

## **El yaraví galante en la época de la independencia: Los yaravíes de la *Noticia de Arequipa* de Antonio Pereira (1816)**

### **Galant yaraví in Independence times: Yaravíes from *Noticia of Arequipa* by Antonio Pereira (1816)<sup>1</sup>**

**Zoila Elena Vega Salvatierra \***

**Resumen:** El yaraví, como canción de amor despechado, fue atribuido en sus orígenes al poeta arequipeño Mariano Melgar y cuando se demostró que su existencia precedía la del poeta, se le confirió a este prócer un papel vital en su transformación de canción indígena en canción letrada lo que le confirió un probable carácter mestizo. Estas hipótesis sostenidas por varios investigadores y pensadores en los últimos cincuenta años no hallan respaldo en fuentes musicales del periodo anterior y contemporáneo a Melgar, por lo que no ha sido posible comprobar fehacientemente estas aseveraciones. Este artículo se propone establecer que el yaraví fue una canción galante de amplio uso en ciudades andinas a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX dentro del marco de reivindicaciones de las élites criollas y mestizas frente a sus pares europeas que las llevó a revalorizar productos locales y que su empleo antecede el tiempo vital de Melgar, cuya figura, antes que jugar un papel determinante, queda incluida como parte de este fenómeno. Para ello, se estudia los tres yaravíes contenidos en la *Noticia de Arequipa*, escrita por Antonio Pereira en la segunda década del siglo XIX para establecer usos, conexiones y referentes teóricos y prácticos con teorías musicales y estilos sonoros imperantes en la época.

---

1 Los datos contenidos en este artículo forman parte de la tesis doctoral *De la Tristeza a la Identidad: el yaraví peruano en las fuentes escritas de los siglos XVIII, XIX y XX* sustentada por la autora en la Universidad Nacional Autónoma de México en noviembre de 2019. (Vega, 2019). He añadido algunas consideraciones específicas relativas al repertorio estudiado así como se ha revisado las reflexiones finales orientadas específicamente al contexto surperuano del primer tercio del siglo XIX:

\* Zoila Elena Vega Vega Salvatierra es Magister en Artes con mención en Musicología por la Universidad de Chile, doctora en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa de la cual es docente de dicha universidad. Correo: zvega@unsa.edu.pe



**Palabras clave:** yaraví, música galante, música peruana del siglo XIX, Noticia de Arequipa, historia de la música peruana.

**Abstract:** The yaraví as a song of spiteful love, was originally attributed to the Arequipa poet Mariano Melgar and when it was shown that its existence preceded that of the poet, a vital role was given to him in its transformation from an indigenous song into a lyric one, and this gave it a probable mestizo character. These hypotheses supported by various researchers and thinkers in the last fifty years do not find support in musical sources from the period before and contemporary to Melgar, so it has not been possible to reliably verify these assertions. This article aims to establish that the yaraví was a gallant song widely used in Andean cities at the end of the 18th century and the beginning of the 19th century within the framework of demands of the Creole and mestizo elites in front of their European peers that led them to revalue local products. So, such use of the yaravi exceeds Melgar's vital time, who is included in this phenomenon rather than playing a determining role. To do this, this article studies the three yaravíes contained in the *Noticia de Arequipa*, a chronicle written by Antonio Pereira in the second decade of the 19th century to establish uses, connections and theoretical and practical references with prevailing musical theories and sound styles at the time.

**Keywords:** yaraví, gallant music, 19th century Peruvian music, Noticia de Arequipa, Peruvian music history.

## 1. Introducción<sup>2</sup>

La definición de yaraví arequipeño que enunció Juan Carpio Muñoz en 1976 sirve para abrir esta sección: se trata de una canción triste que versa

---

2 Deseo agradecer al doctor Julio Mendivil Trelles, profesor de etnomusicología de la Universidad de Viena por haberme comunicado la existencia de los Yaravíes de la *Noticia* de Antonio Pereira y haberme facilitado el acceso a las fuentes respectivas.

También deseo agradecer especialmente a la Biblioteca de la Universidad de La Laguna, de Tenerife, Canarias, España, por permitirme la publicación de las transcripciones y textos de los yaravíes consignados de la *Noticia* de Antonio Pereira.



invariablemente sobre un amor no correspondido, escrita sobre melodías pentáfonas o mestizas (escalas pentáfonas a las que se les agregan notas de paso), que nunca se baila, que no se combina con otros géneros y que se acompaña con guitarra o bandurria. La mayoría está escrito en compases de 3/4 o 3/8 y poseen una estructura rítmica precisa: estrofas en versos octosílabos, muchas veces dispuestos en estrofas de pie quebrado<sup>3</sup>.

Esta definición se dirige más hacia el repertorio conocido en Arequipa en el siglo XX, cuando contaba ya con una larga tradición de interpretación así como atribuciones tanto de estilo como de circunstancias. Así mismo, esta definición podría extenderse a otras canciones llamadas yaravíes que se entonaban en el territorio del virreinato peruano, especialmente en las ciudades y sobre todo en los ambientes de las élites criollas y mestizas a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX.

Pero en el caso específico del yaraví arequipeño, su asociación con el poeta Mariano Melgar (Arequipa 1790-Umachiri 1815) ha servido para conferirle autoridad estética e histórica al género e incluso se ha tratado de conservar el estilo de escritura en sus textos semejante al que el poeta desarrolló en su poesía para letras de canciones más modernas. También se le han atribuido una enorme cantidad de poemas para dotar de legitimidad a las canciones inspiradas en tales textos. Hasta finales del siglo XIX, era una verdad muy aceptada en el mundo andino que el creador del yaraví como género era, efectivamente, el poeta arequipeño.

Con el correr del tiempo el análisis de nuevas fuentes históricas contradujo este hecho y demostró que Melgar no podía ser el creador del género pero entonces se propusieron nuevas hipótesis para defender la importancia que tuvo en su génesis. Dos de las más importantes son las siguientes:

---

3 Carpio Muñoz 1976, 29-38



- a) La hipótesis de Antonio Cornejo Polar publicada en 1966 que plantea la existencia de dos tipos de yaraví. El primero sería un yaraví 'pre-melgariano', popular, en el cual se conservan “caracteres autóctonos”, es decir, indígenas, y que tenía “arraigo popular, por ser considerado esencialmente como canción, por su mayor apego a la tradición indígena, y finalmente por vivir dentro del proceso de transmisión oral”. El segundo sería un yaraví 'melgariano propiamente dicho'.

Cuando Melgar crea sus primeros yaravíes se incluye, pues, en una tradición antigua y plenamente vigente. [...] El yaraví anterior a Melgar que, como sabemos fue sobre todo un tipo de canción, vivió en una tradición eminentemente oral, hoy perdida. Cuando Melgar irrumpe dentro de este proceso, confiriéndole jerarquía literaria al yaraví, su transmisión se hace mixta”<sup>4</sup>.

Gracias al “ejemplo” dejado por Melgar, en adelante los escritores y cantores populares usarán sus poemas como modelo para nuevas creaciones. El papel de Melgar en la 'jerarquización literaria' del género es indiscutible para este autor.

