, ya que en dicho centro musical se realizaban grandes eventos criollos. Mi recordado tío Abraham Chumpitazi Centurión administró durante muchos años dicho local, hasta su cierre, en compañía de mi madre y de mis hermanos menores.

En esa ocasión tuvimos la oportunidad de presenciar con otros amigos criollos dicho homenaje, donde participaron muchos otros amigos criollos. Destacaban Las Limeñitas (Graciela y Noemí Polo), Juan Urcariegui García y otros tantos criollos de antaño, que hicieron, entre diversos temas criollos antiguos, un recordado amor fino: don Augusto Ascuez Villanueva, Ernesto “Chino” Soto Agüero, Wilfredo “Faraón” Franco, Ricardo del Valle “Mil quinientos”, y Wendor Salgado en la guitarra.

En esa ocasión, después de los saludos respectivos del amor fino por los integrantes antes mencionados, Wilfredo Franco, gran cantor surquillano, entra con esta cuarteta correspondiente al tema religioso, atacando rápidamente a Ricardo del Valle, ya que este último siempre se caracterizó por empezar el pleito. La cuarteta dice así:

*Padre mío, San Antonio,  
si dice la verdad y no miente,  
Mil quinientos no va a misa  
por ´tar chupando aguardiente.  
Zamba tirana de amor,  
tras de la muerte el doctor...*

Ya estando algo picado el ambiente, que ya era “todos contra todos”, Ernesto “Chino” Soto, trata de apaciguar las cosas con esta cuarteta:

*No te vaya a suceder  
lo que al perro por ser necio,  
que por comerse la carne  
dejó su querido hueso.  
Amor fino, amor fino,  
no te vaya a suceder...*

Como “Mil quinientos” estaba chocando con todos, Augusto Ascuez replica con esta cuarteta:

*Calla la boca, borrico,  
cara de unto sin sal,  
aborrecido del mundo,  
jeringa del hospital.  
Calla, calla la boca, borrico...*

Cuando le tocó replicar a Ricardo del Valle, le responde a Augusto Ascuez, quien era su suegro, ya que Ricardo estaba casado con la hija de Augusto, y manda esta cuarteta:

*No te creas, no te creas  
tú la divina pomada,  
tanto canto, tanto cuento,  
y al final no sabes nada.  
Zamba tirana de amor,  
tras de la muerte el doctor...*

Ante esta cuarteta “ofensiva”, dicho de la mejor manera, ya que el amor fino permitía estas picardías, llegado el turno de Augusto Ascuez, les responde a todos juntos con esta cuarteta: *Que ninguno se me atreva ni se crea un gran doctor, porque yo soy el señor*

*Augusto Ascuez Villanueva.*

*Que ninguno, que ninguno se me atreva...*

Luego todos cerraron con él “Para que se acabe todo”.

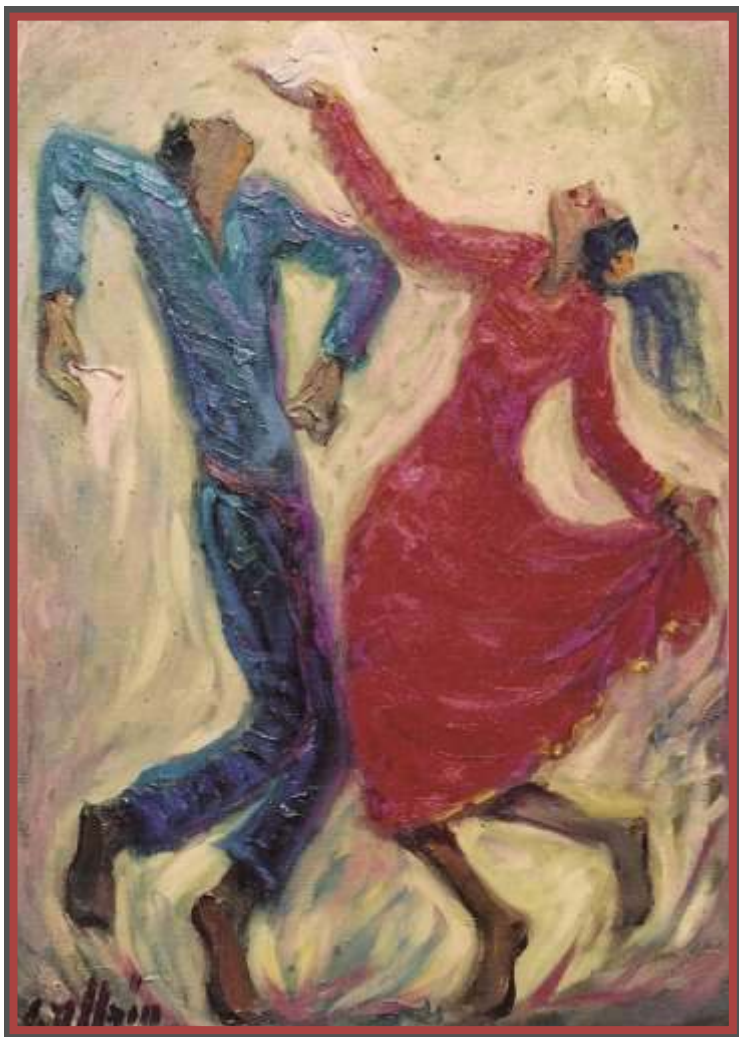
Es bueno precisar que, en cuanto al amor fino montubio, esto no es un dato anecdótico. Simplemente en estas tierras se considera parte de la tradición musical de este pueblo, y se realizan hasta la actualidad talleres permanentes de formación y actuaciones entre sus jóvenes y en las escuelas. Además, existen diversos estudios de investigación sobre el amor fino montubio, y libros con más de 2.000 ejemplos de amor fino.

En el Perú, lamentablemente, este género actualmente está poco difundido, y esperamos que se pueda retomar, y valorar por nuestros amigos criollos. Para el que quiera olvidarlo, dejamos esta cuarteta:

*Yo jamás aceptaré,  
por mucho que me convenga,  
un mentecato que tenga  
las pretensiones de usted.  
Zamba tirana de amor,  
yo jamás, aceptaré...*



# CARTA DE PINGLO A VÍCTOR ECHEGARAY



Óleo de Oscar Allain Cottera



Este documento, que al día de hoy recobra vigencia entre nuestros compatriotas amantes de nuestro acervo cultural, es una carta escrita por el bardo y poeta peruano Felipe Federico Pinglo Alva a su amigo, el pintor y caricaturista Víctor Echegaray, quien publicara unos dibujos en el *Sport Gráfico* que, recordemos, fue una revista que promocionó *El Comercio* en (1898-1899) con el nombre de *Sport* y fue una de las primeras revistas del Perú. Comenzando los novecientos, su panorama se amplió con notas políticas, de actualidad, policiales, internacionales y deportivas, pero le daba importancia a la fotografía, y al aumentar y variar su contenido pasó a llamarse “Sport y Variedades”.

Es obvio que Pinglo tenía un horizonte amplio de cultura para reparar en esta revista, que para la época era muy bien presentada, para escribirle a su amigo Víctor.

Lo importante de esta carta, escrita hace 78 años, es la inquietud que abrigaba el bardo por el futuro de nuestra música criolla, y la lucha que había emprendido para sacar adelante nuestra música, que como sabemos competía con otros géneros musicales que habían incursionado con mucha fuerza en nuestra sociedad por aquellos años, debido muchas veces a la desidia de nuestras autoridades culturales de turno para difundir lo nuestro.

Pinglo incluso iba más lejos cuando comentaba su deseo de que nuestra música criolla, es decir, nuestro folclor, llegara algún día a tener en el Perú y en el extranjero “carta de ciudadanía peruana bien definida”.

Estimo que muchos compatriotas amantes de nuestra música criolla siguen luchando en la medida de sus posibilidades porque ese objetivo se cumpla. Lamentablemente, hasta la fecha, nuestras autoridades gubernamentales y culturales no le han prestado la debida atención a la difusión de nuestro acervo cultural musical.

Es verdad que existen en nuestro país diversas entidades y medios de difusión de nuestro folclor, como son algunas universidades, centros culturales, centros musicales, revistas, programas de radio,

etc. Como algunos compatriotas, que a nivel personal difunden nuestro acervo, y que a través de su esfuerzo y dedicación tratan de rescatar lo que para todos nosotros tiene que ser nuestra identidad.

Destacadas personalidades, como el maestro Manuel Acosta Ojeda, nos van encaminando al compromiso de difundir nuestro acervo, que por suerte encuentra eco en muchos otros criollos de corazón, y otros destacados peruanos que en nuestra tierra se preocupan verdaderamente por rescatar nuestra música criolla tradicional.

Por otro lado, también es meritorio destacar que en esta época hay un constante flujo migratorio de nuestros compatriotas con la finalidad de buscar mejoras familiares, personales, educativas, etc., y que encontrándose en tierras lejanas, algunos amigos peruanos continúan con esa noble complicidad de difundir nuestro acervo cultural musical para que nuestros colectivos de compatriotas no pierdan su identidad ni sus raíces, que muchas veces se van diluyendo por la poca o casi nula difusión de nuestra música criolla en el extranjero.

Es grato saber que algunos peruanos que se encuentran en otras tierras se han involucrado con este objetivo, por el cariño y respeto que tienen hacia nuestra música, inculcada muchas veces por nuestros abuelos y nuestros padres, y se han empeñado en su difusión. Tal vez sea injusto no mencionar a muchos peruanos que están comprometidos en esta noble tarea en diferentes países, lejos de nuestra patria, pero creo que también es loable mencionar que existen peruanos en países tan lejanos como Japón y Australia. Igualmente, en Estados Unidos existe un sinnúmero de peruanos que se unen en colectivos importantes para difundir nuestra música creando páginas web y listas de grupos afines al criollismo para intercambiar conceptos por Internet, o difundiendo videos de música criolla, etc. Es decir, compatriotas que por diversos medios brindan su transparente apoyo en la difusión de nuestro acervo musical.

Por nuestra parte, debo informar de que en España la Asociación Felipe Pinglo Alva de Madrid viene realizando algunas actividades

entre el colectivo peruano y español, con la finalidad de hacer conocer la obra de nuestros más relevantes compositores de música criolla peruana en torno a la figura del bardo inmortal, Felipe Pinglo Alva, quien es considerado el mejor compositor peruano de todos los tiempos. A continuación, les invito a compartir la carta que Pinglo escribió hace 78 años, para que puedan valorar su mensaje:

## CARTA DE FELIPE PINGLO ALVA

Mi estimado Víctor, no sabes la alegría que me ha causado el ver publicados tus dibujos en *Sport Gráfico*, puede que sea tu porvenir. Ahora sólo corresponde ser perseverante y estudioso, para que así tal vez mañana puedas llegar a ser uno de nuestros mejores artistas nacionales y ser dibujante de uno de los más importantes rotativos limeños.

Víctor, tengo confianza en ti, y espero que ningún pequeño contratiempo te haga retroceder. Te advierto de que la pelea será dura, pero allí se ve a los valientes, y tú eres de los Barrios Altos, y no defraudarás a los muchachos de Buenos Aires.

Tú sabes cómo lucho por sacar adelante la canción criolla. Tengo la esperanza de que el esfuerzo mío y de otros, que no somos muchos, sirva para que nuestro folclore se coloque en el lugar que le corresponde, y sea conocido tanto aquí como en el extranjero, pero con carta de ciudadanía peruana bien definida, y así algún día sirva de contribución plena al progreso nacional.

Mi estimado Víctor, te repito mi confianza, y puede que algún día te acuerdes del más modesto de tus amigos, Felipe Pinglo.

Saluda y felicita a Don Daniel.

Tu amigo,

Felipe Pinglo

(Rúbrica de Pinglo)

Lima, junio de 1,931.

## CARTA DE FELIPE PINGLO

*Carta de Felipe Pinglo al pintor y caricaturista Víctor Echegaray. (En ella demuestra su amor al barrio que lo vio nacer y su afán de sacar adelante nuestro cancionero popular.)*

"Mi estimado Víctor:

No sabes la alegría que me ha causado al ver publicado tus dibujos en "Sport Gráfico". Puede que sea tu porvenir. Ahora sólo te corresponde ser perseverante y estudioso, para que así tal vez mañana, puedas llegar a ser uno de nuestros mejores artistas nacionales y ser dibujante de uno de los más importantes rotativos limeños.

Víctor, tengo confianza en tí, y espero que ningún pequeño contratiempo, te haga retroceder. Te advierto que la pelea será dura pero, allí se ve a los valientes y tú eres de los Barrios Altos, y no defraudarás a los muchachos de Buenos Aires. Tú sabes cómo lucho por sacar adelante la canción criolla, pero tengo la esperanza de que el esfuerzo mío y de otros, que no somos muchos, sirva para que nuestro folklore se coloque en el lugar que le corresponde, y sea conocido tanto aquí como en el extranjero, pero, con carta de ciudadanía peruana bien definida, y así algún día dé contribución plena al progreso nacional.

Mi estimado Víctor, te repito mi confianza y puede que algún día, te acuerdes del más modesto de tus amigos. Saluda y felicita a Don Daniel. Tu amigo (firmado), Felipe Pinglo". Lima, junio de 1931.

  
Felipe Pinglo Alva

Carta de Felipe Pinglo a Víctor Echegaray



# FELIPE PINGLO ALVA Y EL ALIANZA LIMA



Óleo de Oscar Allain Cottera

Como sabemos, mucho se ha escrito sobre la vida del extraordinario compositor peruano. Existen varios estudios de investigación referentes a su vida, sus canciones, sus amoríos, su enfermedad, etc. También existen datos que resultan interesantes en la trascendental pero corta vida del bardo inmortal, Felipe Federico Pinglo Alva, así como algunas canciones de su autoría, relacionadas con el club Alianza Lima.

Sabemos que Aurelio Collantes fue uno de los principales investigadores de la música criolla y principalmente de la biografía de Pinglo, respaldándose principalmente en algunas vivencias personales y versiones de la familia del compositor, como su viuda y luego sus hijos, así como en algunos amigos que sobrevivieron al bardo, y nos ha ofrecido mucha información.

Otros investigadores, como César Santa Cruz, Ricardo Miranda Tarrillo, Manuel Zanutelli, Ricardo Montero, Gonzalo Toledo, Jorge “El Cumpa” Donayre, Lorenzo Villanueva, Manuel Acosta Ojeda, etc., nos han ofrecido diversos aspectos de su vasta obra, ofreciendo también variada información.

También es bueno precisar que en algunos casos se nos ha brindado información algo confusa que con el devenir de los años se ha ido aclarando con algunos datos puntuales que demuestran que algunas informaciones que se tuvieron en un principio no eran totalmente ciertas.

Muchas veces se da información que, sin ser malintencionada, deviene en sucesivos conceptos que inducen al error. Por ejemplo, existe un dato que por resultar dudoso ha originado diferentes versiones, y por consiguiente especulaciones, con las fechas en torno a la corta vida del compositor. En este caso puntual debo referirme a en qué año aproximadamente Pinglo llega a La Victoria, y a su relación con el club Alianza Lima.

Al parecer, la confusión se inicia con la composición del valse “Hermelinda”, de Felipe Pinglo, ya que al darse fechas confusas sobre la fecha exacta de su composición se han tergiversado hechos

posteriores. La fecha que se le asigna es el 16 de agosto de 1919. Luego se ha dicho el 6 de mayo de 1936, argumentando que Pinglo lo termina en esa fecha, pues lo tenía inconcluso. O que se trataba de otra persona con el mismo nombre. Que igual sucedió con el tema “Amelia” (1917, Cancionero de Lima n° 1119), que uno se refería a la madre de Nicolás Wetzell Romero y el otro a una enamorada del bardo, etc.

Es evidente que esta versión sobre el valse “Hermelinda” es inexacta. Simplemente la fecha de su creación ha sido alterada, ya que, como sabemos, este valse se compone en respuesta al valse de Alberto Condemarín, nacido en 1898, de quien se dice que había sido enamorado de Hermelinda Rivera Urrutia, a la postre casada con Felipe Pinglo Alva el 11 de mayo de 1926. Recordemos que el tema de Condemarín se hizo muy popular en esa época, incluso hasta la fecha, que es un canto al amor, y que en sus primeras líneas dice:

*Escucha, amada mía, la voz de mis cantares  
que brotan de mi lira cual desolado sol.  
Malévola es tu ausencia, teniendo mil azares,  
enferma tengo el alma y herido el corazón, etc.*

En cuanto al valse “Hermelinda”, que compuso Pinglo, al parecer fue celosamente guardado por su esposa, y hasta la fecha es muy poco conocido, y no precisamente un canto al amor. Dice así:

## **Hermelinda**

*Autor: Felipe Pinglo Alva*

*He reflexionado en el silencio de una noche  
acerca del amor de una mujer;  
al cabo ha gemido mi corazoncito  
al ver la felonía de una ingrata infiel.  
En tí puse, Hermelinda idolatrada,  
todo el fuego de mi cariño fiel*



*y has pagado como pagan las mujeres,  
con un cruel desprecio en su ansia de mujer.  
Yo, ciego, te adoré, y en tus facciones vi  
la imagen que en mis horas de ensoñación forjé,  
pero todo ha pasado, ya se desvaneció,  
los idilios que por ti se forjó mi corazón.*

En el libro *Antología de la música peruana* (Tomo 1), “Canción Criolla”, aparece un reportaje que hizo el “cumpa” Jorge Donayre a don Nemesio Falconí, uno de los íntimos de Felipe Pinglo, acompañante de bohemia y conocedor de sus andanzas. Se titula “Componía a lápiz y en cualquier papel”, y una de las preguntas finales es “¿Y qué nos puede decir de su vida sentimental?”. Y Falconí responde: “Felipe era muy enamorado, aunque yo solo le conocí tres enamoradas en su época de soltero, hasta que se casó con Hermelinda Rivera. Recuerdo que su preocupación era el valse que Alberto Condemarín le había compuesto a ella (antes habían sido enamorados), entonces se quitó el clavo componiendo otro valse con el mismo nombre ‘Hermelinda’”.

Debo señalar que Carmen Pinglo, hija del bardo, señaló a este valse, “Hermelinda” (“He reflexionado en el silencio de una noche”, etc.) como composición de su padre, y lo graba con su voz en el L.P. homenaje a los cincuenta años del fallecimiento de Pinglo, junto a otros intérpretes, que hacen otros valeses del mismo autor.

Claramente se puede deducir que si este valse es de Pinglo no pudo haberlo compuesto en el año 1919. En ese año Hermelinda tendría doce años de edad.

Otro dato se ofrece erróneamente, y lo hace un investigador como Zanutelli, que en su libro *Felipe Pinglo a un siglo de distancia* (1999), pág.44., dice lo siguiente: “No tengo la cronología precisa de su obra “Hermelinda”, es su gran ofrenda de amor a quien sería su esposa: “Tus ojos ternura reflejan, me mata tu lindo mirar, mi nena me roba la calma y el alma; tuya mi vida será””.

Como se puede observar, la letra de ese valse pertenece al valse de Pinglo “Bouquet” (1931). Qué pasó realmente, no se averiguó. ¿No lo sabía, lo dijo con la intención de confundir? Todos sabemos que Pinglo también compuso otros temas como “Adúltera”, “Pasión y odio”, “Por tu querer”, etc. Seguramente no eran temas referentes a su vida personal, ya que los compositores muchas veces se basan en vivencias ajenas para componer. Es evidente que se altera la fecha exacta de su creación y se oculta por el tenor de la letra del valse del mismo nombre de la esposa.

Pero decir que un compositor con la capacidad creativa de Pinglo, que en su corta vida (1899-1936) nos dejó para la posteridad 176 obras conocidas, y algunas por conocer, empieza un valse en el año 1919 para terminarlo en 1936. Carece de lógica.

Al parecer, este dato desencadena una serie de posteriores confusiones, como que Pinglo deja Barrios Altos cuando era soltero, y en consecuencia compone el hermoso valse “De vuelta al barrio” en el año 1925.

Otro dato que nos ofrece en su libro *Pinglo inmortal* (1977) Aurelio Collantes, afirma que Pinglo se va a La Victoria de 1921 a 1924. Esto lo continúan diciendo Manuel Zanutelli y Miranda Tarrillo, entre otros investigadores que continuaron con esa versión. Collantes afirmaba lo siguiente: “Entre los centenarios de la Independencia (1921) y la Batalla de Ayacucho (1924), el valse se aleja de su amado predio, atraído por la naciente bohemia incubada en la urbanización de La Victoria; se dice que por ahí tuvo un fugaz amorío con una chica llamada Esperanza. Otros afirman que fue una joven de la familia Valdelomar, casa a la que solía concurrir continuamente...”.

Recordemos que, según estos datos, en esa fecha Pinglo todavía era soltero. Y también da a entender que luego Pinglo compone el valse “De vuelta al barrio”, es decir con 25 años de edad.

Pero resulta que estos hechos ocurrieron cuando Pinglo ya estaba casado con Hermelinda Rivera y tenía dos hijos, como lo testimonian diversos personajes que llegaron a conocer a Pinglo, precisamente en el Barrio de La Victoria. En la revista *Caretas* (12-05-1986) se publicó

un artículo de la colección Biblioteca Nacional, titulado “Felipe el Grande”, que firma Domingo Tamariz, y entre sus entrevistados figuran personas que conocieron al bardo como Víctor Correa, Juan Ríos, Alcides Carreño y Abraham Valdelomar, precisamente uno de los hijos de Juan Valdelomar, en casa de quien estuvo residiendo Pinglo durante su estancia en el barrio de La Victoria.

Entre los datos que se pueden rescatar de los criollos mencionados: Víctor Correa, a quien pasados los 90 años se podía ver en el Domingo Giuffra con una lucidez extraordinaria, no comenta nada que pueda tomarse como tan controversial, sólo presume de haber tratado a Pinglo como un padre; que fue él quien llevó al bardo a la casa de doña Eloísa, madre de su futura esposa, Hermelinda, y que su primer valse fue “Amelia” cuya música fue sacada de la Banda de Gendarmes, etc. Correa nació el 25 de abril de 1894. Es decir, era cinco años mayor que el compositor.

Juan Ríos menciona que conoció a Pinglo (en el año 86 del artículo publicado). Ríos tenía 79 años. En consecuencia, nació en 1907, ocho años más tarde que Pinglo. Señala, entre otras cosas, que conoce a Pinglo cuando llegó al barrio de Huanta en el solar 125, a casa de la señora Eloísa, donde se tocaba y se cantaba, y se formó una especie de peña, etc. Y comenta que Pinglo un día se peleó con su esposa y se fue a vivir a La Victoria, a la casa del señor Valdelomar.

En cuanto a Aurelio Collantes, prácticamente sabemos lo que ha escrito sobre Pinglo en este tema puntual, y casualmente es el que se encarga de distorsionar muchas cosas.

Abraham Valdelomar, precisamente hijo de Don Juan, quien recibe a Pinglo en su casa, dice que recuerda que Pinglo llegó a su casa cuando él tenía aproximadamente doce años. Es bueno aclarar que don Abraham nació en 1920.

Dice, entre otras cosas: “Recuerdo que se sentaba junto a una mesa y se ponía a escribir sus letras, que su hermanas Fidela y Victoria cantaban sus valeses y que mandaba a comprar aspirinas a él y a su hermano por la atrofia que tenía Pinglo en el tobillo izquierdo, etc”.

Otro dato es que Alfredo Leturia, pinglista de corazón, comentó en una entrevista para Radio San Borja en el año 1987 (existe grabación) que conoció a Pinglo antes de cumplir quince años, o sea, catorce, y que fue llevado por sus hermanos mayores, Víctor y Amelia a una reunión a la casa de los Valdelomar. Alfredo comentaba que eran sus hermanos mayores, Augusto, Víctor y Alberto (“Hormiga Rubia”), los que sí alternaron con Pinglo, y que de ellos aprendió los vales del bardo. Cabe mencionar que Alfredo fue el menor de once hermanos. Nació el 3 de septiembre de 1916, cuando contaba él con catorce o casi quince años de edad. Estamos hablando del año 1931.



Alfredo Leturia Almenara, cantor victoriano y reconocido Pinglista, acompañado en las guitarras por Willy Curay Chávez, y Julio “Chavo” Velásquez, el popular “Guitarra mayor”.

Con estos datos, que son estrictamente ciertos, sólo se puede concluir que Pinglo estuvo en La Victoria después de casado, es decir, en la década del 30, y no entre el año 1921 y 1924, como nos dicen Collantes y otros estudiosos que han repetido su versión. En cuanto a su amorío con Victoria Valdelomar, se dice que le escribe un tema, “Victoria”, pero lo relevante es que Felipe Pinglo estuvo viviendo en esa época en La Victoria.

Victoria Valdelomar dice que Pinglo le dio serenata cuando ella cumplió veinte años, y dice después, al año siguiente ya no; porque Pinglo estaba en el hospital. En otra versión dice que ya no, porque murió. Recordemos que Pinglo falleció el año 1936. Entonces le dio serenata en el año 1935. También llega a decir que ella fue a visitarlo al hospital. Todo eso puede ser cierto, pero a la vez demostraría que Pinglo seguía frecuentando La Victoria en el año 1935.

Si empezamos a relacionar algunos vales compuestos por Pinglo sobre los futbolistas de Alianza Lima, o lo relacionado con el tema “Cuando vuelve Pinglo a los Barrios Altos”, lamentablemente no todos los temas figuran con fecha, pero hay temas puntuales que sí la tienen y que demostrarían que Pinglo tuvo esa inclinación porque casualmente estuvo compartiendo estancia en La Victoria.

Aquí, algunos datos para considerar:

“Viva el Alianza”, 1930 (polca), 1932 (marinera).

“La polca Juan Rostaing”, 5 de febrero de 1931.

“Alejandro Villanueva”, 16 de agosto de 1932.

“Villanueva, el as”, 1934.

“Juan Valdiviezo”, noviembre de 1932 (“Conmueve el *stadium*...”).

“Juan Valdiviezo”, 26 de junio de 1934 (“Aplausos a los méritos del arquero sin par...”).

“Los tres Ases”, 10 de diciembre de 1935.

En cuanto al valse “De vuelta al barrio”, no tengo la fecha exacta pero tengo entendido que fue escrito el año 1934. Cuando se obtenga la fecha exacta de este valse se aclararán algunas dudas definitivamente.

Como se puede apreciar con sólo estos temas compuestos por el bardo, y demás datos que se exponen, se puede concluir que Pinglo fue a La Victoria a residir por espacio de tres años consecutivos, estuvo casado con Hermelinda Rivera Urrutia y ya era padre de familia.

En cuanto a los temas de Pinglo sobre el club Alianza Lima, debo comentar que del *one step* “Alejandro Villanueva” no se conoce grabación pero la letra es la que figura en los cancioneros de la época. Y la fecha es la misma, el 16 de agosto de 1932. Cabe resaltar que en la polca “Villanueva, el as”, se repite el primer párrafo del *one step*.

Este error deviene porque los cantores de antaño cantaban lo que sabían y, como los dos temas se referían a Alejandro Villanueva, lo confundían. Graban como polca “Villanueva, el as”, en este orden: Fernando Hurtado, Alfredo Leturia y Oscar Avilés. Los tres repiten ese primer párrafo (estrofa) y los tres confunden los nombres de las ciudades.

De la canción “Alianza Lima”, la letra figura en los cancioneros de la época. La fecha que tengo es agosto de 1930 (polca). Aparece “Viva el Alianza” en 1932, como marinera.

En la polca dedicada a Juan Rostaing, la fecha según el cancionero La Lira Limeña n° 76, 2 de abril de 1931; también es el 5 de febrero de 1931.

A continuación, los vales dedicados a jugadores aliancistas o al club Alianza Lima:

### **Villanueva, el as (polca)**

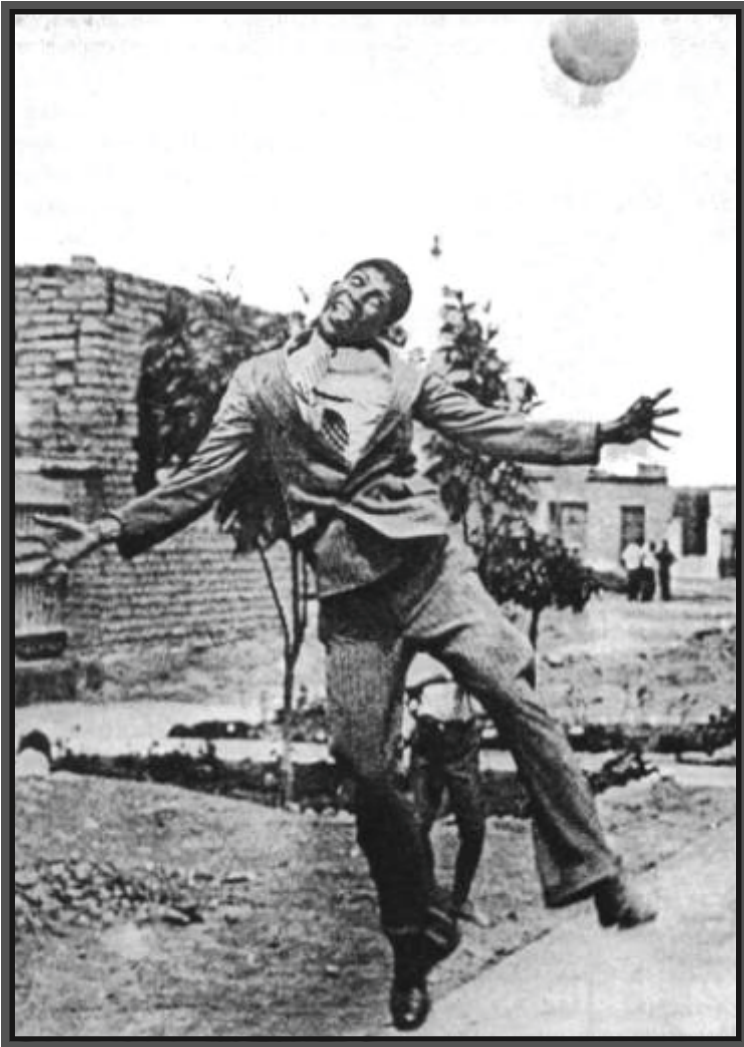
*Maestro del pase entre tus pies,  
el balón esclavo tuyo es,  
dominado siempre ha de llegar  
donde tu saber lo quiere enviar.*

*Colón y Curaçao, Dublín, Belfast, Glasgow,  
Edimburgo, Gloucester, Rotterdam, Praga, Munich,  
Berlín, París y Niza, con Barcelona y Madrid,  
alabaron tu sapiencia, que supieron aplaudir.*

*Luego San Remo, Las Palmas, más tarde las Tenerife  
prodigaron alabanzas a tu juego de campeón;  
al volver hoy a tu patria consciente de tu saber,  
recibe sincero aplauso, estrella del balompié.*

*Si juegas el cuerpo has de vencer,  
demuestras pupilas al desmarcar;  
Alejandro Villanueva, el as,  
tus jugadas son de gran valer.*

*Colón y Curaçao, etc. 1934*



Carlos Alejandro Villanueva Martínez, delantero centro aliancista,  
el popular "Manguera"



## **Alejandro Villanueva**

*Maestro del pase, entre tus pies  
el balón esclavo tuyo es;  
dominado siempre ha de llegar  
donde tu saber lo quiere enviar.*

*Eje de una línea de mucho valor,  
sirves a conciencia, con gran precisión,  
distribuyes juego de manera singular;  
tu visión es presta y tu pase, eficaz.*

*De cabeza juegas como el mejor,  
delantero centro, forzoso internacional,  
tu acción es cerebro y recreación,  
Alejandro Villanueva, del fútbol peruano honor.*

*Dribleando tu estilo único es,  
tus shots y jaladas, sin igual;  
la de cuero y goma entre tus pies,  
es esclava de tu voluntad.*

*Lima, 16 de agosto de 1932*

**Juan Valdiviezo** (pasodoble)

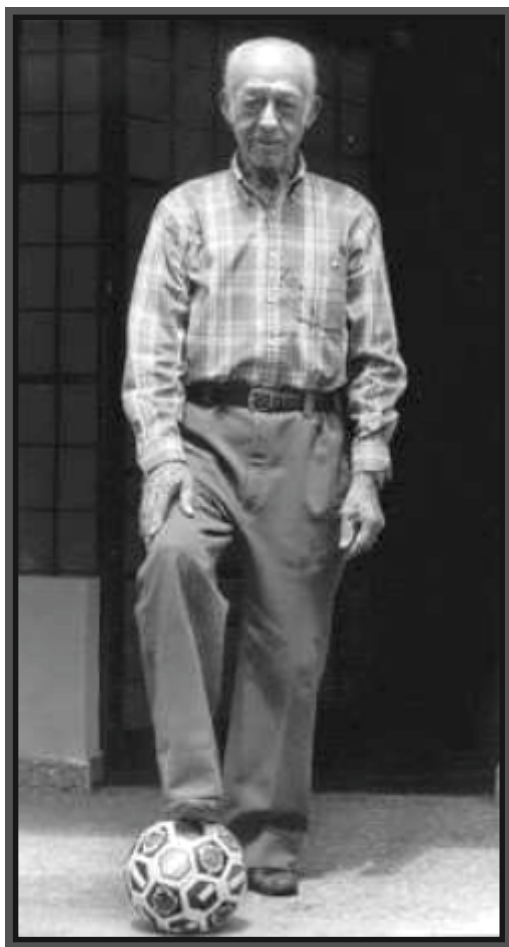
*Conmueve el stadium una ovación clamorosa,  
el público todo bate palmas a rabiar  
ante la precisa jugada del maestro,  
embolse y pupila magistral.*

*La emoción es suprema al observar  
los zagueros vencidos sin poder  
al veloz delantero contener,  
que de cerca dispara con crueldad.*

*Surge Juan Valdiviezo y se ve  
que en magnífico esfuerzo anula ya  
el fuerte tiro que ha embolsado bien  
con vista, valor, serenidad.*

*Del plangéon valiente, pupila inmejorable,  
oportuno siempre para el balón atrapar;  
eficiente arquero, exponente del arte,  
de nuestros golerros es el as.*

1932



Juan Humberto Valdiviezo Padilla, el legendario portero aliancista por los años 30, conocido como “El mago”

La del conjunto aliancista tiene aires de marinera y consta de diez estrofas, que no guardan simetría.