- b) La hipótesis de Juan Guillermo Carpio formulada en 1976, muy semejante a la anterior, pero que tiene la particularidad de situar al yaraví como producto ideológico de una clase social: el loncco o campesino arequipeño. Mariano Melgar significa para Carpio “el entronque de la poesía occidental culta con las canciones populares lonccas y por tanto conquistó para la ciudad aquellas canciones básicamente campesinas; convirtiendo la canción loncca en canción arequipeña”<sup>5</sup>. En un trabajo más reciente, Carpio complementó sus teorías sobre el yaraví reconociendo la influencia de la poesía trovadoresca

---

4 Cornejo Polar 2016 [1966], 131.

5 Carpio Muñoz 1976, 119



castellana en la formulación de los textos, pero sigue afirmando el papel de Mariano Melgar como 'culturizador' del yaraví arequipeño, el que le da las características con que hoy se le conocen<sup>6</sup>. Ambos autores plantean la procedencia rural, externa e indígena de estas canciones y el punto de inflexión que significa Melgar en lo que consideran una “evolución” del género al volverlo urbano y occidental.

Estas hipótesis tienen una serie de inconvenientes. Por un lado, para la categoría de yaravíes pre melgarianos o lonccos, no se conocían hasta el momento ni textos ni melodías que permitieran determinar qué características exhibían para saber si efectivamente eran de procedencia indígena, y de existir, se disponen de muy pocas fuentes de música indígena del siglo XVIII con las cuales compararlas para establecer correlaciones, ya que ninguna es un yaraví. Por lo tanto, tampoco es posible determinar cuál fue el impacto de la obra de Melgar en el género después de su muerte.

Por otro lado, en lo que se refiere al yaraví melgariano, estas hipótesis sólo toman en cuenta los textos del poeta—al menos aquellos que están plenamente comprobados que son de su autoría—, mas no la música que los acompaña, ya que no existen partituras autógrafas suyas que demuestren que efectivamente Melgar compuso música. Así mismo es muy difícil identificar cuáles de aquellos yaravíes que todavía sobreviven en el corpus andino en general y arequipeño en particular, que se cantaron en la última centuria y que no son de Melgar son anteriores a él, con excepción de algunos que tienen textos escritos por poetas conocidos en su época como el español Juan Bautista Arriaza (1770-1837) y que están plenamente identificados. Pero nuevamente, la antigüedad del texto no garantiza la antigüedad de la música.

Ambos estudiosos coinciden en identificar el papel que tuvo Melgar al entroncar una herencia poética española con una tradición sonora indígena,

---

6 Carpio Muñoz 2014, 61.



dándole connotaciones mestizas al yaraví arequipeño, que fue la definición que tuvo esta canción en el siglo XIX. Quizás sea posible reconocer la influencia de Melgar en los estándares literarios del yaraví arequipeño, pero este ascendiente podría no ser voluntario y mucho menos premeditado. Esta 'autoridad' no se debió a un acto personal, sino una construcción colectiva de cultores y audiencias que vivieron en generaciones posteriores a la suya y que tomaron su poesía como modelo de canciones cuando el recuerdo del poeta cobró importancia en los primeros años de la república como símbolo histórico de la guerra de independencia. Tal vez esto no ocurrió antes de 1825, cuando se consolida la independencia política de Sudamérica y quizás ocurrió con mucha mayor fuerza a partir de la década de 1830, cuando su vida y obra empezaron a ser idealizadas dentro del marco de las retóricas republicanas. Es probable que la difusión oral de su poesía ocurriera cuando él todavía estaba vivo, en círculos familiares y amicales como era costumbre entre personas de su educación y condición social y que esa difusión se expandiera después de su muerte ocurrida en 1815, alimentada por la leyenda de su martirio en la revuelta de Pumacahua. Después de 1825, su poesía empezó a publicarse en periódicos locales, haciendo posible que la gente los tomara y los musicalizara por su cuenta. Cuando en 1833 se inaugura el moderno cementerio de la Apacheta en Arequipa y se trasladaron sus restos mortuorios desde Umachiri, donde fue fusilado, el mito construido alrededor de su imagen incrementó el interés por su poesía. Esto propició la imitación de su estilo, al entronizarlo como el único creador de una canción que ya había asumido valores románticos, como el amor a la patria y la vida de héroe, los cuales se hallaban un poco lejos del tema de amor despechado e infeliz que fue el eje principal del yaraví cuando él vivía.

Este artículo, pues, parte de la idea de que Melgar no solo no fue el creador del yaraví (arequipeño o de cualquier otro gentilicio) como ya se ha demostrado previamente, sino que no tuvo una intervención decisiva y personal en su



elaboración como canción de amor despechado a la que se le atribuían raíces indígenas que entonaban élites criollas y mestizas de zonas urbanas sudamericanas a comienzos del siglo XIX. Su influencia, en todo caso, es posterior a su período vital y correspondería no a una iniciativa individual, sino a una construcción colectiva que se dio en las primeras décadas de vida republicana. Así mismo, se plantea que el yaraví en tiempos de Melgar poseía ya características claramente definidas que lo vinculaban con la tradición occidental de la música galante y de la poesía neoclásica que era de amplio uso en los salones del virreinato del Perú y del Alto Perú. Melgar sería, pues, un poeta inscrito en un movimiento literario y musical del cual no fue autor único ni iluminado, pero sí activo participante.

Para poder demostrar estas afirmaciones se aborda el estudio de los yaravíes consignados en la *Noticia de la muy noble y muy leal ciudad de Arequipa en el reyno del Perú (1816)*, escrita por el presbítero Antonio Pereira y Ruiz y que recopiló tres canciones que se entonaban en la ciudad mientras el vivió en ella entre los años de 1809 y 1816, años que coinciden con los últimos de Melgar en Arequipa y demuestra el uso y estilo de estas canciones en los tiempos del poeta. Los ejemplos musicales son analizados estableciendo nexos con estilos musicales imperantes en la época, así como usos sociales de canciones e instrumentos que dan luces sobre su empleo en sociedades urbanas en el Perú virreinal de la segunda década del siglo XIX.

## **2. El yaraví a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX**

En la última década del siglo XVIII, el yaraví ya estaba bien establecido como canción representativa del dolor y de lo indígena en distintos escenarios de las ciudades sudamericanas del virreinato del Perú, del Alto Perú y del virreinato del Río de la Plata. Existía un yaraví religioso entonado en los templos, un yaraví teatral que se cantaba en los corrales y coliseos de comedias, así como en las alegóricas en fiestas y celebraciones oficiales, pero también existía



como canción de despecho amoroso en los salones y este artículo se refiere en concreto a este último<sup>7</sup>.