### **Alianza Lima**

*Viva el Alianza, señores,  
el once de la emoción,  
que cuando a jugar concurre  
el match es una ovación.*

*Siéntate bien, amigo,  
y límpiame bien los ojos; limpia tus ojos,  
que esto es canela pura,  
ay, ay, ay llena de gozo, llena de gozo.*

*No sé qué cosa siento  
que me llena de confianza  
dentro del alma;  
qué ganas de gritar tengo,  
ganas de gritar locas:  
¡Muchachos, viva el Alianza!*

*Viva el Alianza,  
ponte la bola al centro;  
muchachos, siga el encuentro,  
siga el encuentro.*

*Voy a relatarles lo que pude ver  
cuando a las tribunas del stadium fui:  
todos los sectores repletos hallé,  
había tanta gente que hasta me admiré,  
había tanta gente que hasta me asombré.*

*Jugaba el Alianza, ésa es la razón  
de la concurrencia y la animación;  
por doquier se escuchan hurras a granel,  
suena el juez su pito, ya vamos a ver,  
ya vamos a ver lo bueno.*

*En su quinteto de ataque  
el fútbol es maravilla,  
con sapiencia todo se hace okey.  
Saca Villanueva, pasa a Montellanos,  
quien presto la añade al gran don José,  
quien combinando el juego  
la extrema a Sarmiento que la cede a Neyra.*

*Y su trinidad de medios para el gol hacer,  
renombre tiene de buena, sí.  
Domingo y Julio García,  
en conjunto con Quintana,  
toman el trío de medios que colaboran muy bien  
con Juan Rostaing y con Soria,  
la gran pareja de zagueros,  
y en el arco Valdivieso, un guardavalla de gran valor.  
¡Muchachos, viva el Alianza!*



Pinglo dedicó la polca “Los Tres Ases” a Arturo “Lolo” Fernández, Víctor Lavalle, y Juan “El mago” Valdiviezo, integrantes del seleccionado olímpico del año 1936

### **Los tres ases (polca)**

*Aplausos entusiastas y vivas a granel,  
al trío defensivo que en Chile supo imponer  
su juego de coraje, de sapiencia y valor;  
Fernández, Valdivieso y Lavalle al jugar.*

*Magallanes primero, Colo Colo después,  
Audax enseguida, Españoles también.  
En Santiago quisieron sus triunfos marchitar,  
que ni en Valparaíso pudo Wanderers nublar.*

*Arturo Fernández, zaguero impetuoso;  
Juan Valdivieso, arquero de emoción,  
Víctor Lavalle, back firme y sereno,  
formaron un trío lleno de emoción.*

*Nunca supieron lo que es desaliento  
y siempre constantes, llenos de ideal,  
lucharon valientes en todo momento  
y el Alianza Lima, consiguió triunfar.*

*10 de diciembre de 1935*

Entre otras cosas, se ha dicho muchas veces que Pinglo escribía sus temas y que muchos de ellos lo regalaba a sus amigos para su difusión, etc. Lo cual, según comentarios de amigos de la época del bardo, era cierto, pero muchas veces se ha dado una información que cuenta, por ejemplo: que el valse tal se cantó tal fecha en el teatro tal, etc., o que estando Pinglo en tal circunstancia sucedió tal cosa y compuso un valse. Se da por válido que dicho valse se compuso en la fecha que indica la ocurrencia.

Es importante precisar que, gracias a los destacados investigadores y estudiosos de la vida del bardo inmortal que mencionamos líneas arriba, hemos podido conocer muchos aspectos de la corta vida del irreplicable compositor y de su extraordinaria obra. El hecho de que existan algunos datos que demuestren otras circunstancias no desmerece de ninguna manera su importante y valiosa información.

Por otra parte, existen en el Perú (Lima) familias llamadas musicales o criollas tradicionales como los Santa Cruz, los Valdelomar, los Leturia, los Vásquez, los Avilés, los Dávila y los Velásquez, por nombrar sólo algunas, que han heredado de sus padres esas vivencias por la cercanía que éstos tuvieron con los personajes importantes de nuestro acervo. Dicho esto, la versión de los pinglistas y cantores victorianos Alfredo Leturia y Abraham Valdelomar son válidas, ya que ellos vivieron lo que nosotros (hijos) también experimentamos cuando conocimos a personajes que tenían estrecha relación de amistad con nuestros padres.





# LOS CENTROS MUSICALES CRIOLLOS



Óleo Oscar Allain Cottera

El concepto de centro musical, que se tenía en el siglo XVIII, estaba relacionado con la música que se hacía en las iglesias. Los principales centros musicales se establecieron, como en toda América, en los centros religiosos. En el Perú, fueron Cuzco, Lima y Trujillo los centros más importantes, y en menor escala Arequipa, Huánuco, y Huamanga. Sin embargo, en todas las iglesias se hacía música, ya fuera de órgano o vocal.

Muchos son los músicos extranjeros que llegan a nuestras tierras en esas épocas, la mayoría peninsulares: Cristóbal de Belzayaga, Pedro Jiménez y Gutiérrez Fernández de Hidalgo, que introdujeron en América música de Palestina, y los músicos Cristóbal de Morales, Francisco Correa de Arauxo, Cabanillas, Aguilera de Heredia, Tomás de Herrera, etc.

Posteriormente, este concepto de los centros musicales criollos en el Perú se aplica a las instituciones con personería jurídica, creadas inicialmente por grupos de amigos bohemios criollos y deportistas afines a este género, con el objetivo de cautelar, preservar y difundir nuestro acervo cultural, principalmente mediante la difusión de la música criolla. Estos bohemios de antaño fueron los forjadores de la tradición musical criolla. Nace de esta manera lo que hoy se conoce como centro musical.

En estos últimos años, se está notando una ligera y positiva actividad, más vigorosa en este aspecto, en casi todos los centros musicales, que todavía sobreviven por el espíritu de lucha de sus dirigentes y asociados, teniendo en cuenta que estas instituciones no reciben ningún apoyo oficial de parte de las autoridades culturales en nuestro país.

Actualmente existen las peñas criollas, llamadas peñas comerciales, que también juegan un papel muy importante por el esfuerzo y dedicación que le brindan sus creadores, quienes invirtiendo su dinero apuestan por seguir impulsando nuestra música criolla.

Lamentablemente, algunos centros musicales de otrora ya no existen, o han tenido que cerrar sus puertas porque simplemente se

ha impulsado otra dinámica con el devenir de los años. Los tiempos han cambiado, y los llamados templos de criollismo, que sólo acogían a cierto colectivo (socios, bohemios criollos, deportistas, poetas, etc.) se han abierto a un colectivo menos específico. Ahora existe un marco más amplio, con menos rigurosidad en cuanto a elección de socios (compositores, cantores, guitarristas, cajoneros, deportistas, etc.). Este cambio, saludable, por cierto, considerando nuestro tiempo actual, está permitiendo que haya una participación más plural donde pueden participar todos los que tienen alguna inclinación por nuestra música criolla.

Evidentemente, los creadores y fundadores de estos centros musicales ya no están con nosotros, pero sin duda dejaron una huella indeleble en el corazón de todos los criollos de estas nuevas generaciones. Porque esos criollos de antaño simplemente vivieron “por y para resaltar la música criolla”. En esos lugares se hablaba y se hacía música sobre todo, se charlaba de deportes y de otras tantas cosas, era el refugio de gente buena y sincera que sentía el arte y entendía la vida de otra manera... Eran otros tiempos.

Haciendo una breve reseña, los principales centros musicales de nuestra querida música criolla, considerados los primeros templos del criollismo, fueron el Carlos Saco, el Felipe Pinglo Alva, el Musical Unión, el Tipuani, el Bocanegra, el Domingo Giuffra y el Musical Breña, entre otros no menos importantes, ya que todos están involucrados en el mismo propósito de rescatar nuestra música criolla. Algunos de estos centros cerraron sus puertas con el devenir de los años.

Haremos un resumen de los mencionados líneas arriba.

## **EL CARLOS SACO**

Se dice que el Centro Musical Carlos Saco nace en memoria del recordado compositor e interprete Carlos Alberto Saco Herrera, quien nació en el Callao un 25 de febrero de 1894, y falleció en 1935, víctima de una severa neumonía aguda. Su fundación institucional oficial fue el 27 de febrero de 1935, y la idea de bautizarlo con este nombre se le

atribuye a “Pindongo” Romero, antiguo cantor criollo. Este centro tuvo un peregrinar institucional en cuanto a los locales: del local de Pampa de Lara se trasladó a un inmueble de la Plaza de Buenos Aires, luego ocuparía los altos del desaparecido cine Buenos Aires, situado en calle Acequia de Islas (Jr. Huánuco y Miró Quesada). Posteriormente se afincaron en la calle La Pólvara (Jr. Cangallo). A mediados de los años 60, en su afán de sobrevivir, se trasladan a un local que fue cedido por Juan Carbone, propietario de la famosa Quinta Carbone. Luego de algunos años, Reynaldo Adrianzén adquirió un local en la calle El Tigre, cedido por la Sociedad de Choferes del Perú, donde continuaron con su labor musical durante algunos años más. Al parecer, los desfavorables recursos económicos de sus miembros dieron como resultado que se diseminara el espíritu por el que nació la institución, que culminó su labor en el año 1976. Hasta la fecha no se ha hecho nada por intentar su renacimiento.

Este templo de criollismo acogió como ilustres visitantes a diversos personajes y artistas extranjeros de la época, como Libertad Lamarque, Tita Mirello, Luis Sandrini, Azucena Maizini, el cuarteto español de laúdes Hermanos Aguilar; igualmente, al entonces Presidente de la República, Manuel Prado y Ugarteche, quien proclamó el Día de la Canción Criolla en dicho recinto, días después de que el presidente del club, Juan Manuel Carrera del Corral, diera lectura a su proyecto de ley con apoyo del diputado Luis Felipe Andrade del Valle, quien, como socio honorario, colaboró para establecer el Día de la Canción Criolla, que luego se establecería con fecha del 31 de octubre 1944.

Entre los personajes criollos de antaño debemos mencionar al “Pato” Villalobos, el “Cojo” Núñez, Filiberto “Tacita” Hidalgo, “Pindongo” Romero, “Pancho” Estrada, Víctor Echegaray (dibujante), Carlos Bahamonde, Alejandro Ascoy (antes de que cantara con su hermana Rosita), Ángel Monteverde, Manuel Garrido (autor de la polca “Delia”, que popularizaron “los embajadores criollos”, el trío de cuerdas integrado por Nicolás Wetzell Romero, Ravelli, Estrada y el Dúo Salerno y Gamarra, entre otros.

## EL FELIPE PINGLO ALVA

El Felipe Pinglo Alva se crea en memoria del bardo inmortal, Felipe Federico Pinglo Alva (18 de julio de 1899 - 13 de mayo de 1936) cuatro días después de su muerte, el 17 de mayo de 1936. Su primer local fue en la calle Mercedarias 1071 (casa de Obdulio Menacho), en los Barrios Altos, bajo la presidencia de Pedro Espinel Torres, Felipe Centurión (vicepresidente), Alejandro Rivera (fiscal), Alfonso García (secretario), Ernesto Silva (prosecretario), Obdulio Menacho (tesorero) y José Díaz (director artístico).

El Centro Social Musical Felipe Pinglo Alva, con el correr del tiempo, se ubicó en el local donde funciona actualmente el Centro Musical Tipuani, y posteriormente en la avenida Abancay (cuadra 9). Adquiere personería jurídica en el año 1967, bajo la presidencia de Julio Santisteban Vásquez. Entre sus presidentes destacan Jorge Zapata Cuadra, José Luís Alvarado Bravo, Rosendo Chanamé Siancas, Víctor Sandoval Cotrina, Emilio e Isaías de los Reyes, Julio Pizarro Flores y, actualmente, el reconocido estudioso y compositor Manuel Acosta Ojeda.

El Centro Musical Felipe Pinglo Alva es, sin ninguna duda, el más representativo de los templos del criollismo actualmente en el Perú. Los mejores y más relevantes personajes de nuestro acervo musical han transitado por su historia y han sido referentes importantes de nuestra música criolla. Personajes de la bohemia criolla de la talla de Alcides Carreño Blas, Alberto Condemarín, Samuel Joya Nery, Pedro Espinel Torres, Pablo Casas Padilla, Víctor Correa Márquez, Filomeno Ormeño Cornejo, Nicolás Wetzell Romero, Eduardo Márquez Talledo, Ernesto Soto Agüero, Luciano Huambachano, Porfirio Vásquez, Abelardo Takahashi Núñez, Manuel Covarrubias Castillo, Rafael Otero López, Augusto Rojas Llerena, César y Nicomedes Santa Cruz o Félix Pasache Castillo, entre tantos otros grandes compositores.

Igualmente, entre cantores, guitarristas, cajoneros y deportistas, resaltan figuras de la talla de Augusto y Elías Ascuez, Augusto Ballón, José “Paquete” Moreno, Juan Ríos, Alfredo “Chapita” Weston, Juan Álvarez Moreno, Alfredo Leturia Almenara, Ricardo “Curro” Carrera

Saldívar, Alberto Rubianes, Fernando Hurtado “Mano Corta”, Abraham Valdelomar, Óscar Avilés Arcos, Juan “Ganchito” Arciniegas, Carlos “Pomadita” Lazón, Abelardo Vásquez, Fernando Loli, Francisco “Panchito” Jiménez Hernández, Humberto “Oiga” Cervantes, Rómulo Varillas, Teófila “Coco” Ramírez, Eloísa Angulo, Victoria Valdelomar, Mauro Garcés, Juan Quispe Vila, Casaverde (padre de Félix) y muchos otros más.

Debo mencionar que muchos de estos bohemios alternaron en otros centros musicales, y se identificaron con sus respectivos clubes, donde fueron acogidos vivamente. Es bueno precisar que en la década de los años 50 locales como el Felipe Pinglo eran visitados por personajes importantes de la política y de algunos medios de difusión relevantes. Estas constantes visitas, que indudablemente realizaban la categoría del club, no eran muy apreciadas por algunos de sus integrantes. Esta situación motivó que se crearan otros puntos de reunión paralelos, en los cuales los cantores y deportistas se sentían más cómodos. Uno de esos lugares era la bodega del italiano Domingo Giuffra, en el Barrio de La Victoria, donde acudían los bohemios criollos y los deportistas, principalmente futbolistas del club Alianza Lima, quienes, a raíz de la muerte de este amigo italiano, posteriormente fundaron el centro musical que lleva su nombre. Muchos de ellos pasaron a formar sus filas; otros fundaron el Musical Tipuani, sin dejar de ser pinglistas.

El local del Felipe Pinglo, años después, se traslada al local del jirón Conde de Superunda (692) cedido por el ingeniero Eduardo “Chachi” Dibós Chappuis, ex alcalde de Lima. Luego se traslada a una casona del Parque de la Reserva. Posteriormente, y durante varios años, un minúsculo grupo de socios se reunían en el local de la Asociación Guadalupana de la avenida Alfonso Ugarte, y últimamente en el local del Pasaje Olaya 110, en pleno corazón de Lima, a escasos metros de la Plaza Mayor.

## **EL CENTRO SOCIAL MUSICAL TIPUANI**

El Centro Musical Tipuani se funda en Lima, en la calle San Carlos, el 26 de septiembre de 1940. Fue reconocido oficialmente el 18 de septiembre de 1963, y se le distingue con la presidencia a su socio fundador, Juan Escobar Gibbons “Milonguita”, criollo de antaño a quien se le asigna el valse “María Luisa” (Guardia Vieja). Este auténtico criollo vivió más de cien años (1901-2002).

Este centro musical se considera bastión de los Casistas en referencia al gran compositor Pablo Casas Padilla, asiduo concurrente al club. Muchos personajes importantes integraron sus filas, como Antonio Trejo Ñique, Fernando Hurtado, Juan Legario o Julio Grandi “Chafan” Gutiérrez (Victoriano), considerado uno de los mejores cantores de Casas; el gran “Pichicuelo”; el recordado compositor Cabezas; y últimamente, los hermanos Roberto y Alejandro Velásquez. Tuvo presidentes destacados como Juan Valdivia, y, últimamente, Freddy Linares Hillpa y Jorge Agüero.

En torno a 1944 también actuaban en diversos centros musicales los hermanos Palacios, Las Criollitas, los hermanos Govea, el trío conformado por García, Barraza y Parras, Jesús Vásquez, Lucho de la Cuba, Adela Garza, Los Trovadores del Perú, Delia Vallejos, el Dúo Costa-Monteverde, La Limeñita y Ascoy, y Los Chalanés, así como el conjunto Pancho Ferreyros.

## **EL CENTRO MUSICAL UNIÓN**

El Centro Musical Unión actualmente tiene las puertas cerradas. Fue fundado en el mes de febrero del año 1950. Su local estaba ubicado en la Plaza Unión del barrio del Cuartel Primero, con Juan Criado, “el arquero cantor”, en la presidencia. Integrado también por la primera generación de los hermanos Castro, los hermanos Mantero, Emiliano Pedraza, Travel, “El patita”, padre de los hermanos Máximo Carlos y Julio Dávila, y Augusto “Curita” Gonzales, entre otros.

Entre los años 60 y 80, se produjeron los logros más trascendentes, ya que se grabaron cuatro L.P. de música criolla con canciones que



forman parte del patrimonio de la institución, donde participaron en este trabajo artístico Rafael Matallana, Gilberto Cossío Bravo, David Farfán, Alberto Urquiza, Víctor Reyes, Pedro Otiniano, Lucho Barrios, Canano Barrenechea, Javier de la Cuba, y los hermanos Máximo, Julio y Carlos Dávila, entre otros. Además, se compró el local del Club Tayacaja.

Existe una canción emblemática que representa el sentir del club, llamada “Cuartel Primero”, y que en su introducción dice: “Orgullo del Cuartel Primero es el Musical Unión, que ofrece al mundo entero al Perú hecho canción”.

## **Cuartel Primero**

*Autor: Mario Pastor Ubillús Martino*

*Intérprete: Centro Musical Unión*

*Barrio de tradiciones, ¡oh! Mi Cuartel Primero,  
donde cantó sus rimas, Santa Rosa de Lima.*

*Barrio que diste nombre, que engalanan la historia  
Francisco Bolognesi y el Santo de la Escoba.*

*Barrio bien jaranero, baluarte del criollismo,  
guitarras y laúdes se escuchan por doquier,  
fiestas bien jaraneras, allá por Monserrate,  
tondero y marinera hasta el amanecer.*

*Barrio que te engalanas cuando en tu calle escuchas  
un valsecito criollo de esa Lima de ayer;  
dos peñas del criollismo son tu timbre de orgullo,  
el Pedro Bocanegra y el Musical Unión. (Bis)*

*Barrio de tradiciones, ¡oh! Mi Cuartel Primero...*



Centro Musical Unión, en serenata de antaño canta Manuel Acosta Ojeda, acompañan en las guitarras Víctor Reyes y Alberto Urquiza, observan Alberto Romero, Guido y Eduardo Guianotti, Raúl Valdivia, y el cantor Carranza entre otros.