Aunque era una canción ampliamente difundida, no han sobrevivido muchas fuentes musicales de la época. Esto podría explicarse porque al tratarse de un repertorio tan conocido, si todos lo cantaban, no se consideraba necesario escribirlo. O tal vez porque su entonación se daba en el marco de un acto de improvisación que llevaba de la mano un conocimiento más o menos hábil de construcción literaria y musical para un momento específico y un lugar señalado como eran la tertulia y el salón respectivamente. Solo aquellos foráneos que no pertenecían a estos círculos, encontraban esta canción merecedora de curiosidad por lo que sintieron la necesidad de anotarlos. Una de estas personas fue el sacerdote canario Antonio Pereyra y Ruiz que ejerció los cargos de sacristán de la Catedral de Arequipa y secretario y hombre de confianza del obispo Luis González de la Encina, compatriota suyo a quien acompañó en el viaje desde las Islas Canarias para asumir la mitra arequipeña. Pereira estuvo en Arequipa entre 1809 y 1816, hasta la muerte de su señor. y regresó a su patria probablemente asustado por el cariz que tomaban las guerras de independencia. Era un sacerdote curioso, letrado y muy interesado en las singularidades de los territorios que visitaba. Conocía de música, de dibujo y arquitectura y ha dejado una obra muy amplia dedicada a la historia de la Isla de Tenerife. Además de ello, redactó la *Noticia de la muy noble y muy leal ciudad de Arequipa en el reyno del Perú (1816)*, que dejó en varias copias manuscritas, una de las cuales se conserva en la Biblioteca de la Universidad de la Laguna de Santa Cruz de Tenerife, España, ejemplar que ha servido de fuente para el presente trabajo.

Entre otros hechos, Pereira fue testigo de los hechos de la rebelión de

<sup>7</sup> En mi tesis doctoral "De la tristeza a la Identidad. El yaraví peruano en las fuentes escritas de los siglos XVIII, XIX y XX" hago una pormenorizada relación de testimonios y referencias al yaraví urbano en las ciudades andinas de cambio de siglo entre el XVIII y el XIX. Puede consultarse en <http://132.248.9.195/ptd2019/octubre/0796615/Index.html> (Vega 2019)



Pumacahua y de la realidad regional en una época muy confusa. Es muy probable que alternara con las élites arequipeñas, tan activas políticamente en aquel período y que conociera a los intelectuales del movimiento independentista como Mariano Melgar, José María Corbacho, Benito Laso entre otros, aunque sus convicciones realistas no le permitieran comulgar con las ideas radicales de este grupo es muy posible que encontrara con ellos puntos de coincidencia en cuanto a curiosidad intelectual y valoración de la cultura ilustrada que imperaba entonces en los salones.

En su *Noticia*, Pereira menciona ya “el humor hepático” de los naturales del Perú que los hace componer

ciertas canciones llenas de dolor, en que sólo expresaban lamentaciones a sus ídolos, quejas y penas. En las muertes de sus compatriotas usaban el mismo canto, y en él se describían todas las costumbres buenas o malas del difunto. Con el tiempo y la civilización, pasaron estas a los **estrados**, en los que, concertando un poco más estos tristes ecos, aunque sin perder la languidez de su carácter, el amante manifiesta el sentimiento de que se siente agitado, se lamenta de su suerte, y expresa a su amoroso objeto todo lo que quiere hacerle saber. En efecto este cántico es tan general, que en todo el Perú le hay conocido con el nombre de Yaraví, tanto más apreciable para sus habitantes, cuanto sea más triste y lánguido; aprecio que les hace abandonar cualquiera otra música extranjera, o si por algún tiempo oyen un concierto de aquélla, no queda saciada su gusto si no se mezcla con algo de esta. La ciudad de Chuquisaca, capital del Arzobispado de La Plata, es una de las que imponen la ley en estos cantos, extendiéndolas después con mucha aceptación entre las limítrofes: **sus colegiales naturalmente inclinados a ellos, con el cultivo de sus ingenios componen continuamente letras adecuadas**”.( El énfasis es mío)<sup>8</sup>.

---

8 Pereira Pacheco 2009, 67-70.



En esta párrafo Pereira pone de manifiesto una historia del yaraví que estaba más o menos aceptada como verdadera en los medios intelectuales de la época: que este había principado por ser una canción fúnebre empleada entre las poblaciones indígenas rurales para expresar penas a sus deidades y para llorar a sus difuntos, recordando lo que hacían en vida. Evidentemente se tratan de dos géneros con usos bien definidos: una entonada con fines religiosos y otra con fines funerarios que, con el tiempo fueron adoptados en las ciudades y cambian su temática, volviéndose canciones de amor despechado e infeliz que estaba bastante lejos de los temas para el que se creía lo empleaban los indígenas<sup>9</sup>. Sobre todo en los salones según lo deja entender la referencia al estrado que es bastante precisa. Este lugar era propio de los salones, reservado exclusivamente a las mujeres. De acuerdo con el Diccionario de Autoridades publicado en 1740, el estrado era el lugar o sala cubierta con alfombras y demás alhajas donde se sentaban las mujeres y recibían las visitas en el siglo XVIII. El diccionario de la Real Academia publicado en 1817, repite casi textualmente esta definición por lo que el término seguía en uso en Sudamérica. Por ejemplo, Lucía Santa Cruz explica que, en el salón santiaguino de 1800, en Chile

el estrado era una tarima de madera del largo de la antecámara [unos catorce metros de largo], de seis o siete pulgadas de alto y unos dos metros de ancho, cubiertos con alfombra de seda, lana o paja, según la calidad de las personas y dependiendo de la estación. Allí pasan el día las señoras y reciben a las visitas más íntimas, sentadas en cojines forrados en terciopelo o damasco, a

---

9 Pereira no es el único que menciona esta adaptación criolla del canción. El canónigo Mariano de la Torre, en el virreinato del Río de la Plata, dice en 1814 que “los tonos del Perú son todos tristes y patéticos, en los cuales no hacen los Yndios más que danzar y beber sin cantar; pero los americanos cultos, prevalidos de la sensibilidad que causa el sonido musical triste y chocante de sus tonos, los han reducido en composición de Solfa, con el nombre de yaravíes, en que se entonan las canciones amorosas más expresivas al temple de las modificaciones que toma la pasión de los celos, en las ausencias, o en los galanteos. Hay sublimes poemas de este género, como obras mui meditadas de hombres literarios apasionados, que a falta de diversiones públicas viven cautivados casi los más por los encantos de Venus (citado por Vega (C. Vega 1962)



la usanza morisca, con las piernas cruzadas. Nunca reciben a los hombres en el estrado salvo que sean de mucha confianza. Los hombres usan sillas revestidas de cuero frente al estrado y tampoco bajan las mujeres hacia ellos”<sup>10</sup>

Este estrado es un espacio de élites ilustradas destinado a la tertulia y la interacción social y, por lo tanto, el testimonio de Pereira subraya cómo un género indígena de adoración religiosa y rito de pasaje entonado en entornos rurales muy probablemente en lenguas originarias como el quechua, puquina o aymara es admitido en el salón criollo, cantando en castellano y acompañado de instrumentos considerados cultos como fueron primero la guitarra y luego el más moderno piano. En otro lugar de su crónica, Pereira menciona la activa participación de las mujeres en la música de la época y por comparación con otros testimonios no es raro suponer que hubo una importante presencia femenina en la entonación de yaravíes amorosos en el salón.

Además, Pereira es enfático en establecer la generalidad del canto del yaraví en todo el virreinato, no únicamente en la ciudad que le acoge y resalta especialmente la importancia de Chuquisaca como ciudad productora de canciones, debido a que sus colegiales, gracias a sus conocimientos letrados son duchos en versificar letras y crear melodías apropiadas. Esta habilidad de versar canciones amorosas tristes se extendía sin duda a otros estudiantes de ciudades cercanas como Potosí, Cusco, Cochabamba, Arequipa, Huamanga, Lima o Córdoba. Esto se reflejó en la gran variedad de versificaciones que el yaraví presenta en esta época y que no alcanzó un modelo único<sup>11</sup>.

Si había escritores diestros en crear letrillas de amor contrariado y músicos hábiles que conocen cómo escribir melodías adecuadas para estos escritos,

---

10 Santa Cruz: 1978,66.

11 Enrique Carrión Ordóñez ha señalado que la forma literaria del yaraví no puede definirse. Si bien “hay razones para señalar en el abundante uso de semiestrofas simétricas con rima aguda, cierta influencia italiana que puede remontarse a Metastasio, pero tal vez transmitida por las tonadillas, tiranas y otras canciones de moda”, pero no hay una forma métrica propia del yaraví. (Carrión Ordóñez, 2015).



entonces es fácil comprender por qué el yaraví registra un repentino auge en los tiempos finales del virreinato, muchas veces considerado como canción criolla enfrentada a la española<sup>12</sup>. En ciertas ciudades desaparecerá a corto o mediano plazo y en otras perdurará hasta la actualidad.

Otro detalle, no menos importante, que se desprende del testimonio de Pereira era la tendencia de los residentes a incorporar el yaraví a casi todas sus actividades de salón e incluso a combinarlo con otros géneros, puesto que preferían “abandonar cualquiera otra música extranjera”, o mezclarla con esta. Esta cita explica por qué un compositor contemporáneo de Melgar como Pedro Ximénez Abrill Tirado (1784-1856) que vivía en la ciudad en esa misma época, encontró natural escribir música de cámara combinando estilos clasicistas alemanes y franceses con yaravíes y aires afrohispanos que se cantaban y bailaban en los salones de la época<sup>13</sup>. No se trata de la excentricidad de un único creador, si no de la utilización consciente de un recurso que el compositor sabía que sería bien recibido por sus audiencias por estar familiarizadas con él. Es muy posible que esta práctica fuera común entre otros compositores, pero la ausencia de fuentes musicales no permite confirmar tal suposición.

### **3. Los yaravíes de la Noticia**

En la Noticia, entre otros ejemplos musicales, Antonio Pereyra recogió tres yaravíes provenientes, según él, de otras tantas ciudades del sur: Arequipa, Potosí y Chuquisaca que se cantaban en Arequipa en el momento en que él se hallaba en ella. Dos de ellos, los de Arequipa y Potosí, sólo contienen una línea

---

12 Sicramio, en su disertación sobre el yaraví publicada en el *Mercurio Peruano en 1791* lo compara con otras expresiones europeas y manifiesta en que no son iguales pero sí equivalentes (Sicramio 1791, fol 287).

13 Además de sus yaravíes para voz y guitarra o voz y piano, son notables en Ximénez sus yaravíes instrumentales para guitarra y la inserción que hizo del género en música de cámara instrumental como el segundo movimiento de su *Cuarteto Concertante Op 55* para cuarteto de cuerdas o el quinto movimiento del *Divertimento Concertante Op 43* para guitarra, dos flautas y cuarteto de cuerdas. Pueden verse sendos estudios para estas obras en Izquierdo 2018 y en Vega 2018.



melódica, mezclada con la introducción y los interludios instrumentales, en tanto que el de Chuquisaca tiene registrado el acompañamiento para piano.

Las letras de las tres canciones se refieren a decepciones amorosas expresadas en cuartetos de verso octosílabo. En el caso del Yaraví de Arequipa, se trata de una glosa, muy semejante a las que escribiera Melgar por la misma época.

**Yaraví de Chuquisaca (fol. 69)**

Dónde estás, dueño adorado  
Bello cielo dónde estás  
Que al ruido de mi tormento  
No recuerda tu piedad  
¡Ay, ay!  
¿A quién podré yo quejarme  
de este mi prolijo afán  
si tu mi bien no socorres  
aquella vida que das?

¡Que haya quien llame remedio  
a la ausencia de el amar!  
mintió y no supo querer  
que nunca es remedio el mal.

Vida mía yo enloquezco,  
Piedad, señora, piedad,  
que se te muere un cautivo  
que adora el lazo en que está.

**Yaraví de Arequipa: (Glosa) (fol 70)**

Dexenme con mi pasión  
a quien me causó la herida  
le pagaré con mi vida  
deudas de mi estimación

Si de mi ciega afición  
nace el incendio en que muero  
remedio ninguno quiero  
dexenme con mi pasión.

Quiero llamarme suicida  
pues bien sé que con morir  
le doy gustoso vivir  
a quien me causó la herida

Nadie piense que yo pida  
remedio a la que me hiere  
mas si esta tirana quiere  
le pagaré con mi vida

Al fin llegó la ocasión  
precisa para espirar  
con la que quiero pagar  
deudas de mi estimación.

Yaraví de Potosí (fol 70)  
Ninguno por infelice  
se queje de su destino  
que es usurpar el derecho  
que te corresponda el mío

Son tantas las penas mías  
que el no acabar con la vida  
son industrias de mis males  
por tener materia viva

Si acaso algún infelice  
mi pena y tormento mira  
queda con su mal contento  
porque mi mal le lastima

Si acaso llevo a escuchar  
lamentos de otra fatiga  
se me presenta al instante  
de sus tormentos la vida

Al fin este mi penar  
se acabará con la vida  
pues el tiempo lo destruye  
y el padecer lo aniquila.



15

ay a ay a quien po-

Pno.

19

dre ya que-jar - me de es-te mi pro - li-jo a-fa - n si tu mi

Pno.

23

si tu mi bien\_ no so - co - rres si tú mi bien

Pno.

26

no so co-rres a que-lla vi - da\_ que das\_

Pno.



**Ejemplo 2:** *Yaraví de Arequipa*. Línea melódica con texto en castellano

### Yaraví de Arequipa

Citado en la Noticia de Arequipa  
de Antonio Pereira y Ruiz  
Transcripción: Zoila Vega

Pasacalle

De-xen-me con mi pa-sio-n  
a quien me cau-só la-he-ri - da le pa-ga-re con mi vi-da deu-das de mi es  
ti - ma ción le pa-ga - re con mi vi - da  
deu - das de mi es - ti - ma cio - - n

**Ejemplo N° 2.** *Yaraví de Potosí*. Línea melódica con texto en castellano.

### Yaraví de Potosi

Citado en la Noticia de Arequipa  
de Antonio Pereira y Ruiz  
Transcripción: Zoila Vega

Nin - gu-no por in-fe - li - ce  
se que-je de su des - ti - no que es u - sur - par el de  
re - - - cho que le co - rres - pon de a -  
mi - - o



Musicalmente, los yaravíes de Arequipa y Potosí son mucho más sencillos y de menor duración y además emplean una misma melodía para cada quarteta. En cambio, el *Yaraví de Chuquisaca* presenta elementos más diversos. Es una canción para dos voces con acompañamiento de piano y su mayor extensión podría deberse al hecho de Pereira tuvo acceso a una partitura más elaborada mientras las otras canciones pudo copiarlas de oído, aunque también cabe la posibilidad de que, al ser Chuquisaca, como capital de audiencia, una ciudad más grande y refinada que las otras dos, sus estudiantes (como el mismo Pereira escribió) estaban bastante habituados a componer letras de yaravíes y estos podían ser más elaborados y extensos<sup>14</sup>.