## EL PEDRO BOCANEGRA

En el Cuartel Primero, en el barrio de Monserrate, conocido como uno de los pilares del criollismo (jirón Ica, cuadra siete). Se encontraba el Centro Musical Pedro Bocanegra. Fue fundado en la década de los años 50, en memoria del recordado compositor chiclayano Pedro Augusto Bocanegra (4 de junio de 1890 - 4 de enero de 1927), ubicado la calle Santa y Criolla de Pachacamilla, donde nació el culto al patrón de la ciudad, el Señor de los Milagros. Allí se encuentran lugares como El Chifa Ton Wa, ubicado en la calle Torrecilla, la Jaranera, frente a lo que fuera la recordada La Maguil, cuna de los afamados intérpretes criollos. Era un barrio de cantores, peleadores y jaranistas donde había mucho guapo que se desafiaba, mucha jarana. Al club asistían personajes criollos como Los Chamas, Los Caciques o Fiesta Criolla. Había una cariñosa rivalidad entre los cantores del Pinglo y el Bocanegra. Monserrate fue barrio de Justo Arredondo, Pedro Bocanegra, Juan Criado (Callao), los hermanos Govea, el Dúo Salerno y Gamarra, y Luis de la Cuba (Arequipa). Posteriormente, de Rafael Matallana, los hermanos Antonio y Julio “Chavo” Velásquez, los hermanos Máximo, Julio y Carlos Dávila, David Farfán, Esther Granados, Pedro Otiniano (Victoriano), y otros grandes criollos.

Hay un valse que rememoran los criollos de antaño, referente al barrio de Monserrate, con letra de Aurelio Collantes y música de Jorge Pérez “El Carreta”.

### **Monserrate**

*Barrío mío, al evocar tu nombre  
surgen de tus esquinas como sombras  
los faïtes del pasado,  
y en la luz de los faroles se dibujan  
floridas ventanas de reja,  
maceteros de criollas  
que fueron la inspiración*

*de mi primera ilusión,  
de la quarteta perdida,  
de mi primera ilusión.*

*Monserate, barrio añejo  
donde naciera “La alondra”  
que Bocanegra cantaba  
allá en el viejo camal.  
Rinconada de Matienzo,  
sobre su suelo empedrado  
guapos de ley se trenzaron  
bajo la luz de un farol.*

*Castilla, Malambito y La Pampilla,  
callecitas que engalanan el romance,  
y en noches, plenilunios de amoríos,  
serenatas al pie de los zaguanes.*

*Recuerdo de Velásquez y Rivero,  
dos cantores de bravas pulperías,  
Salerno y Gamarra, voz y armonía  
que se oyeron en todos los solares.*

*Factoría de tranvía  
donde toreó Montañez  
y el aposento taurino  
donde triunfó el gran Valdéz.  
Torrecilla jaranera,  
plazuelitas y campanas,  
San Sebastián, Santa Rosa.*

## **Barrio de Mercedarias**

*Autor: Juan Requena Cueva*

*Barrio de Mercedarias, rincón de tradiciones,  
cruzaron tu vereda grandes criollos de ayer  
donde se oían voces de lindas serenatas  
cantadas con guitarras, castañuela y cajón.*

*Inmigraban bohemios con lindas melodías  
para poder cantarle a su alegre muchachada,  
que también preparados lo recibían con alegría  
y competían en lindas noches de completa amistad.*

*Se escucharon las voces de Teófila Ramírez,  
del gran Felipe Pinglo sus más bellas canciones,  
la hermosa melodía del negro Samuel Joya,  
que armonizaba lindo con el cojo Ballón.*

*El trinar de guitarras del cholo Nicolás,  
que con el mono Olivo, Augusto Vásquez y Canillas  
competían alegres con el gran Pancho Estrada,  
el ganchito Arciniegas, y David Suárez también.*

*Barrio de Mercedarias, hoy siento gran nostalgia  
al ver que ya no vienen tus grandes criollos de ayer. (Bis)*

## **CENTRO SOCIAL MUSICAL DOMINGO GIUFFRA**

Este importante centro musical fue creado en memoria del amigo de los criollos victorianos, el italiano Domingo Giuffra, quien acogía en su bodega a los bohemios criollos y deportistas. Este lugar, que quedaba entre las esquinas de Manco Capac y 28 de Julio, era obligado punto de encuentro de diversos personajes públicos entre vecinos, deportistas, poetas y músicos, todos relacionados por el linaje criollo. Se realizaban diversas y alegres tertulias musicales. Luego del fallecimiento de Giuffra, se crea el club cuyos socios fundadores son los Pinglistas Juan Álvarez Alarcón (hermano de José “Paquete” Moreno), Alfredo Leturia Almenara, óscar Avilés Arcos y Alfredo “Chapita” Weston, entre otros. Se formaliza por la década de los años 70, con fecha 5 de octubre, como día de aniversario.

Este querido club acoge mayormente a los diversos personajes criollos que frecuentaban el Felipe Pinglo Alva y otros centros musicales. Se sabe perfectamente que los grandes compositores peruanos son de los Barrios Altos, pero hubo una época en que los mejores cantores provenían del barrio de La Victoria, bastión de las familias Santa Cruz, Valdelomar, Leturia, Menacho, Abán, entre otras importantes familias criollas que prevalecen hasta hoy.

Dicen los entendidos que en el barrio de La Victoria la familia Leturia, integrada por los hermanos Augusto, Víctor, Alberto “Hormiga Rubia” y Alfredo Leturia Almenara, este último considerado el más fiel exponente del valse victoriano, es donde se encargan de hacer una división en la forma de interpretar, de decir el valse.

Alfredo, el menor de los hermanos Leturia, impone un estilo muy particular en el fraseo y en la forma sincopada de cantar. Se dice que esta forma la adquiere porque cantaba música cubana, conocida por la síncopa. Esto conlleva a que el toque de la guitarra tradicional efectúe ciertos cambios en estructura y forma, lo que luego se conoce, como lo denomina acertadamente el destacado estudioso de música criolla, Nicomedes Santa Cruz Gamarra, como el “toque Abancay”, el famoso “toque victoriano”.

Este estilo particular de tocar la guitarra por los músicos victorianos como Ricardo “Curro” Carrera Saldívar (cantor), Alberto Rubianes, Juan Quispe Vila, etc., adquiere una calidad mayor en las manos de óscar Avilés Arcos (nacido en el Callao, e hincha número uno del Atlético Chalaco), considerado la mejor y primera guitarra criolla del Perú, y que es acogido por los criollos del barrio victoriano.

Comentan los amigos criollos de antaño que óscar Avilés, conocedor de la calidad interpretativa de los cantores victorianos, y quienes manejaban un abundante repertorio musical de valeses de la Guardia Vieja (que asumían como valeses victorianos), como Alfredo “Chapita” Weston, Alfredo Leturia Almenara, Ricardo “Curro” Carrera, Alberto Rubianes o Fernando Hurtado, por nombrar algunos, que retaban en esas noches interminables de jarana a los cantores barriolinos, entre los que destacaban Arístides Rosales, Rodolfo Vela “Velita” Lavalencia y Augusto Ballón, entre otros. Les retaban a cantar diversos valeses, y les decían lo siguiente:

“Nosotros vamos a cantar veinte valeses victorianos, y ustedes cantan veinte valeses de Barrios Altos. Les regalo los de Pinglo...”.

El Domingo Giuffra es uno de los más importantes templos del criollismo en la historia de nuestra música criolla. Fue recinto de grandes jaranas y trasnochadas criollas al ritmo de valeses y polcas, donde los punteos de las guitarras y el retumbar del cajón se fundían con el exquisito tronar de las castañuelas, pequeños instrumentos de origen puramente español adheridos al criollismo, o del recordado saxo del maestro Julio Mori.

Entre sus personajes más relevantes destacan los miembros del club Felipe Pinglo Alva (antes mencionados) y otros criollos como Guillermo Bar (padre de Edith), Carlos Cárdenas, Miguel Grados, “El Gringo” Piana, Huapaya, Guillermo D’Acosta, Fajardo, Cavagnari, Guillermo Rosemberg, Amador Arnés, Carnero La Rosa, Manuel Covarrubias, Alberto Barahona, Pedro Lovera y muchos otros más.

Actualmente, el club está bajo la presidencia de nuestra amiga Aida D’Acosta, quien viene realizando una importante labor de difusión de nuestro acervo musical realizando importantes actividades, así

como diversos homenajes a los compositores peruanos más destacados.

El reconocido compositor Pablo Casas Padilla, asiduo concurrente del Domingo Giuffra, le dedicó un valse al centro musical, que tituló “Esquina inolvidable” y es considerado como el himno del club. Igualmente, Willy Terry Sáenz, quien fuera director musical del club, le dedicó un valse con el título “Templo del Criollismo”, que se grabara en el CD *Música criolla tradicional Barrio 2* (José Leturia - Willy Terry).

### **Esquina inolvidable**

*Autor: Pablo Casas Padilla*

*Esquina inolvidable de múltiples recuerdos,  
esquina victoriana, rincón de tradición  
de un criollismo puro, de una bohemia buena,  
eres el epicentro de todo buen cantor.*

*Jamás olvidarán, ni menos cambiarán, tu nombre,  
porque eres el lugar donde se practicó pasajes de valía,  
se habló de maestría de una tarde taurina  
y de una buena goleada, y para darle brillo  
vino la guitarra y una buena voz.*

*Esquina querida, si el destino un día,  
con esa alevosía que siempre es amiga a la destrucción,  
la bohemia en pleno se apenará,  
pero con el consuelo, con inmortal recuerdo,  
porque siempre dirán así era Giuffra. (Bis)*





Centro Musical Domingo Giuffra, cantan Alfredo Leturia Almenara y Óscar Avilés Arcos, acompaña en la guitarra Gustavo Urbina, se observa a Carlos Aban el popular “Cabeza e comba”.

En el barrio de La Victoria, también han existido otros centros musicales importantes como el Huascarán y el Musical Victoria, y reconocidas Peñas Criollas, como La Valentina o El Cambalache.

## **EL CENTRO SOCIAL MUSICAL BREÑA**

El Centro Cultural Musical Breña, fundado hace 35 años aproximadamente, un 15 de julio, día en que celebra su aniversario. La labor en los últimos años del club es muy destacada. Tuvo entre sus principales figuras a Máximo Bravo Campos, autor de bellos vales como “Aparición”, “Aroma sutil” y “Eva”, entre otros. Aunque no pertenecieron formalmente como socios, siempre fueron considerados parte del club Augusto Ascuez Villanueva, Tato Guzmán, los hermanos Vásquez, los Hermanos Santa Cruz y Fernando Bulnes Salaverry, entre otros criollos importantes.

El recordado Juan “Gato” Bulnes, criollo y futbolista contemporáneo de los destacados deportistas Alejandro Villanueva,

José María Lavalle, etc., fue amigo de Felipe Pinglo Alva. En una ocasión el bardo Felipe Pinglo le obsequió un bonito acróstico por el día de su cumpleaños, y Bulnes lo exhibía en la pared de su casa, peña llamada Juan Bulnes, situada en la cuadra 11 del jr. Aguarico en Breña. Su hijo Juan fue integrante del Musical Breña.

Entre otros personajes importantes del club figuran óscar Allain Cottera, destacado pintor plástico y criollo de antaño; César Calderón, Raúl Valdivia Lizárraga, Javier Cisneros, Wendor Salgado, Vicente Otta, Juan Mosto, César Lévano y Manuel Acosta Ojeda, entre otros.

En el club figuran retratos, colocados en las paredes del lugar, de diversos compositores peruanos que son testigos de tres décadas de jaranas. Chabuca Granda, Victoria Santa Cruz, Lucha Reyes y Alicia Maguiña también forman parte de la galería de personajes criollos, pues han paseado su arte y figura por el centro musical. Actualmente, el club se encuentra ubicado en el jirón Olmedo 452, Breña-Lima.

En Lima existen otros centros musicales importantes, que vienen realizando una fructífera labor. Igualmente, peñas criollas, que se destacan por la difusión de nuestro acervo musical. Entre las principales se encuentra el Centro Musical Villa Los Libertadores (Pueblo Libre), Centro Musical San Martín de Porras; la Peña de Don Porfirio Vásquez, de importante trayectoria, por donde ha transitado lo más graneado de nuestra música criolla, y la Peña La Oficina, donde destacan por hacer marineras. Otras que se deben mencionar son El Aromito del Callao, El Fierrito (Cuartel Primero), La Capilla, donde se reúnen grandes criollos, y algunas otras que detallamos a continuación con su directiva actual:

- CENTRO SOCIAL MUSICAL CALLAO: Antonio Rossell Checa, Daniel Carbajal Rivera, Enrique Ballesteros Portal, Ricardo Concha Joseph, Adrián Linares Castro, Dora Vera Otoya, Mirna Moy Vera, Luís Rossell Checa, Máximo Mancilla García y Nora Vega Vizcardo
- CENTRO SOCIAL CULTURAL MUSICAL AMISTAD Y CRIOLLISMO: José Ortiz y Luís Arroyo.
- CENTRO SOCIAL CULTURAL MUSICAL TIGRE: Néstor Hidalgo, Julia López de Hidalgo y Eva Chávez.

- CENTRO SOCIAL CULTURAL MUSICAL MIRAFLORES: Elena Guevara, Víctor Ruiz, Diana Chávez, Debbie Morales y Ludy Thornbery.
- CENTRO SOCIAL CULTURAL MUSICAL BARRIOS ALTOS: Luís Rojas, Luis Isassi, Guillermo Cáceres, Elizabeth Ramos y Mirtha Arredondo.
- CENTRO SOCIAL CULTURAL MUSICAL BARTOLA SANCHO DÁ-VILA: Luis Luna.
- CENTRO SOCIAL CULTURAL MUSICAL BUENOS AMIGOS: César Hernando.
- CENTRO SOCIAL CULTURAL HUANCVELICA: Javier Ojeda.
- CENTRO SOCIAL CULTURAL MUSICAL JESÚS VÁSQUEZ: José Flórez.

Debo resaltar que seguramente existen otros centros musicales importantes en la actualidad que siguen difundiendo nuestro acervo cultural musical. Lo que sí es bueno destacar es que no podemos olvidar los que existieron anteriormente y que fueron los que forjaron en diferentes barrios la creación de estos centros musicales, por iniciativa de amigos bohemios criollos.

No podemos dejar de mencionar el Centro Musical Montes y Manrique, del Rímac; los centros musicales del populoso distrito de Surquillo, el Ricardo Valderrama y el recordado Fraternal Surquillo. Lamentablemente, estos templos del criollismo actualmente tienen sus puertas cerradas, pero es bueno mencionar que por esos importantes centros musicales pasaron los más destacados personajes criollos, compositores, cantores, poetas, deportistas, periodistas y todos aquellos personajes vinculados con nuestra música criolla.

Lo que existe actualmente, de nueva creación, son peñas criollas, que cumplen una loable misión con las nuevas generaciones de criollos.

Esperamos que nuestros centros musicales continúen luchando denodadamente para seguir siendo los más firmes bastiones del

criollismo en nuestro país, donde se conserva nuestro acervo literario musical. Debemos mencionar que existen en el norte de nuestro país muchos centros musicales importantes en Huaral, Trujillo, Chiclayo y Piura, que merecen nuestro respeto y reconocimiento.

También sabemos que fuera de nuestras fronteras colectivos de criollos peruanos continúan difundiendo de diversas maneras nuestra música criolla, desde lejanas tierras como Japón, Australia, Canadá, Estados Unidos, Francia, Alemania, Italia, España, etc. Los peruanos criollos demuestran su cariño por nuestra música, sin importar las distancias.

A continuación, una décima que nos dejó nuestro recordado Juan Urcariegui García, reconocido decimista peruano, acerca de lo que significa un centro musical:

### **Lea después, siéntese**

*Atención, señor oyente,  
respetemos al artista,  
al cantor, al guitarrista,  
al cajonero indulgente;  
si no le agrada el ambiente,  
si a comprenderlo no acierta,  
si para usted es letra muerta,  
nuestra canción, que es emblema,  
no se haga ya más problema,  
que allí está la puerta abierta.*

*Por costumbres ancestrales,  
donde se hace criollismo  
es respetarse a sí mismo  
observar buenos modales.  
Ni mire con suspicacia*

*o desagrado al cargoso  
sin haber caído en gracia.*

*Es nuestra canción peruana  
sólo para inteligentes,  
de allí para usted de repente  
no disfrute una jarana.  
Más si persiste en su vana,  
en su vana terquedad,  
en honor a la verdad,  
aunque ofenda mi franqueza,  
le diré que en su cabeza  
solo tiene doble “k”.*

*Y no confunda por fin,  
porque sería fatal,  
este centro musical  
con un vulgar cafetín.  
Que se calle el arlequín  
y escuche nuestra opinión,  
porque en esta reunión  
los que hacemos criollismo  
exigimos silencio y moderación.*

# CANTORES CRIOLLOS



Óleo Oscar Allain Cottera

En el Perú han existido reconocidos personajes de nuestro acervo musical, entre los cuales se identifica a los cantores criollos, que se han caracterizado por su particular forma de interpretar o expresar su sentir. A estos personajes muchas veces se les ha considerado de perfil bajo por su trayectoria musical, casi desapercibida por algunos sectores de nuestra sociedad. Estos cantores criollos se han expresado musicalmente en cierto entorno y han dejado para la posteridad ese estilo inconfundible y particular en su expresión.

Según el Diccionario de Lengua Española, la definición de cantor es “el que canta principalmente por oficio”. En otros casos se conoce como payador, trovador, etc.

Se sabe que los criollos de antaño celebraban diversas fiestas que aglutinaban muchos seguidores, incluso de diversos estratos sociales, que con el transcurrir de los años se fueron perdiendo por intereses ajenos al acervo musical, como la Fiesta de Amancaes, donde se disfrutaba de platos típicos y dulces de la época. En dichas fiestas siempre se hacían presentes, entre otros personajes, los llamados cantores criollos para difundir su arte musical.

Desde que el 18 de octubre de 1944, por Resolución Suprema, el entonces Presidente de la República del Perú, don Manuel Prado Ugarteche, declaró el 31 de octubre como Día de la Canción Criolla, con la finalidad de celebrar la exaltación de los aires de la costa peruana principalmente, muchos amantes de la música criolla han celebrado con diversa vistosidad dicha fecha. En estos tiempos modernos, se celebra el mismo 31 de octubre otra fiesta de reconocida identidad extranjera en muchos países, incluido el Perú. Algunos recriminan que este significativo día de identidad musical para algunos peruanos esté perdiendo fuerza por el desinterés de las autoridades educativas de nuestro país durante muchos años.

Esta diversidad de opinión se ve reflejada en muchos peruanos, que también reclaman apoyo y difusión para otros géneros musicales en nuestra patria, ya que existen otros géneros importantes en nuestro folclor, pero en esta ocasión nos estamos refiriendo

puntualmente al Día de la Canción Criolla. Algunos peruanos, que no se identifican con este género musical, lo primero que preguntan es qué es ser criollo?

Con las diversas definiciones etimológicas que se le aplican a esta palabra, los conceptos no han cambiado mucho, ya que este término se emplea en muchos otros países desde finales de época del siglo XVI hasta nuestros días, como lo reflejan los diccionarios de lengua española.

**1-** Se aplica a la persona que es descendiente de padres europeos y nacida fuera de Europa; especialmente, descendientes de españoles en la América colonial.

**2-** Que es característico de la cultura y la tradición de un país hispanoamericano.

— *adj./s. m.*

**3-** Se aplica al idioma que es el resultado de la mezcla de elementos de lenguas diferentes hasta llegar a ser la lengua principal de un territorio.

*Diccionario Manual de la Lengua Española Vox.* © 2007 Larousse Editorial, S.L. **criollo, -lla**

*adj.-s.* Díc. del hijo de padres europeos nacido en cualquier otra parte del mundo.

Díc. del negro nacido en América, por oposición al que ha sido llevado de África.

Díc. del americano descendiente de europeos.

Díc. de la cosa o costumbre propios de los países americanos.

*adj.-m.* LING. Díc. de la lengua o dialecto derivado de lenguas europeas y hablada por algunos pueblos de las razas de color.

Esta definición anterior no es precisamente a lo que se considera criollo en Perú, aunque algunos quieren confundir el ingenio, la chispa o la picaresca con viveza de mala fe. Le llaman “criollada”.



Ser criollo es una identidad, que muchas veces se hereda de nuestros padres y abuelos, es la esencia que uno va cultivando con el devenir de los años con sus costumbres y tradiciones. En este caso específico, el de la música, la idiosincrasia del peruano (modo de vida) es el ingenio, la picardía, la gracia, el salero, la alegría que contagia a los demás. Siempre es respetuosa, transparente y leal, en ningún caso de mala fe.

El criollo en el Perú es gente buena cuyo transitar de la vida la ha hecho experimentar con sus vivencias y ha podido compartir el entorno, las costumbres, la comida, y preferentemente la música que lo identifica, en este caso la música criolla.

En el Perú existen familias musicales criollas de antaño, como los Santa Cruz, Valdelomar, Leturia, Vásquez, Dávila, Velásquez y Avilés, sólo por nombrar algunas, que han heredado de sus padres y abuelos ese cariño y respeto por nuestra música y que en la actualidad continúan con esa tradición. Siguen difundiendo lo que aprendieron y bebieron de la fuente del criollismo desde su niñez, lo cual es meritorio resaltar, aunque tenemos que precisar que no necesariamente todos los miembros de dichas familias son seguidores de la música criolla. Lamentablemente, se va extinguiendo, porque no existe la debida difusión de parte de nuestras autoridades culturales y educativas, con nuestras futuras generaciones.

Los peruanos reclaman vivamente la difusión de nuestra música criolla por los diversos medios de comunicación nacional. Piden que nuestras autoridades promulguen una ley que preserve nuestra identidad musical, que ampare a los compositores y músicos peruanos en general, y que nos haga sentir orgullosos de nuestra música. Es verdad que existen algunas entidades que difunden nuestro acervo cultural, como centros musicales, asociaciones, y organismos culturales, pero ese esfuerzo y dedicación merece el apoyo formal, del gobierno, aunque sea por ley de la razón.

Por otro lado, algunos peruanos comentan su disconformidad con que en algunos lugares (peñas criollas) sólo se interpretaran ciertos temas musicales, los llamados comerciales, y otros comentan que han

visitado un determinado lugar de Lima donde se sorprendían por no haber escuchado ciertos temas criollos anteriormente. En definitiva, la poca difusión de nuestra música criolla deviene en estos hechos anecdóticos.

En la música criolla todas las alternativas son válidas, siempre que se respeten las formas. Lo que sí es cierto es que “nadie se va hacer criollo de la noche a la mañana”. El criollismo es un sentimiento, es tener cariño y respeto por lo que se aprende desde niño y se cultiva con los años. Por eso es importante que nuestra juventud reciba la debida información educativa sobre nuestras tradiciones culturales y musicales desde su niñez, en los colegios y escuelas del estado.

Antiguamente, los centros sociales musicales se creaban por gente allegada a la música criolla. Los socios eran exclusivamente un entorno de amigos que cultivaban la tradición musical y el deporte, ya que, como sabemos, en el Perú la música criolla y el deporte siempre han estado ligados y han ido siempre de la mano. Los compositores les han brindado su homenaje a los deportistas a través de su obra, y efectivamente era muy estricto y cerrado dicho colectivo, ya que no se admitía a personas que no estaban relacionadas con la música y el deporte. Tenían sus reglas claras, precisas, incluyendo la vestimenta y los acompañantes de los socios.

Recuerdo que mi recordado tío, Mauro Garcés, “Expreso de Medianoche”, gran basquetbolista, era uno de los que frecuentemente estaba controlando la entrada del Pinglo de Abancay, y como siempre querían entrar muchas personas que no eran socios, en una ocasión se acercaron unas personas que insistían en entrar al club argumentando que anteriormente habían estado departiendo con amigos criollos. Mauro, después de tanta insistencia, les pregunta: “Bueno, ¿han traído su carné? Y le respondieron que se habían olvidado. Entonces Mauro les dice: “Muy bien, ahora vayan a su casa a descansar porque aquí no se le da carné a nadie”.

En estos llamados templos del criollismo, esta forma de difusión, tal vez incomprendida por algunos sectores, pero razonable para los participantes de la época, ha devenido en que no se conozca en su

plenitud el vasto repertorio de nuestros compositores más relevantes. Esa privacidad o celo desmedido en muchos casos ha ocasionado que un sector reducido de nuestros amigos criollos hayan tenido acceso directo a algunos personajes de nuestra bohemia, pero la gran mayoría no ha podido compartir dichas veladas musicales.

También es cierto que muchos compatriotas que residen fuera de nuestras fronteras han adquirido un especial cariño y respeto por nuestra música criolla, ya que estando lejos de nuestra tierra se añoran aún más las raíces, y se empieza a valorar la riqueza de nuestro repertorio musical. Algunos estiman que los que emigraron se han vuelto criollos fuera del país, lo cual no me parece correcto. Todos los que emigran arrastran un pasado de costumbres y raíces particulares vividas en diferentes etapas de su vida, y simplemente estando en tierras lejanas rememoran con más afecto recuerdos que sus sentimientos evocan. Si este sentimiento está anexado a la música criolla, afloran con más fuerza.

Particularmente, he tenido la suerte, por decir algo, de frecuentar desde mi niñez los centros musicales criollos y de ser testigo presencial de innumerables jaranas, en diferentes circunstancias y barrios criollos, con lo más granado de nuestra bohemia criolla, y he conocido a los diversos personajes criollos (compositores y cantores) por la cercanía que tenían estos personajes con mi padre, Alfredo Leturia.



Alfredo Leturia Almenara, cantor victoriano,  
bailando con su señora Rosa Digna Chumpitazi

Allí se podía apreciar la calidad interpretativa de muchos cantores criollos, los cuales tenían un estilo particular llamado “corte” para expresar su sentir. Era otra la forma de decir el valse. Cada barrio se diferenciaba por esa cualidad, por su toque de guitarra, donde resaltaba el famoso toque victoriano conocido como “toque Abancay”. Era característico en manos de Ricardo “Curro” Carrera Saldívar, otro gran cantor victoriano. Hasta se dice, según la versión de algunos bohemios de antaño, incluido el maestro óscar Avilés Arcos, que la familia victoriana (Leturia), compuesta por los hermanos, Víctor, Augusto, Alberto “Hormiga Rubia” y Alfredo, a quien se considera el exponente del valse victoriano, es la que se encarga de hacer una división en la forma de interpretar el valse criollo.



Rodolfo Vela “Velita” Lavalencia,  
destacado cantor barrioaltino.

Cantores criollos de la talla de Arístides Rosales y su hermano, conocido como Repa, Augusto y Elías Acuez, Pindongo Romero, Augusto “Curita” Gonzales, Augusto “Cojo” Ballón, Rodolfo Vela “Velita” Lavalencia, Juan Ríos, José “Paquete” Moreno Alarcón, Juan

Álvarez Alarcón, Alfredo “Chapita” Weston, Ricardo “Curro” Carrera Saldívar, Alfredo Leturia Almenara, Fernando Hurtado “Mano Corta”, Alberto “Cojo” Rubianes, Fernando Loli, Abraham Valdelomar y Enrique Barahona, entre otros muchos, tenían una forma particular de cantar. Trasmítían al oyente su sentir, lo que lamentablemente ahora ya no se aprecia.



Arístides Rosales Castillo,  
el popular “Gardelón” cantor de Cinco Esquinas

Aunque existen otros aspectos en la singularidad de estos cantores criollos. Principalmente, lo que pude experimentar es que en muchos casos, cuando un joven quería aprender la letra de un valse específico, se le hacía un poco difícil por la actitud reacia de ciertos cantores criollos a enseñar dicho tema. Este celo muchas veces se justificaba porque cada cantor incluía en su repertorio ciertos temas que exponía como exclusivos del cantor en los diferentes centros musicales o barrios criollos que visitaba.

Este hecho de alguna manera dificultaba el aprendizaje de los noveles, pero el que quería aprender o tenía condiciones podía incorporarlos a su repertorio. Evidentemente, esto se lograba

compartiendo tertulias y jaranas musicales. Recordemos que las jaranas criollas no siempre se realizaban en los centros musicales. Mayormente era en la casa de los diversos personajes criollos. Algunos buscaban cualquier excusa para celebrar algún acontecimiento. Había lugares en Barrios Altos, en La Victoria, en El Rímac, en Monserrate, paralelos a los centros musicales, donde se podía acudir a compartir una jarana con personas allegadas al entorno criollo. En Lima siempre han existido, y existen, aunque en menos proporción, aparte de los centros musicales, lugares donde se expone y difunde la música criolla tradicional. En esos lugares se han escuchado siempre los temas de antaño que no fueron grabados anteriormente. Si a alguna persona que no ha frecuentado dichos entornos la invitan a concurrir a escuchar música criolla en ese lugar, obviamente va a desconocer los temas que se interpretan en dicho lugar, pero lo mismo le sucederá si lo invitan a otro similar.

En cuanto a las grabaciones, de los valeses que ahora resultan inéditos para algunos, es lógico que el aspecto comercial haya prevalecido por muchos motivos, pero también es cierto que ha habido cierta reticencia de algunos cantores criollos. Muchos hacían música única y exclusivamente porque les gustaba, por el cariño que le profesaban. Recordemos que eran considerados los cantores, no les animaba el afán comercial. Recuerdo que en el barrio de La Victoria existía la famosa Esquina del Palé, que era un grupo de cantores criollos bien vestidos, al traje y corbata. Uno de ellos era mi padre. También es bueno precisar que en muchos casos se les ponía cierta condición para grabar, ya que tenían que hacerlo con el marco musical existente de la disquera, lo cual no era del agrado de muchos cantores criollos. Ellos querían ir con sus respectivos guitarristas, otra de las razones por las que no existen tantas grabaciones de muchos cantores criollos de antaño. Hace ya algunos años se grabaron algunos temas criollos por Fernando Hurtado “Mano Corta”, y fue con su guitarrista, el maestro Adolfo Zelada Arteaga. Luego se grabó un L. P. de homenaje por los 50 años de la muerte de Pinglo, y algunos fueron con su respectivo guitarrista. Es el caso de Alfredo Leturia y Julio “Chavo” Velásquez.

En cuanto a la difusión de la música criolla, en la actualidad ha recobrado cierta vigencia, y se están rescatando, por medio de la grabación o de presentaciones musicales, algunos temas que no se grabaron anteriormente. Estos esfuerzos tienen cierto mérito, porque escapan al propósito comercial propiamente dicho, ya que su público receptor es un entorno reducido en comparación de otros géneros musicales, pero poco a poco está creando conciencia en otros sectores que se muestran interesados.

Es preciso señalar que también ha tomado fuerza la actitud de muchos compatriotas que han emigrado y que de una u otra forma se han encargado de liderar la difusión de nuestra música criolla compartiendo transparentemente cierta información de interés relacionada con nuestro acervo musical en estos tiempos de modernidad, donde la conexión virtual por medio de Internet permite intercambiar opiniones respetuosas de investigación, comentarios, videos de música, etc. Es importante destacar estos gestos bienintencionados de algunos amigos criollos, que desde tierras lejanas brindan a muchos compatriotas cierta información de manera desprendida, la cual incentiva la colaboración de otros compatriotas.

En los diferentes países que acogen a muchos compatriotas, se realizan diversas muestras de identidad musical, y existen asociaciones, entidades culturales, etc., creadas por peruanos que rescatan sus costumbres y tradiciones en diferentes facetas culturales, que difunden nuestro acervo cultural con la finalidad de no perder sus raíces.

En España, la Asociación Felipe Pinglo Alva tiene como objetivo fundamental preservar y difundir nuestro acervo cultural musical a través de la música criolla tradicional, dando a conocer la obra de los compositores peruanos más relevantes. Esta noble tarea la realizamos por el cariño y respeto que tenemos por nuestra música criolla y, como es lógico, poco a poco lograremos que este objetivo se cumpla con el apoyo de nuestros compatriotas y las autoridades pertinentes.



Felicitemos a nuestros compatriotas que continúan con esta labor de difusión de nuestra música criolla, que para los criollos de corazón representa nuestra identidad.

Actualmente, la denominación de cantor criollo ha perdido vigencia, ya que los objetivos son comerciales, como es lógico, pero aún se continúan rescatando por algunos intérpretes de música criolla, para su difusión, algunos de los vales de antaño, polcas, marineras, décimas de desafío (amor fino), etc. Buscan que nuestros jóvenes puedan conocer el repertorio de nuestros compositores. Es verdad que la calidad poética en estructura y forma de los compositores de antaño no se ha podido continuar, ya que muchos compositores de la actualidad no alcanzan el nivel de los compositores de otrora. En este caso no se puede generalizar, porque existen algunos compositores que guardan las formas en su mensaje poético literario musical, pero son algunas excepciones.

Apostemos por la difusión de nuestra música criolla, en todos los frentes, y nuestras futuras generaciones conservarán sus raíces de identidad, que son nuestro patrimonio cultural.

# EL “GOLPE ABANCAY” O “TOQUE VICTORIANO” DE LA GUITARRA EN LA MÚSICA CRIOLLA



Óleo Oscar Allain Cottera

Comentábamos los estilos y formas o los llamados cortes (manera de interpretar) que tenían los cantores de antaño de los diferentes barrios criollos, como Barrios Altos, Monserrate, Cinco Esquinas, La Victoria, etc. En esta ocasión nos vamos referir brevemente al estilo de tocar la guitarra, acompañar, que diferenciaban a los ejecutores de este instrumento de los barrios musicales criollos.

Debemos mencionar que algunos investigadores de nuestro acervo musical, además concedores por sus respectivas vivencias, como José Durand Flores, Gonzalo Toledo, Nicomedes Santa Cruz, Manuel Acosta Ojeda, entre otros, se refirieron puntualmente a los estilos de los cantores y guitarristas criollos e incidieron en el valse victoriano y la repercusión que tuvo en nuestra música criolla.

Hace algunos años, nuestra recordada y querida compositora peruana María Isabel “Chabuca” Granda Larco hizo un comentario en referencia al estilo o forma de tocar la guitarra criolla, diciendo que el valse peruano hubiera “muerto de tundete” si no fuera por Óscar Avilés. Este comentario, muy respetable, por cierto, no se ajusta a la realidad de nuestra música criolla, e incluso el mismo óscar Avilés Arcos, considerado, con justa razón, “la mejor guitarra criolla del Perú” reconoce que adaptó a su estilo particular algunas formas y estilos de sus predecesores.

Los cantores de antaño de los barrios criollos impusieron su estilo, y los ejecutores de guitarra igualmente se adaptaron en el acompañamiento de dichas voces. Esto lo sabían perfectamente los mismos protagonistas que participaron en las jaranas criollas; muchos de ellos dejaron grabaciones caseras de audio que aún se conservan, e incluso los comentarios para la posteridad sobre estos hechos. Nos referimos a cantores y guitarristas de antaño, los llamados de la Guardia Vieja, y posteriormente a los cantores y guitarristas de la “Era de Pinglo”. De estos últimos personajes criollos, que muchos de nosotros hemos conocido, obviamente algunos ya no nos acompañan, pero todavía quedan testimonios reales y veraces de estos hechos.

En las grabaciones de música criolla que hicieran el Dúo Montes y Manrique en el año 1911 se aprecia el clásico toque del tundete. Lo que sí es cierto es que ambos cantores criollos no se destacaban precisamente por ser guitarristas. En la historia de la música criolla destacaron con notoriedad guitarristas como Alejandro Sáez, Augusto Naranjo, Juan Araujo, Pedro Arzola, Guillermo Suárez Mandujano, Pedro Bocanegra, etc. Estos ejecutores de la guitarra ya realizaban diferentes “adornos” que enriquecían el sonido armónico de las guitarras.