---

14 Se publican aquí por gentil autorización de la Biblioteca de la Universidad de La Laguna, de Tenerife, Canarias, España. *Noticia de Arequipa*, Antonio Pereyra Pacheco (1816). Biblioteca de la Universidad de La Laguna, en Tenerife (Tenerife, 1816). código JAAR3/18.



Ejemplo 1: *Yaraví de Chuquisaca*. Para voz y piano.

Yaravi de Chuquisaca

Citado en la Noticia de Arequipa  
de Antonio Pereira y Ruiz  
Transcripción: Zoila Vega

The musical score is written for voice and piano. It begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature (C). The piano accompaniment starts with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The vocal line enters at measure 4 with the lyrics: "Don-de es - tás due-ño a-do-ra - do be-llo". The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern. At measure 8, the vocal line has a breath mark and the lyrics: "cie - lo don de es - tas ( ) - - - que al rui-do". The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern with some chords. At measure 11, the vocal line has the lyrics: "de mi tor - men to no re - cuer do tu pie-da - d a\_\_\_\_\_". The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.



#### 4. Elementos musicales en los yaravíes de la Noticia de Pereira.

Con el propósito de analizar los componentes sonoros de los yaravíes consignados en la obra de Pereira, es preferible relacionarlo con las teorías musicales vigentes en la época y para ello resulta útil recurrir a los primeros análisis que se hicieron de esta canción.

Para finales del siglo XVIII, el espíritu ilustrado que animaba a las élites criollas del virreinato peruano los dirigió a estudiar los fenómenos naturales y culturales que les rodeaban y consignar sus impresiones y resultados en publicaciones divulgativas que debían demostrar cómo la nueva inclinación por el conocimiento y la reflexión animaba a los territorios americanos. En 1791, en el *Mercurio Peruano*, el escritor Sicramio (a todas luces un seudónimo) escribió un artículo titulado "Rasgo remitido por la Sociedad Poética sobre la música en general, y particularmente de los yaravíes" donde enumeró unas características musicales propias del yaraví, en cuanto a texto y música, que pueden considerarse la primera descripción detallada que se hizo de esta canción<sup>15</sup>. Al año siguiente, en el mismo periódico, Toribio del Campo y Pando, músico flautista de la capilla catedralicia limeña, rebatió algunos de sus enunciados y describió otras características que, o habían sido pasadas por alto por el primer escritor, o eran muy diferentes a lo señalado por él<sup>16</sup>. El hecho de que dos articulistas expusieran tan ampliamente sobre este género, demuestra la difusión que éste tenía entre los lectores del *Mercurio Peruano*, ya que no hubiese sido posible ser tan específicos en torno a una canción que sus lectores apenas conocían o no cultivaban. Tomando en cuenta que los dos artículos se publicaron entre finales de 1791 y comienzos de 1792, sugiere, entonces, que el yaraví estaba plenamente vigente en los salones criollos de la época.

---

15 Sicramio 1791: fol 285-287.

16 Del Campo y Pando 1792: fol 113-115.



Los análisis técnicos que cada uno especifica están redactados en un vocabulario técnico más genérico en Sicramio y mucho más específico en Del Campo, pero a partir de ambos es posible reconstruir y conectarlos con las teorías musicales que los maestros de música de la segunda mitad del siglo XVIII manejaban en su oficio como compositores e intérpretes tanto de música sacra como profana, aunque algunas de ellas proviniesen del siglo anterior.

Como ya dije, en algunos casos, ambos articulistas se contradicen en sus descripciones. Es muy probable que ambas descripciones sean, más que opuestas, complementarias. Por razones de espacio no puedo colocar aquí la totalidad de las citas, por lo que el lector deberá referirse directamente a ellas, pero se ha resumido lo estipulado por ambos articulistas para su mejor comprensión (véase Tabla N° 1)

Número	categorías	Sicramio	Del Campo.
1	Afecto (temática del texto)	Melancolía, tristeza	Melancolía, tristeza
2	Tonalidad y usos armónicos	Tonalidad menor/ transiciones a mayor.	Tonalidad menor, uso frecuente de V – I. Uso del VI, III Y IV grados.
3	Compás	Ternario (3/4) y sesquiáltero (6/8)	Binario (2/4, 4/4)
4	Escalas y cromatismos	Cromatismos	El sétimo grado puede o no aparecer alterado. Uso de cromatismos para crear cláusulas (cadencias melódicas) y acordes de dominante (cadencias armónicas)
5	Ornamentaciones	Abundantes.	No se menciona
6	Número y comportamiento de voces	2,3, o más voces	Canto por terceras paralelas
7	Final de la melodía	No se menciona	<i>Finalis</i> en tercera descendente sobre tónica.

Tabla 1.1. Características del yaraví, según los artículos de Sicramio (1791) y Del Campo (1792). Fuente: elaboración propia



En lo que respecta a afecto, es decir, el carácter de la música determinado por el texto y expresado en un conjunto de características específicas, se habrá observado ya que los tres yaravíes son canciones de amor despechado y doliente y por tanto, su temática se refiere a la melancolía amorosa. La idea de la queja y de la desesperación está plenamente establecida por el texto. La música, entonces, debe subrayar esta cualidad y se emplea una serie de características melódicas para describir este dolor. Estas características podrían expresarse en la tonalidad (generalmente menor, como se explica en el acápite de escalas), en ritmo lento, el uso continuo de cromatismos como representación de la lamentación, uso de ornamentaciones en las líneas melódicas, entonación a una, dos o tres voces y determinados gestos melódicos al final de las frases que se convirtieron en el sello característico de la canción, incluso hasta el presente, según se observa en algunos repertorios andinos.

Yaraví	Texto	Tonalidad	Compás
<i>Yaraví de Arequipa</i>	Canción de despecho amoroso	la menor	3/4
<i>Yaraví de Potosí</i>	Canción de despecho amoroso	sol menor	2/4
<i>Yaraví de Chuquisaca</i>	Canción de despecho amoroso	si menor	4/4

Tabla 1.2. Afecto, tonalidad, escala y compás en los yaravíes de la *Noticia*

Por lo que puede observarse, los tres yaravíes mantienen en común un afecto de melancolía al tener letras de amor despechado y tonalidades menores. En cuanto a la métrica, los tres están escritos en compases diferentes como 3/4, 2/4 y 4/4, lo que parece señalar que los dos escritores tenían razón: no existía una métrica específica para la canción en aquella época y por eso se utilizaban, indistintamente, compases de 2,3 y 4 tiempos y aún de 6/8, aunque esta última métrica no aparece en los yaravíes de la *Noticia*.

La escala menor empleada en estas canciones ofrece una curiosa peculiaridad



que permanece hasta nuestros días en el repertorio yaravístico. En la tabla 1.3. se puede observar que las escalas menores presentan recurrencia en el uso de alteraciones efímeras en determinados grados de la escala, especialmente en los grados III, VI y VII. Estas alteraciones efímeras se producen en movimientos melódicos ascendentes y desaparecen en movimientos melódicos descendentes. Esto se presenta, en teoría moderna, en la escala menor melódica, a excepción de la alteración del III grado que es muy peculiar.