Posteriormente, la armonía musical se enriquecía mucho más con la participación de diversos guitarristas que alternaron con guitarristas extranjeros, como el barriobaltino Zapata, el victoriano Mendiola o Purizaga (profesor de óscar Avilés), y otros como Pindongo Romero, Manuel García, etc. En los años siguientes se escuchan otros sonidos y estilos de tocar la guitarra criolla, entre los que destacan nítidamente Lucho Sifuentes, Simón Cárdenas, el eximio guitarrista Francisco Vilela, Filiberto “Tacita” Hidalgo, Manuel Raygada Ballesteros, Francisco Pancho Ballesteros “Cañería”, etc.

La época en la que se distinguen los estilos de tocar la guitarra criolla por los barrios criollos, donde ya se escuchan con mayor limpieza y calidad los sonidos en las guitarras criollas, es justamente la época en que óscar Avilés, aún joven, empezaba a incursionar en el ambiente musical criollo del barrio de La Victoria, donde nace el famoso “golpe Abancay” o “toque Victoriano”, realizado por guitarristas del populoso distrito victoriano que alternaban en el Centro Social Musical Felipe Pinglo Alva, ubicado en la cuadra 9 de la Avenida Abancay (Lima-Perú). Allí destacaban nítidamente las guitarras de Ricardo “Curro” Carrera Saldívar, (buen cantor), Alberto Rubianes, Juan Quispe Vila “Víbora” y posteriormente Fernando “Chino” Loli. Estos guitarristas imprimieron un estilo diferente en la ejecución de dicho instrumento musical. Realizaron bordones, escalas y armonías cadenciosas, con un sabor y quimba diferentes a los ya conocidos en la época, donde el silencio o pausa caracterizaba al ejecutor. Igualmente, sobresalen otros guitarristas de distintos

barrios que alternan en dicho centro musical, Felipe Pinglo, como el reconocido compositor barrialtino Ernesto “Chino” Soto, quien es autor de la famosa introducción de guitarra del valse “Anita” de Pablo Casas Padilla. Asimismo, Humberto “Oiga” Cervantes, quien en fiesta criolla se refería al toque victoriano con su famosa frase “golpe primo”.

Alternativamente, aparecieron otros grandes guitarristas con estilos muy particulares y limpios en su ejecución, como Augusto Ego Aguirre, quien se encarga de realizar algunas memorables introducciones de valsos criollos con los Morochucos, junto a óscar Avilés Arcos. También tenemos que mencionar a los maestros de la guitarra, como Vicente Vásquez (hijo de Porfirio), considerado el mejor ejecutor en bordones de marinera, así como el maestro Adolfo Zelada Arteaga, extraordinario guitarrista que realiza importantes innovaciones en la ejecución de este instrumento.

Entre otros guitarristas de música criolla de nuestro tiempo destacados, figuran Carlos Hayre Ramírez, reconocido estudioso de la música criolla y maestro en su ejecución; Máximo Dávila Farfán, uno de los mejores creadores y maestro en la improvisación musical; Alberto Valdivia Molinero, gran conocedor de la guitarra criolla; Rafael Amaranto, virtuoso en su ejecución, José “Pepe” Torres Ventocilla, profesor de música criolla y concertista de guitarra, y Rufino Ortiz destacado guitarrista quién reside en Estados Unidos.

También destacan notoriamente Javier Munayco, Félix Casaverde, óscar Cavero, Carlos Montañez, Víctor Reyes, Álvaro Pérez, Linder Góngora, Waldy Pedraza, Wendor Salgado, Willy Terry Sáenz, Gustavo Urbina, Julián Jiménez, etc. El Perú es tierra de grandes guitarristas, y muchos nuevos valores ya destacan nítidamente en su ejecución.

Igualmente, el Perú cuenta con excelentes concertistas de guitarra de talla mundial, como Raúl García Zárate, con diversas condecoraciones a nivel internacional reconocido como “Patrimonio cultural vivo del Perú” así como “Hombres de este siglo” en lo que se refiere a artistas y creadores, Javier Echeopar Mongilardi, estudioso

concertista y compositor que ha realizado un profundo trabajo de investigación sobre música peruana concerniente al periodo barroco colonial y la tradición popular, fundador y director de la Escuela de Música de la Universidad Católica de Lima, y actualmente Agregado Cultural de la Embajada del Perú en España, asimismo Manuelcha Prado en guitarra indígena, entre otros muchos grandes guitarristas.

Retomando el comentario sobre el “Golpe Abancay, o Toque Victoriano”. Hace algunos años, don Óscar Avilés Arcos realizó una presentación en el Teatro Municipal de Lima para conmemorar sus primeros cincuenta años de vida artística (1994) con un programa denominado Lindos Recuerdos de Antaño, con los libretos del compositor Augusto Polo Campos, y en la coordinación del espectáculo Guillermo Rosenberg Gonzales. En esa ocasión, Don óscar invitó en su presentación musical a algunos cantores criollos de los diferentes barrios. Estos cantores representaban a sus respectivos barrios musicalmente, y desfilaron por el escenario cantores como Alfonso Abán (Barrios Altos), que interpretó los temas “La Andarita” (canto a Luis Pardo) y “Pajarillo jilguero” (danza); Arístides Rosales Castillo (Cinco Esquinas), que cantó los versos de Mariano Melgar (música de Manuel Abarca) del año 1910, conocidos como “Despedida de Abarca” y el valse de la Guardia Vieja “Esta mañana te vi”. Alfredo Leturia Almenara (La Victoria) interpretó los temas de Pedro Espinel Torres “Fin de Bohemio” y “Murió el maestro”, Rodolfo Vela Lavalencia (Barrios Altos) cantó el valse “Perjura”, y así algunos otros criollos más, que evocaban las formas y estilos de cada barrio musical, como Rafael Matallana (Cuartel Primero), Enrique Barahona con su esposa, e invitados como el Dúo Las Limeñitas, las hermanas Irma y Olga Avilés, Jesús Vásquez, etc.

En esa ocasión, óscar Avilés acompañaba a cada cantor con el toque característico de cada barrio criollo con la finalidad de poder mostrar al público presente cómo se había producido esa transformación en la ejecución de tocar la guitarra criolla. Ciertamente, óscar Avilés, en su exitosa carrera musical, había recopilado esas formas y estilos de tocar la guitarra criolla. De lo que no hay ninguna duda es de que en las manos de óscar Avilés Arcos

este instrumento adquiere un sonido especial, con sus famosos silencios, que lo caracterizan. Casualmente, esos silencios son lo que engrandece el estilo del maestro óscar, es decir, lo que no toca, lo que hace que el cantor pueda expresarse libremente y la guitarra se escuche perfectamente, sin tapar la voz.

Los propios cantores de alguna manera condicionaron las diversas formas y estilo de tocar la guitarra criolla. El valse barrioaltino era “más picadito”, a diferencia del valse victoriano, con varias facetas, donde predominaban los sucesivos cambios en el estilo sincopado y jaranero. En el barrio de Monserrate, “Cuartel Primero” y en Bajo el Puente “Malambo” predominaban los valeses alegres o cantos de jarana o marineras de Lima.

En la década de los años 50, en el barrio victoriano, se creó en paralelo al Centro Musical Felipe Pinglo Alva, otro refugio criollo, la bodega del ciudadano italiano Domingo Giuffra, a donde acudían los bohemios victorianos, que eran acogidos por este amigo del barrio que gustaba de la música y la jarana, y que incluso aprendió algunos valeses. A raíz de su fallecimiento, sus amigos bohemios criollos decidieron rendirle homenaje y perennizar su nombre, y fundaron el Centro Musical y Cultural Domingo Giuffra (5 de octubre de 1975). En principio, el local estaba ubicado frente a la que fue la bodega del italiano en el restaurante de la señora Rosa Crespo. Su primer presidente fue Juan Álvarez Alarcón, y entre los socios fundadores estaban José Mejía, Reynaldo Weston, Alfredo Leturia Almenara, Ricardo Ismodes, óscar Avilés Arcos, Alfredo Marticorena, Miguel Grados, José Carrera, Benito Carrasco y Félix Sánchez, entre otros. Posteriormente, el local se traslada a la Avenida Bolívar (Bausate y Meza). En este templo del criollismo concurrían los bohemios criollos, así como los jugadores de fútbol del club Alianza Lima, ligados estrechamente a la música criolla. Destacaban cantores como José “Paquete” Moreno Alarcón, Ricardo “Curro” Carrera Saldívar, Fernando Hurtado “Mano Corta”, Alfredo “Chapita” Weston, Alberto Rubianes, Enrique Barahona, los hermanos Valdelomar (destacaban Abraham y Victoria), y los hermanos Leturia Almenara, Víctor, Alberto y Alfredo, este último considerado el encargado de hacer una

división en la forma de interpretar el valse victoriano, quien impone un estilo particular con el fraseo y la forma sincopada de decir el valse.



Alberto Rubianes cantor y guitarrista victoriano,  
canta con José "Paquete" Moreno Alarcón

Esta manera de interpretar de los hermanos Leturia al decir el valse ocasiona que se efectúen ciertos cambios en estructura y forma para acompañar con la guitarra tradicional a las voces de estos cantores criollos. De esta manera nace lo que se denomina el famoso "golpe Abancañ" o "toque victoriano". Este estilo, evidentemente, se refiere al valse victoriano, donde Ricardo "Curro" Carrera Saldívar, gran cantor victoriano, inicia marcadamente. Otros guitarristas criollos de antaño de los barrios criollos también imponían su estilo particular acompañando a sus cantores respectivos, y con el devenir de los años ha sido rescatado y seguido de otros grandes guitarristas. El maestro óscar Avilés Arcos, nacido en el Callao, con su calidad innata en la ejecución de la guitarra criolla, desarrolla su estilo



particular en el barrio de La Victoria y combina los diversos estilos en su ejecución, donde priman el silencio y la síncopa, que es la base del “golpe Abancay” o “toque Victoriano”, que lo llevaron a ser considerado con justa razón “la primera guitarra criolla del Perú”.

Debo confesar que óscar Avilés Arcos, fue amigo predilecto de mi padre Alfredo Leturia Almenara y esa amistad la hemos heredado los hijos, y la conservamos con mucho cariño y respeto hasta ahora, incluido Don óscar que nos conoce desde nuestra niñez.

Casualmente con este tipo de intercambio respetuoso de opinión, se pueden ir aclarando ciertos aspectos de nuestra música criolla, por ese motivo mencionaba que el comentario que hizo en su día nuestra recordada Chabuca Granda, sobre el estilo o forma de tocar la guitarra criolla, afirmando que el valse peruano “Hubiera muerto de tundete” si no fuera por óscar Avilés, no se ajustaba a la realidad de nuestra música criolla.

Lo que si debo precisar es que no nos estamos refiriendo a los guitarristas peruanos, si no que nos estamos refiriendo única y exclusivamente a la guitarra en música criolla y de manera puntual al conocido como “Golpe Abancay” o “Toque victoriano” y que ese estilo “Ya existía” mucho antes que incursionara Avilés en el Barrio victoriano, en consecuencia se hacían “Otras Cosas” en la guitarra, es decir diversos adornos, arreglos musicales, en cadencias, escalas, armonías, etc. El famoso “Tundete” que existe y que hasta ahora se toca, se sigue realizando, pero en la segunda guitarra de acompañamiento.

En cuanto al tema de las oportunidades de los guitarristas, cada uno tiene su opinión, y es respetable, pero recordemos que Avilés trabajó en la disquera Iempsa, por espacio de 25 años, llegando a ser Director Musical, en consecuencia tuvo más oportunidades que cualquier otro guitarrista. Lo que si pasa desapercibido siempre, es que a pesar de esta situación tal vez merecida, privilegiada, de oportunidad, etc. etc. Óscar Avilés “No llegó a grabar con los cantores criollos de antaño”.

Anteriormente comentaba que algunas de las razones por los que muchos cantores criollos de antaño se negaban a grabar en algunas disqueras era, porque de alguna manera estaban “Condicionados” a grabar con los guitarristas de la disquera respectiva, y ellos querían hacerlo con sus propios guitarristas. Del “Cuadro” de cantores victorianos que mencionamos anteriormente, solamente grabaron de forma adicional acudiendo con sus respectivos guitarristas, Fernando Hurtado “Mano Corta” con Adolfo Zelada Arteaga, y Alfredo Leturia Almenara con Julio Velásquez “Guitarra Mayor”, sin la participación de los guitarristas de la disquera.

Por otro lado Ricardo “Curro” Carrera Saldívar, gran guitarrista victoriano, graba con óscar Avilés pero como cantante, es decir sólo la voz, lamentablemente lo hace cuando estaba enfermo de cáncer, y finalmente hace un par de temas “Olga” y “Dos contra el mundo” de Pablo Casas Padilla, que titulan erróneamente a este último tema “Ana”.

Llega a hacer un tercer tema llamado “Disputada mujer” que no sale a la luz por la repentina muerte de “Curro”, este tema Disputada mujer se grabó posteriormente en memoria de nuestro recordado Curro, en el Cd. Barrio 1, (Leturia - Terry).

Debo precisar que los comentarios o artículos que escribo y comparto con ustedes, se refieren mayormente a mis vivencias personales, que acompaño evidentemente con investigación de datos y documentación contrastada, particularmente he tenido la suerte o privilegio de conocer a grandes personajes de la música criolla desde mi niñez, gracias a que mi padre Alfredo Leturia, me permitía acompañarlo desde que yo tenía 8 años de edad, inicialmente al Centro Musical Felipe Pinglo Alva de la Avenida Abancay (Lima), donde el fue concesionario por algunos años, además de visitar otros Centros Musicales y casas de amigos criollos donde en realidad se hacían las famosas jaranas.

Por el año (1968 -69) el “Chino” Fernando Loli Huambachano, gran guitarrista y cantor criollo que falleciera hace poco tiempo en Japón, tocó la guitarra por más de 48 horas, acompañando a diferentes cantores y luego haciendo “Solos” de guitarra, en ese local

del Pinglo, lo recuerdo porque estuve presente, con los años Loli quebró ese record en el Centro Musical Tipuani. Traigo esto a colación porque así como fui conociendo a personajes importantes como Pedro Espinel Torres, o Pablo Casas Padilla, sólo por nombrar dos, y que ciertamente con el devenir de los años, todos los criollos le hemos dado el real valor que merecen esos grandes compositores, también conocí a otros personajes entre ellos grandes guitarristas y cantores.



Fernando “Chino” Loli Huambachano, guitarrista y cantor, acompañado de Francisco Flores “Pancho Caliente” “cajoneador criollo” y Augusto Ascuez Villanueva

Como es obvio cuando eres muy joven no te percatas de esa situación, esas cosas se valoran con los años, evidentemente por la diferencia generacional de edad no he “Jaraneado” propiamente con algunos personajes, pero si he sido testigo privilegiado de las jaranas que ellos hacían, y luego con los años he podido participar con muchos amigos criollos que les sucedieron.

Con esa premisa es que me refiero a los compositores, decimistas, cantores y guitarristas de antaño, personajes respetuosos, sencillos y modestos, que ahora son grandes, en nuestro recuerdo, porque además siempre tuvieron un “Perfil Bajo”, ciertamente muchos de ellos no son tan conocidos, pero han sido los encargados de engrandecer la música criolla, con sus valiosos aportes. No debemos desdeñar la real importancia de estos personajes. El propio Felipe Pinglo Alva, compositor irreplicable, fue realmente reconocido y

valorado después de fallecido, y se puede decir en este caso que hay un antes y un después de Pinglo en la música criolla del Perú...

Pero en el caso de los cantores y guitarristas, en mi modesta opinión sólo existe una secuencia, de diversos estilos y formas en la historia de la música, que ha progresado notoriamente en la guitarra criolla, pero que se ha deslucido en otros aspectos. En el Perú han existido y hay grandes guitarristas criollos y para todos los gustos. Es cierto que Óscar Avilés Arcos impone un estilo “propio” que lo identifica plenamente, y se le reconoce con justa razón como la mejor “Guitarra Criolla del Perú”, y no nos referimos a su exitosa y bien ganada trayectoria musical, si no a la forma particular de tocar la guitarra, pero también es cierto que hay, y hubieron otros grandes guitarristas y cantores criollos que merecen nuestro respeto y consideración. Para mi gusto personal óscar Avilés Arcos es el “Mejor” en la Guitarra Criolla, pero existen otros extraordinarios guitarristas criollos.



Óscar Avilés Arcos. “Primera guitarra criolla del Perú”

Lo que es importante es no tenerle temor a las palabras, no se hiere ni se ofende con algunos conceptos que demuestra la historia, además porque ni siquiera las circunstancias se volverán a repetir, no existen ni están dadas las condiciones en la actualidad, en lo que respecta a nuestra música criolla para que pueda suceder algo similar a la época

de otrora de la música criolla, y en consecuencia no se podrá volver a repetir. Los personajes de “Perfil Bajo” como guitarristas y cantores son los más importantes de nuestra historia en la música criolla, que algunos desconocen por falta de la debida difusión. Como podemos apreciar los tiempos y las formas han cambiado, seguramente muchos amigos criollos han tenido vivencias personales con este mundo bohemio, ya sea con sus padres en sus casas, con amigos o familiares, pero cada uno tiene su propia experiencia, unos se involucraron siendo mayores de edad, otros antes, particularmente comento lo que he vivido, visto y escuchado de la misma fuente, y esos imborrables recuerdos que suelo evocar de tantas agradables vivencias, anécdotas y ocurrencias, las guardo con cariño en mi mente y en mi corazón.

Finalmente debo señalar que exponemos lo que hemos “cultivado” y aprendido desde nuestra niñez, que nos fue enseñado con cariño y respeto por nuestros amigos criollos de antaño, y principalmente por mi recordado padre, seguimos una línea, inclinando y expresando nuestra simpatía por lo que nos agrada, pero sin hacerle “fiesta a nadie”, particularmente me quedo con “lo Antiguo”, que es lo que me tocó vivir, y por supuesto respetando cualquier otra alternativa musical.

# ASOCIACIÓN FELIPE PINGLO ALVA DE MADRID-ESPAÑA



Portada de la Asociación Felipe Pinglo Alva

La Asociación Felipe Pinglo Alva de Madrid-España tiene como objetivo fundamental el preservar, difundir y proyectar internacionalmente los valores artísticos y culturales del Perú en sus diversas manifestaciones.

Fomentar la integración del colectivo peruano en España con el colectivo español y latinoamericano a través de la cultura, respetando la libertad creativa de cada una de las identidades y reconociendo sus valores en condiciones democráticas.

Dando, además, prioridad a una necesaria articulación de esfuerzos en un marco amplio y participativo de colaboración entre los diversos niveles del gobierno peruano, como la embajada y el consulado del Perú en España y el exterior, y otros organismos e instituciones.

Difundir principalmente nuestro acervo cultural y folclor de la costa peruana, preferentemente de la música criolla tradicional, a través del aporte de las obras de nuestros compositores más relevantes y en torno a la figura de quien es considerado el mejor compositor de música criolla en el Perú, el bardo inmortal, Felipe Federico Pinglo Alva.

La Asociación Felipe Pinglo Alva realiza un espectáculo de música criolla tradicional de la costa peruana, y ofrece una clase maestra sobre su historia y folclor de manera entretenida, con las respectivas explicaciones de los diferentes géneros musicales y breve comentario sobre el compositor y su obra, en forma ágil y amena.

Además de anécdotas, relatos, poemas y pasajes de nuestras tradiciones, así como un amplio y variado repertorio del cancionero peruano, como vals, polcas, marineras o cantos de jarana; además de pregones, tonderos, festejo, zapateo, zamacueca, panalivio, amor fino, etc.

Asimismo, se podrán apreciar el estilo y toque tradicional de la guitarra criolla y otros instrumentos de percusión como el cajón peruano, la quijada de burro, el cencerro, la cajita, las castañuelas, etc.

José Antonio Leturia Chumpitazi  
Presidente Asociación Felipe Pinglo Alva  
Madrid – España.

# HONOR AL MÉRITO “DÉCIMA” A JOSÉ LETURIA POR GERMÁN SÚNICO BAZÁN

*HONOR AL MÉRITO.*

*CON GRATITUD A JOSÉ LETURIA*

*Sin poses, sin aspavientos,  
se fue a residir a Europa  
y detrás de él, una dama  
que es su adorada esposa.  
En Madrid está muy bien,  
pero el terruño se añora  
y ha encontrado la manera  
de estar en Perú, a toda hora  
al promover nuestro arte  
y la música criolla.*

*“De raza le viene al galgo”  
¡Qué bien le cae esta nota!,  
pues es hijo de ese intérprete  
moreno de La Victoria,  
cuyas lindas serenatas  
eran todas unas joyas,  
que encandilaban muchachas  
tanto como a señoronas,  
porque los temas de Pinglo  
cautivan y emocionan.*

*Con visión y con cariño puso  
manos a la obra*



*y se ha hecho de una legión  
de hinchas y esto no es broma.  
Ya de nuestras tres regiones  
de montaña, sierra y costa  
y mucha gente extranjera  
están por ello que gozan  
porque este gran surquillano  
los ritmos mantiene en boga.*

*Con poco tiempo aún cuenta  
la Asociación, por ahora  
pero ya se ven los frutos  
de su misión promotora.  
Debido al enorme empeño  
que José pone en su obra  
y ese sincero apego  
a lo nuestro que le brota.  
¡Que vengan los Pisco Sours  
y que giren muchas copas!*

*Solo quisiera desear,  
a José, en estas glosas  
que logre todos los triunfos  
donde su criolla mano ponga.  
Que el amor sea en su hogar  
al lado de su señora  
de sus hijos y los nietos  
y de la familia toda  
junto a la Virgen del Carmen  
que es nuestra Virgen Criolla.*

*Tremendo homenaje a Pinglo  
por iniciativa propia*

*tributa José Leturia  
al difundir su bella obra.  
El ejemplo que nos da  
a la peruanidad toda  
despierta la gratitud  
de la querida colonia.  
¡Ya entró a nuestro corazón  
e igualmente a la memoria!*

Germán Súnico Bazán.



Portada de C.D. Barrio 2.

# LATIDO CRIOLLO DEL ALMA

*Por su estilo soberano  
El criollismo se agiganta  
Al ser de trino galano*

**¡HOY JOSÉ LETURIA ENCANTA!**

*Descendencia paternal  
De **ALFREDO LETURIA** lleva  
por eso a lo nuestro eleva  
en el ámbito mundial.*

*Por ser de herencia ancestral  
y por noble surquillano  
impone el ritmo peruano  
en la **ESPAÑA** insuperable,  
Y lo aplaude el respetable*

**POR SU ESTILO SOBERANO.**

*Bebió de la misma fuente  
la miel pura de lo nuestro  
y por eso que es muy diestro  
si del público está al frente.  
De **PABLO CASAS** vertiente  
de **PINGLO** su luz levanta  
y como nadie les canta  
con la voz del corazón,  
y con su arte hecho canción*

**EL CRIOLLISMO SE AGIGANTA.**

**COBARRUBIAS, ESPINEL**

*su amigo* **ADOLFO ZELADA**

*le dieron ruta perlada*

*cimentando su papel.*

*Hoy va arriba en el vergel*

*y atestiguan de temprano*

*los CD con tono humano*

**BARRIO UNO con el DOS,**

*que seguro escucha DIOS*

**AL SER DE TRINO GALANO.**

*Preside la Asociación*

*con el más genuino estro*

*y de FELIPE EL MAESTRO*

*hay patriótica expresión*

*En MADRID está en función*

*donde florece cual planta*

*y emana de su garganta su*

*armonioso postulado,*

*y con WILLY TERRY al lado*

**¡HOY JOSÉ LETURIA ENCANTA!**

**ROSA MERCEDES** *es noria*

**MILAGROS, CARLOS MARTÍN**

*y le da candor ASHLYN*

*junto a YAMILÉ VICTORIA.*

*Diseña el rumbo a la gloria*

*cuando “dice” cada verso*

*que en todo arpegio diverso*

*irradia peruanidad,*

*y derrocha identidad*

**POR LA FAZ DEL UNIVERSO.**

*Llega al alma con su ofrenda*

*Por su síncopa y fraseo*

*y su silencio en gorjeo*

*acompaña en toda senda.*

*La alegría hace que prenda*

*una euforia nacional*

*por su entrega sin igual*

*como lo afirma **AVILÉS,***

*que **JOSÉ LETURIA** es*

**¡EMBAJADOR MUSICAL!**

*2009-09-03*

*Por Fidel Alcántara Lévano*





*Baquoy y Gravelot, Poesie.  
En: Iconologie par figures:  
traité complet des allégories, emblèmes,...  
Paris, Lattré, 1791, t, IV, lám. 25.  
© Biblioteca Nacional*

# POESÍA

Es Poesía

Mi mejor inclinación,  
La secreta confesión  
De pasiones y amoríos.

En el frenesí de la vida  
Brilla el verso incandescente,  
Y es la estrofa la morada  
Para señor tan decente.

No quiero medallas y honores,  
Ni anhelo bellos favores,  
Sólo ansío poesía  
Que es la mayor alegría.

Pues maestra es sin igual,  
De mi dulce inclinación,  
La secreta confesión  
De pasiones y amoríos.

\* 5-1-2008 \*





*La Gran Vía de Madrid.*  
© Biblioteca Nacional

# RITMO FRENÉTICO O AUSENCIA DE SENTIDO

Corro, corro, corro,  
¡Qué inmenso gozo!  
Llegar cinco minutos antes,  
Ésa es la competición

¿Y cuando llegues qué?  
Seré el primero,  
¡Habré ganado!

¿Y qué dejas al pasar?  
No dejo nada,  
¿No ves que no tengo tiempo?

¿Y los demás?  
No me importan  
Son un lastre para mí,  
Seres informes  
Que no acierto a comprender

¿Y el alma?  
No existe, sólo existe la materia,  
Pozo inagotable de placeres  
A cuyo ídolo entrego mi ser.

Ahora entiendo,  
Eres corcho que flota  
Sin rumbo en el mar,  
Restos inertes del naufragio,  
Marioneta de otros,  
Que dirigen tu vida.  
Y que dirigen tu muerte.

\* 30-12-2008 \*

# EL AFÁN DE POSEER O LA FELICIDAD DEL TENER

Tengo, luego existo,  
Acumular, poseer, ino disfrutar!  
Rodearme de mil objetos inútiles,  
A esa misión, Señor,  
Me encomiendo con fervor.

Cuanto más tengo,  
Más feliz me siento,  
Pues es grande pasión  
El placer de posesión.

Pues no es cuestión de comprar  
Lo que vas a utilizar,  
Ello es comedimiento  
Y no da felicidad,  
Es mejor atrevimiento  
Y así, razón hallo en desmesura  
Comprando tres y no una.

Pues es mi catedral la gran superficie,  
Mi confesionario el cajero automático,  
Es mi pecado la tarjeta de crédito  
Y la comisión usurera, mi penitencia.

\* 5-12-2008 \*

# LA MALA PUBLICIDAD O LA FUERZA DEL ENGAÑO

Porque al feo bello hacéis,  
Al pobre esperanza dais,  
Y al viejo ofrecéis juventud,  
A vuestro cuidado, Señora,  
Encomiendo mi virtud.

Y pues que todo  
Sin esfuerzo prometéis,  
No hay misa ni iglesia  
Que os puedan igualar,  
Política que dé  
Tanto por tan poco,  
Ni profeta que a tantos convierta.

No hay persona tan lisonjera,  
Alma muy bienhechora  
O cirugía tan generosa,  
Que todo en un santiamén  
No pueda arreglar.

Sois unguento mágico,  
Bálsamo de Fierabrás,  
Elixir milagroso.  
Por todo ello, Señora,  
A vuestro cuidado  
Encomiendo mi virtud.

\* 3 de enero de 2009 \*



*Albrecht Dürer, La Melancolía, ca. 1514.  
© Biblioteca Nacional*

# SOLEDAD INDESEADA

Era mi anhelo soledad  
Cuando vivía en juventud,  
Más no hay piedad en senectud  
Para el que vive en soledad.

Los hijos no vienen,  
Los parientes no sienten,  
Y sólo son amigos  
Los recién conocidos.

Por ello, causa en mí gran alegría  
La sonrisa, si es fortuita,  
El encuentro aún casual,  
O la conversación más normal.

Y así a las gentes anónimas  
Agradezco su bondad,  
Y a la mano tendida  
Entrego mi corazón.

Pues era mi anhelo soledad  
Cuando vivía en juventud,  
Más no hay piedad en senectud  
Para el que vive en soledad.

\* 26 de enero de 2009 \*



*Francisco de Goya y Lucientes,  
Contra el bien general.  
En: Los Desastres de la Guerra, lámina 71. 1ª ed., Madrid:  
Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, 1863.  
© Biblioteca Nacional*

# MALVADOS

¿Por qué tantas faces duras?

¡Cuánta petulancia!  
¡Y cuánto odio al corazón!

Se creen sublimes,  
Les colman de medallas  
Y grandes honores,  
Incluso, a veces,  
El pueblo ciego  
Les rinde tributo.

Y sólo me dan pena,  
Más con maligna crueldad,  
Dejan el duro camino  
Sembrado de cadáveres.

Enmascarados del mal,  
Demonios modernos  
Que adoráis el altar  
De la mentira y del engaño.

Disfrutad aún  
Del efímero Reino,  
Que las fuerzas de la luz,  
Pronto han de librarnos  
De nuestro injusto yugo.

\* 6-12-2008 \*



# ELOGIO DE LA CALMA

Qué inmenso placer  
Cuando nada nos turba,  
Cuando nada espanta  
Y nos llenamos de calma.

Entonces,  
Nos separamos del tiempo,  
Y nos arroba la eternidad.  
No nos dominan las prisas,  
Y desaparecen las cuitas,  
No somos presa de vicios,  
Y desaparece el ansia,  
No agobia lo importante,  
Y desaparece la angustia.  
No somos eficaces  
Ni somos eficientes,  
Simplemente, somos.

Y desde atalaya privilegiada,  
Contemplamos el fluir de la vida  
Deleitándonos en la quietud  
Que, cual dulce néctar,  
Se apodera de nosotros,  
Colmándonos de silencio,  
Y acercándonos a Dios.

\* Enero de 2009 \*

# PLENITUD

No quiero ser rama del árbol,  
Sino tronco fornido,  
Que los vendavales no quiebren  
Y el rayo no queme.

Quiero ser dueño de mi destino  
Y crear mi propio camino.  
Que los frutos sean mis éxitos,  
Y mis fracasos, los brotes rotos.

Si el viento me zarandea  
O el granizo me hiere,  
No he de caer en desánimo.  
Avatares de la vida son,  
Dolorosas experiencias  
Que nos enseñan a madurar  
Y a hacernos sabios.

Al cansado viajero  
En mi sombra deseo albergar,  
Dialogar con otros árboles  
En el bosque armonioso,  
Y cuando llegue mi hora,  
Mudarme en tierra fértil,  
Morada de nuevas vidas.

\* 10 de diciembre de 2008 \*



*Arcoiris.  
Tierra de Campos*

# NO DESFALLEZCAS

Cuando se nubla el cielo  
Y todo ensombrece,  
Cuando el granizo tardío  
Destruye la cosecha,  
¡No desfallezcas!  
¡No dejes que incendien tu alma!

Llama a la suave paz,  
Y dile que se expanda en la mente  
Cual arco iris benefactor.

Verás entonces,  
Cómo una inmensa luz  
Ilumina el camino,  
Y te haces dueño de la nave,  
Sorteando los arrecifes,  
Retomando el rumbo perdido.

\* 9 de diciembre de 2008 \*



*Jan Brueghel “el Viejo”,  
La Abundancia y los Cuatro Elementos, 1606.  
© Museo del Prado*

# SUEÑO DE PARAÍSO

Hoy no siento temores,  
Y una dulce paz,  
Cual suave música,  
Me embelesa los sentidos.  
Las alarmas no suenan,  
Las sirenas no alarman,  
Tampoco aturden  
Las bocinas de los coches,  
Y no timbra el teléfono,  
No hay pues malas noticias.

Abro la ventana  
Que da a la calle,  
Y un murmullo  
De alegres canciones  
Encanta mis oídos.

¿Me habré equivocado de mundo?  
¿Estaré bajo los efectos de alguna pócima?

Luego me asomo al balcón  
Y sólo veo faces risueñas,  
Ajenas al dolor y a la pena.

Entonces me despierto.  
Todo ha sido un sueño.  
La cruda realidad  
Con sus aceradas garras,  
Alejándome del paraíso,  
Me arrastra sin piedad  
Al cuadrilátero de la vida.  
¿Por qué turbas mi calma?  
¿Cuál ha sido mi culpa?

En una jaula encerrarte quisiera,  
Y desoyendo tus mentirosos ruegos  
La llave tiraría a un abismo sin fondo,  
Porque quiero alejar el llanto,  
Porque quiero alcanzar la paz.

\* 18 de octubre de 2008 \*

# SUEÑOS DE AGUA

Quisiera ser como el agua  
Que fluye en animoso torrente,  
Lluvia esperada  
O nieve temprana,  
Agua pura que lave pecados  
Y que llene los pozos.  
Ser mi patria la humanidad,  
Y mi principal anhelo, la paz.

\* 30 de diciembre de 2008 \*





*Albrecht Dürer,  
El caballero y el alabardero, ca. 1580.  
© Biblioteca Nacional*

# CABALLERO DE EXPERIENCIAS

No nos llenemos de gravedad  
Y nos convirtamos en piedra,  
Seamos como la densa hiedra  
Que hermanada con rocío boreal,  
Salva los peores obstáculos.

Dejad las esfinges para otros,  
Que el río de la vida  
No os zarandee en exceso,  
Que las almas atormentadas  
No se apoderen de vuestro ser.

Pues es cierto que  
De dos en dos o de tres en tres,  
Sin avisar lo malo llega,  
Y esperando lo bueno tarda.

No frunzas por ello el gesto  
Y te conviertas en estatua de sal,  
O te quemes como sarmiento seco.  
No seas caballero de infortunios,  
Ármate caballero de experiencias,  
Diamantes que en tu torre guardas.

Monta entonces en grácil corcel,  
Y con la faz sonriente,  
En pos de aventuras,  
Sal al reino de la vida.

\* 16 de diciembre de 2008 \*

# A MI HERMANO

Eres como un niño grande  
Y te siento tan cerca de mí,  
Que me faltan las palabras.  
    Como torrente bravío  
    Brotan las emociones,  
Y la niebla empaña mis ojos.

    Cuando estás en calma,  
    Yo también lo estoy,  
    Cuando algo te ocurre,  
    Tu energía me llega  
Como olas lejanas del mar,  
Y no puedo sustraerme.  
¡Qué cerca te siento de mí!

Tu mirada inocente y sencilla  
Me desarma enteramente,  
Y me intriga hasta preguntarme  
    ¿Por qué te pasó a ti?  
    ¿Acaso conjuraste el mal  
    Para salvarnos a nosotros?

Tu espíritu libre de mácula  
    Es como la película  
Que apenas empezó a rodarse,  
    Libro inconcluso  
De lo que pudo ser y no fue,  
    Y sin embargo,  
    ¡Qué cerca te siento de mí!  
Cuando sonríes a tus hermanos,  
Cuando en la bruma de tu mente,  
Aciertas a enhebrar y expresar  
    Pensamientos infantiles,

Mi corazón se llena de gozo.  
Entonces pienso en ti  
Como lo que eres,  
Un ángel grande y bueno,  
Que con majestuosas alas  
Se eleva al infinito,  
Y nos enseña a todos  
El camino de la inocencia.

Hermano del alma,  
Jugar quisiera contigo  
En el paraíso perdido,  
Sería niño como tú,  
Me abrazarías con blancas alas,  
Y volaríamos juntos en el cielo,  
¡Qué cerca te siento de mí!  
¡Qué cerca estás de Dios!