Yaraví	Escalas
<i>Yaraví de Arequipa</i>	
<i>Yaraví de Potosí</i>	
<i>Yaraví de Chuquisaca</i>	

Tabla 1.3. escalas de los cinco yaravíes con alteraciones efímeras ascendentes.

Ahora bien, esta alteración del III grado que no aparece en el Yaraví de Arequipa y en el Yaraví de Potosí, podría deberse a que Pereira sólo consignó una línea melódica. Si se escribiese la segunda voz por terceras paralelas, entonces aparecería la alteración sobre el III grado que es tan común en el yaraví actual (véase ejemplo N° 7). Además, la presencia de estas alteraciones, incluyendo la del IV grado en el Yaraví de Chuquisaca, confirma la presencia de cromatismos que tanto Sicramio como Del Campo mencionan en sus análisis. Así mismo Del Campo menciona la palabra “cláusula” y acordes de dominantes para explicar cómo se resuelven las melodías de los yaravíes. Esto significa que se refiere, por un lado a cadencias melódicas y por otro a cadencias armónicas. A continuación me referiré a la primera característica.



Esta escala proviene del sistema de ocho modos (tipos específicos de escalas) que se empleaban en la polifonía en el barroco español y que fueron de amplio uso en los templos americanos urbanos y rurales desde su implantación en el siglo XVI como parte del proceso de evangelización. Estas escalas o modos provienen a su vez del sistema modal gregoriano conocido como Oktoechos, donde cada modo posee una nota en la que termina un pasaje en particular o una sección de la obra llamada finalis y otra en la que se produce recitación de una salmodia, llamada repercussa. Con el tiempo estas notas fueron cambiando sutilmente de lugar. Entre aquellos modos que vieron modificadas sus notas finalis se halla el séptimo modo (Ej. 4).

**Ejemplo 4. El séptimo modo para canto llano y en tonos barrocos españoles con sus notas *finalis* (F) y *repercussa* (R)<sup>17</sup>.**

The image shows two musical staves. The top staff is labeled '7° modo gregoriano' and shows a scale of seven notes on a five-line staff. The notes are: G4 (first line), A4 (first space), B4 (second line), C5 (second space), D5 (third line), E5 (third space), and F5 (fourth line). Below the first note (G4) is a box containing the letter 'F', and below the fifth note (D5) is a box containing the letter 'R'. The bottom staff is labeled '7° tono barroco español' and shows a scale of seven notes on a five-line staff. The notes are: G4 (first line), A4 (first space), B4 (second line), C5 (second space), D5 (third line), E5 (third space), and F5 (fourth line). Below the first note (G4) is a box containing the letter 'F', and below the fourth note (C5) is a box containing the letter 'R'.

Cada modo 'inspiraba' una cualidad o un estado de ánimo específico. Esta teoría del ethos musical que se remonta a la antigüedad clásica, fue estudiada por varios tratadistas españoles entre los siglos XVII y XVIII. Por ejemplo, Andrés Lorente, en su tratado *El porqué de la música* escrito en 1672 especificaba que cada modo tenía particularidades especiales y que estas venían determinadas por la nota final (finalis), la nota de mediación del tono de salmo (mediatio o mediación) y la *corda* o nota de recitación (Lorente 1672). En el caso concreto del modo 7°, éste se presentaba así:

---

17 Sánchez, 2017: 26-28



Ejemplo 5. El modo séptimo según Lorente. Claves diapasón, nota finalis, mediación e intermedia.



Como puede observarse, la nota finalis está en la, la mediación en re y la intermedia en sol, es decir, los grados I, IV y VII de la escala.

Lorente también señala que las cláusulas, es decir, las terminaciones melódicas que en la música polifónica sirven como conclusión de una frase o verso se dan sobre las notas finalis, mediación e intermedia, dependiendo del carácter del texto. Estas fórmulas melódicas se lograban alterando en forma ascendente la nota inmediata anterior para generar una sensible que condujera a la finalis, la mediación o la intermedia. Por lo tanto, las cláusulas del séptimo modo quedarían así.

**Ejemplo 6. Cadencias sobre el modo séptimo, inferidas de Lorente: p. 565.**



Lo que coincide con las alteraciones ocasionales sobre el III, el VI y el VII grado de la escala de los yaravíes. Estas alteraciones solo aparecen en movimientos ascendentes que hacen cadencia sobre el grado I, IV o VII, notas *finalis*, mediación e intermedia, respectivamente de este modo.



De acuerdo con la teoría de los afectos, cada modo causaba una sensación especial, asociado a varios elementos, tales como un cuerpo celeste, un color y un sentimiento en particular. Juan Bermudo, en su libro *Declaración de Instrumentos musicales* publicado en 1549, describía este séptimo modo de la siguiente manera:

El modo séptimo tiene las propiedades de Saturno y así dicen tener virtud sobre la melancolía. Los hombres que debajo de Saturno nacen; son naturalmente tristes y flojos. Este modo tiene parte de lascivia y alegría, parte de incitación al bien y al mal<sup>18</sup>.

Otros tratadistas como Pablo Nasarre (Nasarre 1724, 310) coinciden en estas características técnicas de la escala del séptimo modo, pero también hacen hincapié en la forma como impacta en los oyentes. Nasarre es mucho más rico en sus descripciones:

El planeta Saturno el cual es térreo y melancólico; sus influencias con causar trabajos, hambre, aflicciones, llantos, suspiros, y toda tristeza y melancolía. Sobre los que domina, son melancólicos, amigos de la soledad, mentirosos, aptos para cualquier maldad, pensativos e inconstantes, pues con la facilidad que entristecen, con la misma se alegran. Los mismos efectos hace la música por séptimo tono en los oyentes, pues con ella puede entristecer, alegrar, engañar, dando a entender al oído otro de lo que es: puede mover a llanto y a algunos desasosiegos interiores [...] los compositores que compusieren música por este tono sean todas aquellas letras que hablaren de cosas tristes, llorosas y de engaño<sup>19</sup>.

Existe, entonces, una relación directa entre este modo, catalogado como apropiado para causar llanto, suspiro y aflicciones y los textos tristes, de desengaño y dolor de los yaravíes<sup>20</sup>.

---

18 Bermudo, 1549: fol cxxii.

19 Nasarre, 1724: 79-80

20 Se leen otros adjetivos despectivos en ambas descripciones. Los hombres que oyen este modo no sólo son tristes y melancólicos, también son “flojos”, “aptos para cualquier maldad”, “pensativos”, “inconstantes”. ¿Fue esta escala una forma de representación de lo indígena en tiempos virreinales? Así se explicaría que los yaravíes se atribuyeran a indígenas y fueran escritos en una escala musical que representaba estereotipos denigrantes con los que a menudo eran descritos los indios.



En la segunda mitad del siglo XVIII, la teoría de los modos fue sustituida por la moderna teoría de los modos mayor y menor. Los afectos que se le atribuían al séptimo modo se asignaron al modo menor de manera que persistió la idea de que este último era apropiado para describir los afectos tristes y lánguidos, tal y como ocurre hasta ahora en la música occidental. Por lo tanto, las letras tristes de los yaravíes encontraban perfecta correspondencia con la escala menor, pero conservó los giros melódicos propios del séptimo modo, lo que le confirió una sonoridad característica<sup>21</sup>.

En lo referente a ornamentación, Sicramio dice que son numerosas, pero Del Campo no las menciona. Si nos guiamos por el primer testimonio y aceptamos que la ornamentación era parte de la práctica interpretativa de la época, es posible identificar diseños melódicos de uso frecuente en la música dieciochesca en estas canciones. Johann Quantz clasificó varios tipos de ornamentación en su tratado *Versucheiner Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* publicado en 1762. En el capítulo VIII (sobre apoyaturas) y en el IX (sobre trinos), Quantz nombra algunas de las figuras y ornamentaciones que pueden encontrarse sobre todo en el *Yaraví de Chuquisaca*.




Título	Ejemplos musicales	Ornamentaciones Nomenclatura de <u>Quantz.</u>
Yaraví de Chuquisaca		Apoyaturas descendentes
	 <p>tás due-ño a-do-ra - do</p>	Apoyatura "dublé"
		apoyaturas dobles de nota de paso.

Tabla 1.4. Ornamentaciones según las nomenclaturas de Quantz (2001 [1762]: 92-103)

21 La relación entre afectos melancólicos y la escala menor ha sido una constante en la música andina hasta el presente. Esta escala menor en particular también puede encontrarse en varios huaynos y otras canciones andinas.



Si bien los yaravíes de Arequipa y Potosí no presentan ornamentaciones tan elaboradas como el de Chuquisaca, probablemente se deba al hecho de que se trata de transcripciones de variantes donde los cantores aplicaban ornamentaciones propias que el sacerdote canario omitió de su transcripción. El hecho de que sí aparezcan con todo detalle en el Yaraví de Chuquisaca, confirma la idea de que Pereira copió una partitura ya escrita, mientras que para los otros dos, sólo transcribió una línea melódica simple que se podía ornamentar a gusto del intérprete, como se estila en el yaraví contemporáneo.

En cuanto al número y conducción de voces, en el Yaraví de Arequipa y en el Yaraví de Potosí, no está consignada una segunda voz, pero no es difícil crear una para poder cantarla en terceras paralelas. El Yaraví de Chuquisaca sí la tiene y también presenta ese paralelismo.

Ejemplo 7. Relación de terceras en Yaraví de Chuquisaca (voces). Cc. 25-28.



El uso de terceras paralelas era muy común en el siglo XVIII como parte de las innovaciones que la escuela napolitana introdujo en la ópera y que se extendió a géneros sacros y profanos como las canciones de tonadillas y de loas teatrales. En la música andina contemporánea sigue siendo un recurso muy utilizado en ciertos estilos para el canto a dos voces.

Toribio del Campo y Pando, en su respuesta a Sicramio, afirma que en los yaravíes que él conoce encuentra el defecto que la melodía en tono menor no descende sobre la mediación del tercer grado como le correspondería (en la teoría de la época) sino sobre el primero. Esto quiere decir que, en la música de su tiempo, era costumbre que los tonos menores se dirigieran momentánea o permanentemente hacia el tercer grado. Quizás esto explique por qué muchos yaravíes realizan este movimiento. Los finales de frase que coinciden con el



final de un verso o estrofa, generalmente, se dan por paso continuo descendente con la inclusión de algunos ornamentos o notas escapadas.

**Ejemplo 8. Finales de melodía sobre tercer grado.**

*a) Yaraví de Arequipa*



*b) Yaraví de Potosí*



*c) Yaraví de Chuquisaca*



Estos finales de melodía de la voz superior sobre el tercer grado por paso conjunto descendente se volvieron típicos del género en tiempos posteriores y se extendió a otros géneros. En el Perú, yaravíes, huaynos y canciones diversas presentan este movimiento particular al concluir la frase.

Además de lo expresado por los articulistas del *Mercurio Peruano*, quedan otras propiedades de estas canciones que es necesario estudiar, especialmente por su relación con la teoría de la época o con usos posteriores. Las introducciones instrumentales son muy comunes en música andina contemporánea y parece que lo fueron desde el siglo XVIII. La introducción del *Yaraví de Arequipa* lleva la denominación “pasacalle”, lo que podría ser un indicativo de que se entonaban mientras se bailaba en las calles o quizás fuera una sección contrastante que preparaba la audición para los versos que tenían un carácter menos festivo.



### Ejemplo 9. Introducción de yaravíes de Arequipa y Potosí.

#### a) *Yaraví de Arequipa*



#### b) *Yaraví de Potosí*



Desde el punto de vista técnico, corresponden a una escritura violinística en estilo concitato, propio de los conciertos barrocos italianos. Es muy posible que se adaptaran estas introducciones a la guitarra<sup>22</sup>, al piano, el arpa y los instrumentos de viento<sup>23</sup>,

En el Yaraví de Chuquisaca, la introducción es más elaborada y adornada, pero siempre dentro del mismo estilo italiano.

### Ejemplo 10. Introducción del yaraví de Chuquisaca



En cuanto a los interludios instrumentales que se alternan con los versos o las estrofas del texto, estos aparecen como un arpegiado descendente muy común en obras galantes o clásicas del siglo XVIII como los pequeños preludios de Johann Sebastian Bach, algunas sonatas de Joseph Haydn y obras

---

22 Los instrumentos que se mencionan aparecen documentados en su uso tanto en el templo como en el salón. En el templo se empleaban guitarras y arpas para proveer de un bajo continuo y completar la armonía, mientras que los instrumentos de viento se empleaban en las grandes ocasiones festivas. El piano está bien documentado como instrumento de salón a comienzos del siglo XIX, como puede verse en Vega, 2011.

23 Hoy en día, las introducciones, interludios y finales son muy adornados y reflejan el estilo y el sello propio de cada guitarrista o grupo acompañante.



concertantes de Ignaz Pleyel. En los yaravíes de Pereyra este patrón se repite con ligeras variantes aunque sean canciones de ciudades diferentes. Esto se explicaría porque Pereira los recogió de un mismo cantor, aunque podría haberse dado el caso que formaba parte de un esquema común que se empleaba continuamente<sup>24</sup>.

**Ejemplos 11. Interludios en los Yaravíes de Pereyra**

**a) Yaraví de Arequipa cc. 3 y 8**



**b) Yaraví de Potosí c. 17**



**c) Yaraví de Chuquisaca, cc. 10, 14, 20 y 22.**



El acompañamiento de los dos primeros parece estar asignado a una guitarra o un violonchelo y no resulta extraño que así sea, pues la interpretación instrumental estaba muy extendida en los salones de la época, especialmente de los cordófonos rasgados como guitarras y vihuelas, considerados instrumentos cultos y refinados en el siglo XVIII y que en el XIX ceden paso al moderno piano. El hecho de que el *Yaraví de Chuquisaca* tenga una escritura mucho más compleja para este último instrumento demuestra el proceso de sustitución que tuvo lugar precisamente en esta época<sup>25</sup>. El acompañamiento

---

24 Pedro Ximénez usa el mismo tipo de arpegiado descendente en sus yaravíes cantados e instrumentales, lo que avala la tesis de interludios instrumentales comunes en la ciudad en aquella época.