\* 7 de diciembre de 2008 \*



*Theodor Verkruis*  
(a partir de un dibujo una composición de Caravaggio)  
*Amor dormido. 1707-1726?*  
© Biblioteca Nacional

# DESTINO DE AMOR

Si el destino quisiera premiarme  
Con amor apasionado,  
No habría montaña que no subiera  
Ni cima que no alcanzara,  
La noche sería día  
Y el día, eternidad.

Saldría del mortal letargo  
Cual pájaro de fuego,  
Henchido de ardor  
Y colmado de anhelo.

Junto a mi bella amada  
Cabalgaría en blanco corcel,  
Y del amor emborrachados,  
En el cielo nos perderíamos.

\* Septiembre de 2008 \*



*Francisco de Goya y Lucientes,  
Baile a orillas del Manzanar, 1776 – 1777.  
© Museo del Prado*

# ELOGIO DE LA AMISTAD

Larga es la senda,

Dura es la jornada  
Que nos depara la vida.  
Amargos sabores de hiel,  
Y algunos momentos de miel  
En esta travesía.

Más vosotros, amigos,  
Nos recibís como alegres pastores  
En la bella dehesa,

Sois estrellas luminosas  
Y, a veces, nos enseñáis el camino,  
Cálido refugio en el frío glaciar  
Que quiere apoderarse de nuestro ser  
Para convertirnos en hielo.

Sois paladines de la calma  
En el frenesí tormentoso,  
Médicos del alma,  
Que con sabias palabras,  
Nos rodeáis de frescor  
En este aciago desierto.

\* 29 de diciembre de 2008 \*





*Henri Gérard y Marguerite Gerard,  
Dors mon enfant. Paris, ca. 1788.  
© Biblioteca Nacional*

# A LA MADRE QUE SE HA IDO

¿Por qué me abandonaste, madre?

¿Por qué me dejaste sólo aquí?  
No hay día que no piense en ti,  
Ni hora que no te sienta cerca.

Muerte rigurosa que me separaste de ella,  
Del olvido has perdido la batalla,  
Pues la inmensa fuerza de su amor  
Es mayor que mi dolor.

Esperanza que me abres tus brazos,  
Dime la verdad,  
Dime que un día no muy lejano  
Nos hemos de reencontrar.

Y entonces,  
la luz de su amor  
Me acercará a Dios.  
Y no me perderé nunca,  
Y soñaré junto a ella.

\* 2 de noviembre de 2008 \*



*Simon Vouet,  
El Tiempo vencido por la Esperanza,  
el Amor y la Belleza, 1627.  
© Museo del Prado*

# DULCE ESPERA

No soy de nobleza

Ni albergo fortuna,  
Más tengo la gracia

De su hermosura.

Y pues cuando estoy sólo

Siento su amor,  
Menor es el dolor  
Que entraña la ausencia.

No hay tristeza que me embargue,

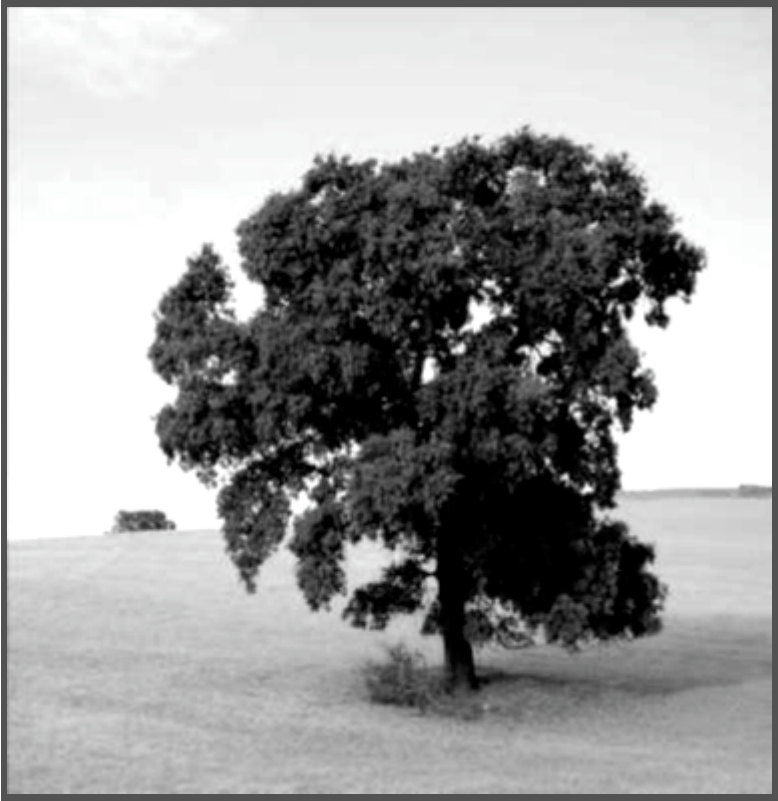
Ni zozobra que me turbe,  
Cuando pienso en la llegada  
De la mi bella señora.

Afrodita en el amor  
Y Penélope en paciencia,  
Cual diana cazadora  
Cautivó mi corazón.

Y así, feliz y embriagado espero,

Pues aunque,  
Ni soy de nobleza,  
Ni albergo fortuna,  
Tengo la gracia  
De su hermosura

\* Octubre de 2008 \*



*Encina*

## A LA ENCINA

Frondosa encina,  
Que con porte grandioso  
Te enseñoreas de los campos de España.  
Das cobijo fresco a las aves  
Y sombra generosa al caminante.  
Eres crónica viva  
De tiempos pasados,  
Y de tiempos presentes,  
Tu tronco añejo  
Guarda mil secretos,  
Y tu consejo imperturbable  
Nos llena de naturaleza.

\* Enero de 2009 \*



*Olivo*

## AL OLIVO

Olivo milenario, luchador empedernido

Que te extiendes en el llano al infinito

Y que al monte desafías altivo.

Rey sabio y viril del Mediterráneo,

Eres toro de lidia centenario,

Vareado en singular torneo,

Mientras mil lágrimas de dolor

Se desprenden de tus finas hojas,

Y las ramas de terna plata

Bailan al son de un canto gitano.

Olivo majestuoso

Contigo quisiera fundirme en cálido abrazo,

Sentir el palpito de tu reciedumbre,

Y desafiar al tiempo como tú has osado.

\* Enero de 2009 \*





*Jean-Nicolas Laugier y Pierre Delorme, Héro et Léandre. Paris: Chaillou-Potrelle, ca. 1816.*

*© Biblioteca Nacional*

## AMOR IMPACIENTE

Esperando estoy  
La luz de mi amada,  
Y no siento pena,  
Ni siento dolor,  
Más me consume la impaciencia.

Ni mil tesoros igualan  
La beldad de mi señora.  
Su piel, terciopelo de oro,  
Su porte, garrido y bien plantado,  
Sus ojos, fuego misterioso,  
Sus labios un inmenso dulzor.

En un galeón del caribe  
Surca mi princesa la mar,  
Ojalá fuera yo el viento  
Y lo elevará a los cielos  
Hasta posarlo en mi reino.

Pues, ni siento pena,  
Ni siento dolor,  
Más me consume la impaciencia.

\* Septiembre de 2008 \*

## A MI PERRITA

Eres dulce compañía,  
La flor más bonita  
De mi cigarral.  
Pródiga en cariño  
Y reina en lealtad,  
Avisas del peligro  
Y me guardas muy fiera.  
Tu bella carita  
Y tus ojos redondos,  
Alegran la vida  
Y me llegan muy hondo.  
Eres alma inocente,  
Criatura de Dios,  
Por todo ello y por siempre,  
Formas parte  
De mi corazón.

\* 13 de diciembre de 2008 \*

# A MI HIJA LIDIA

Si pudiera expresar  
El sentimiento de mi alma,  
Cuando con tu alegría  
Inundas mi ser,

Surgiendo del ardiente desierto  
Dibujaría un frondoso oasis,  
Y, en su centro,  
Cortejado por flores perfumadas,  
Un manantial de aguas cristalinas,  
Cuyo suave murmullo  
Cautivaría mis sentidos.

Entonces,  
En alfombra voladora,  
Llegarías resplandeciente,  
Y cual princesa de las Mil y Una Noches,  
Entre cánticos y alabanzas,  
Con una inmensa fiesta  
Tu venida celebraríamos.

\* 27 de noviembre de 2008 \*



*David Brunn (a partir de una composición de Van Dyck),  
El Triunfo de Baco. Génova, 1628.  
© Biblioteca Nacional*

## AL VINO

Ni contigo ni sin ti  
Vivir quiero esta aventura,  
Eres dulce elaborado  
De mi secreta pasión.

En viaje o en hacienda,  
Ya te cate en la bodega  
O te compre en la taberna,  
Mis comidas amenizas,  
mis compañías también.

Eres diablo en desmesura,  
Suave música en cordura,  
Desfacedor de fortunas,  
Y compañero de andaduras.

¡O brebaje milagroso!  
¡O locura pasajera!  
¡O hechicero sin igual!  
¿Qué me das que me vuelves loco?

\* 29 de enero de 2009 \*



*Franciscus van der Steen y Nicolas de Hoey  
(a partir de una composición de Parmigianino),  
El Amor fabricando su arco. Viena: 1640-1672?*

© Biblioteca Nacional

## LA FUERZA DEL AMOR

En mi mente llevo la marca  
De tu gentil figura,  
Y me consumo por no tenerte,  
Y para tenerte, desespero.

Más no hay montaña ni abismo  
que en mi ánimo hagan mella,  
Pues es tal la fuerza del amor,  
Que al rayo inmune soy,  
Y al bravo vuelvo manso.

Cuando mi vida se apague,  
Quiero ser ángel de la guarda,  
Para estar así a tu lado,  
En lo bueno y en lo malo.

\* 10 de octubre de 2008 \*

Dedicada a Yésika





Jacques Couilliard  
(a partir de una composición de Louis Michel van Loo),  
*Daphné et Appollon*. París : Lamoureux, 1863.  
© Biblioteca Nacional

# DESENGAÑO DE AMOR

Ni tengo dueña  
Ni tengo amor,  
Y de profundo dolor  
Mi vida está presa.

El cansancio anidó en mi corazón,  
Y el invierno frío y desnudo  
Se apoderó de mis sentidos.

Y no quiero consuelo  
Ni deseo calor,  
Pues tengo el refugio de la razón.

Y si en el ayer feliz estaba,  
En el presente mi fuerza tengo.  
Ni risas ni flores añoro,  
Y no me embarga  
El dulce recuerdo.

Nada hay eterno,  
Nada es lo que era.  
Y la desesperanza  
Se adueñó de mi alma.

Pues ya no tengo dueña,  
Ni tengo amor,  
Y de profundo dolor  
Mi vida está presa.

\* 14 de noviembre de 2008 \*



*Francisco de Goya y Lucientes,  
La vendimia, o El Otoño, 1786 – 1787.*

© Museo del Prado

# A LA VID Y AL VINO

En la ribera de los ríos,  
En la ladera de los montes  
O en el llano,  
Te multiplicas prolífica,  
Y en la vendimia ofreces generosa  
Tus perlas de vivos colores.  
Luego te fundes en gigantesca bacanal  
Y nosotros, como abejas,  
Acudimos a libar del delicioso néctar.  
¡O dulce vino que nos llenas de osadía  
Y secuestras los sentidos!  
En torno a los caldos  
Nos sentimos soberanos,  
Y los pintores más geniales,  
Embriagados de su aroma,  
Te ensalzaron en sus cuadros.

\* 14/01/2009 \*

# AMOR OBSESIVO

Cautivo estoy  
Y con profundo dolor,  
Por gracia de vuestra complacencia.

Pues vuestro veneno  
Fue causa de mi penar,  
Desprenderme quiero  
De aquesta pasión.

Mas no hay cura ni antídoto  
Para este mal conjurar,  
Si no es el tiempo maldito  
Que ha de con todo acabar.

Y así, muy a pesar de mi conciencia,  
Cautivo estoy  
Y con profundo dolor,  
Por gracia de vuestra complacencia.

\* 12 de diciembre de 2008 \*

# A LA ESPAÑOLA

Quisiera ir a la Española

En caballito de mar,  
Y solazarme en su palmeral  
Nada más arribar,  
Bañarme en las aguas cálidas,  
Sumergirme en su ritmo loco,  
Comiendo sabrosas frutas  
Y hartándome de todo un poco

\* 30 de diciembre de 2008



*Nicolás de Fer, La Española.  
En: L'atlas curieux ou le Monde, lám. 231.  
Paris: Nicolás de Fer, 1722-1725.  
© Biblioteca Nacional*

# BOCA CHICA

Boca Chica, Boca Chica,

Boca Chica no, Boca Grande,

Por la alegría de sus gentes

De café y de ébano,

Con el alma doliente

Pero siempre sonrientes.

¡Tráeme un pescado negro!

¡No te enfades haitiana!

Acúname mulata en tu regazo

Mientras suena vibrante la música,

Y el humo de un puro gigante

Adormece mis sentidos.

\* Agosto de 2008 \*



# ENELYNTH Y LUIS MIGUEL

Fue una noche de agosto cuando todo ocurrió  
cuando las almas se unieron en mutua ilusión  
y la luna pudo al sol y nació la esperanza

Qué les ha ocurrido? pregunte al astro de la noche  
como puede darse fenómeno tan singular  
y me responde la luna:  
en medio del manglar ha nacido una planta  
es la flor del amor que ha de marchitar

Ni la lluvia, ni los vendavales o ciclones  
ni la envidia o la perfidia de los hombres  
evitar pudieron que creciera en su hermosura

A un año del encuentro, pasado como un soplo,  
empezó a estremecerse la flor de los enamorados,  
de su corola surgían mil haces de luz

De nuevo pregunto a la reina de la noche:  
luna, ¿Dónde están los amantes?, no los veo,  
calla humano, mira bien, e ah tu respuesta,  
entonces, de la flor mano un bello arco-iris  
que al hundirse del caribe en sus cálidas aguas,  
en galeón y dorado se mudó.



## CONSEJO NACIONAL 2018-2020

### COMITÉ EJECUTIVO NACIONAL

Dra. Liliana del Carmen Cabani Ravello	Decana
Dr. Daniel Enrique Haro Haro	Vicedecano
Dr. Jaime Moran Ortiz	Secretario del Interior
Dr. Héctor Alberto Medrano Samamé	Secretario del Exterior
Dr. Pedro Marchena Reátegui	Tesorero
Dra. Raquel Josefa Garcés Ghilardi	Vocal
Dra. Elsa del Carmen Berrios Medina	Vocal
Dr. Jaime Mamani Solórzano	Vocal
Dr. Víctor Leonel Llacsá Saravia	Vocal
Dra. Victoria Celeste Armas Rodríguez	Accesitaria
Dra. Yarela Yeni Caballero Enríquez	Accesitaria

### CONSEJOS REGIONALES DEL COLEGIO MEDICO DEL PERÚ

Consejo Regional I La Libertad	Dr. Víctor Eduardo Lau Torres
Consejo Regional II Iquitos	Dr. Max Themme Florez
Consejo Regional III Lima	Dr. Raúl Urquiza Aréstegui
Consejo Regional IV Huancayo	Dr. Carlos Alberto Torres Paulino
Consejo Regional V Arequipa	Dr. Rafael Fredy Tapia Pérez
Consejo Regional VI Cusco	Dr. Héctor Paucar Sotomayor
Consejo Regional VII Piura	Dr. Tomás Eduardo Valera Lazo
Consejo Regional VIII Chiclayo	Dr. Víctor Alberto Soto Cáceres
Consejo Regional IX Ica	Dra. Julia Ruth Neira Goyeneche
Consejo Regional X Huánuco	Dr. Edgar Gutiérrez Vásquez
Consejo Regional XI Huaraz	Dr. Cristian Hidalgo Pajuelo
Consejo Regional XII Tacna	Dr. Marco Rivarola Hidalgo
Consejo Regional XIII Pucallpa	Dr. Luis Rengifo Navarrete
Consejo Regional XIV Puno	Dr. Andrés Miguel Cáceres Jara
Consejo Regional XV San Martín	Dr. Juan Martín Ruiz Soto
Consejo Regional XVI Ayacucho	Dr. Juan Rondinelli Zaga
Consejo Regional XVII Cajamarca	Dr. Erico Marcel Cieza Mora
Consejo Regional XVIII Callao	Dr. Luis Alberto Ortiz Pilco
Consejo Regional XIX Chimbote	Dra. Cecilia Arangoitia Calle
Consejo Regional XX Pasco	Dr. Víctor Camones Meneses
Consejo Regional XXI Moquegua	Dr. Juan Luis Medina Valdivia
Consejo Regional XXII Apurímac	Dr. Edison Vivanco Quinte
Consejo Regional XXIII Tumbes	Dr. Néstor Víctor Linares Terán
Consejo Regional XXIV Huancavelica	Dr. Fredy Quispe Huamán
Consejo Regional XXV Amazonas	Dr. Oscar Enrique Torres Quiroz
Consejo Regional XXVI Madre de Dios	Dra. Rosa María Castro Pinto
Consejo Regional XXVII Lima Provincias	Dr. Darío Vásquez Estela



**E**n palabras del autor: “La investigación sobre la música criolla peruana es un tema apasionante”. En este libro se analiza el origen y la evolución de los diferentes ritmos españoles y europeos, como el fandango, la copla, el zapateado, el vals vienés, entre otros, que en la actualidad forman parte del acervo musical peruano.

También se exponen y aclaran algunas controversias que han surgido a lo largo de la historia de la música criolla, referentes a títulos de canciones y su autoría.

Acompañando al trabajo de investigación, se ofrece al lector un racimo de poemas que tratan de llamar la atención del público y provocar su reflexión sobre diferentes aspectos negativos de la frenética vida moderna, como la ausencia de sentido, el afán de poseer o la fuerza del engaño. Otras poesías reflexionan sobre los temas eternos de la familia, la amistad, el amor o la naturaleza.