25 El mismo Pereria en su *Noticia*, da cuenta de la gran aceptación de los pianos en los salones arequipeños (Pereira 1816)



instrumental de canciones, por tanto, era costumbre muy extendida entre participantes de la tertulia social como signo de distinción y buena educación.

En el aspecto armónico, los tres yaravíes de Pereira mantienen el modelo galante de desplazamiento entre la tónica menor, la dominante y la relativa mayor. Esta oscilación del centro armónico fue característica de la música galante y clasicista del siglo XVIII.

Como se comprenderá, las características musicales enunciadas hasta aquí provienen todas de la teoría musical occidental vigente entre los siglos XVI y XVIII, especialmente aquellos pertenecientes a la música galante que combinaba usos melódicos, armónicos y rítmicos para recrear afectos específicos, siempre dentro del marco de la teoría retórica en boga en aquella época. Resulta muy complicado establecer con certeza si y cuáles de estas características fueron empleadas por los indígenas de poblaciones rurales pero gracias a la evidencia proporcionada por Pereira en su manuscrito por lo menos es posible estudiar parte de los repertorios urbanos de élites criollas y mestizas en la segunda década del siglo XIX. Estas élites tomaron materiales de distintas procedencias para poder asimilarlos de manera más efectiva, combinando danzas y estilos galantes con sonoridades que consideraban indígenas y que cultivaron en los salones con notable éxito. Dieron origen así a un tipo de canción que he llamado yaraví galante, en texto y música, para distinguirlo del yaraví romántico que aparecería décadas después. Este tipo de yaraví presenta varias características procedentes de prácticas musicales diversas:

1. Voces en terceras paralelas propias del estilo napolitano de la primera mitad del siglo XVIII.
2. Escala menor asociada a letras de dolor y amor despedido proveniente del antiguo modo séptimo de la polifonía española



3. Introducciones instrumentales de estilo concitato e interludios instrumentales arpegiados provenientes de la práctica instrumental italiana dieciochesca.
4. Ornamentaciones melódicas específicas del siglo XVIII

Estas prácticas musicales no son muy distintas de otras provenientes de fuentes musicales religiosas y escénicas. En general, el cambio de siglo del XVIII al XIX supone la supremacía de la música italiana en diversos espacios y ocasiones. El yaraví se presenta así como un producto local influenciado por esta tendencia, en una época en que las localías recibían mayor atención, precisamente en razón de las aspiraciones de originalidad de las élites criollas en medio de sus disputas políticas con sus pares españolas. Se buscaban géneros que pudieran representar la 'americanidad' que tan desesperadamente deseaban poner en práctica grupos sociales que ambicionaban el dominio del continente.

### **Conclusión:**

Como puede observarse de lo expuesto en este trabajo, el yaraví como canción galante de élites urbanas, tanto criollas como mestizas, estaba plenamente instalado en los salones antes del nacimiento de Melgar y no únicamente en la ciudad de Arequipa y además se cultivó con regularidad y amplitud durante su época. No fue Melgar quien lo 'elevó' o lo 'culturizó', si es que debe aceptarse el término en su acepción de “civilizar o integrar en una cultura”, tal como lo define el DRAE. No fue posible que el poeta lo integrara en una sociedad que ya lo cultivaba asiduamente en el momento en que él vivía y que lo aceptaba ampliamente aplicando técnicas de versificación y composición musical propias de una cultura letrada que estaba vigente a comienzos del siglo XIX y cuyo uso es más antiguo de lo que originalmente se ha creído. Si bien es cierto que en los discursos criollos se le confería al yaraví un origen indígena, en sus elementos se observan influencias claramente europeas.



Así mismo, el yaraví no parecía ser un género “popular” o “campesino”. En la época que nos ocupa, la música no se clasificaba por el origen sino por la función. Era más común distinguir entre estilo religioso, teatral y doméstico y por lo tanto las modernas clasificaciones de “erudito” o “popular” no se aplicaban. Existía un yaraví religioso, uno escénico y uno doméstico o profano que generalmente se cantaba en los salones y serenatas como música social de esparcimiento o cortejo y los yaravíes con diferentes funciones mantenían entre sí similitudes de escala, ritmo y diseño melódico. Por lo tanto, aún no es posible determinar si realmente hubo un yaraví indígena en esta época. Si lo hubo, como quiere decir Pereira en su crónica, fue una canción empleada con distintos propósitos rituales y sociales mucho más antigua y que pudo ser recogida por poblaciones urbanas con multitud de reelaboraciones sonoras y de sentido antes de adoptar las características exhibidas en estos tres ejemplos. El papel de Melgar, pues, se limita al de ser un creador de textos poéticos cuyo estilo fue tomado muchos años después de su muerte como modélico para el yaraví romántico. Tal vez pudo componer música para algunos de sus propios poemas, ya que la educación de un joven de su posición en aquellos tiempos contemplaba la formación musical entre otras habilidades, para musicalizar poesía, pero mientras no aparezcan fuentes que así lo confirmen, este punto permanece en duda.

No se conocen aún fuentes escritas de yaravíes indígenas anteriores al siglo XIX como para establecer una relación directa o indirecta entre tales repertorios y el que aquí se ha descrito, por lo que aún no es posible afirmar qué cualidades comparten los yaravíes de la Noticia con la música indígena del siglo XVIII o de tiempos anteriores<sup>26</sup>. Sí es evidente que el yaraví fue adaptado a sensibilidades, usos y estéticas de las élites criollas y mestizas de las

---

26 Si bien he podido relacionar características del yaraví con algunas danzas y canciones del código *Truillo del Perú* de Baltazar Martínez Compañón (1785), no hay registro de fuentes anteriores a la segunda mitad del siglo XVIII con los cuales poder establecer una comparación efectiva. Martínez Compañón, 1784.



ciudades andinas empleando recursos sonoros existentes en sus realidades musicales como escalas modales, ornamentaciones, cantos a dos voces, acompañamientos de guitarra y piano propio de los salones y que se le dotaron de ciertos recursos retóricos para comunicar mejor los contenidos de las canciones de amor despechado. Es de resaltar que estas características retóricas que deseaban comunicar tristeza y lamentación también se encuentran en el repertorio religioso y probablemente en el teatral y que tal condición de tristeza fue relacionada con la raza indígena probablemente porque músicas provenientes de regiones rurales, fuera del mundo ilustrado de las ciudades, pudo ser escuchada como triste, produciéndose una relación de sinécdoque entre la raza y la canción que continuó presente en los discursos posteriores sobre el yaraví hasta muy entrado el siglo XX.

### **Bibliografía**

Bermudo, J. (1549) *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna: Taller de Juan de León.

Carpio Muñoz, J. (1976) *El Yaraví Arequipeño, un estudio histórico-social y un cancionero*. Arequipa: La Colmena.

Carpio Muñoz, J. (2014) *El pendón musical de Arequipa*. Arequipa: Juan Carpio.

Carrión Ordóñez, E. (2016) "El amor a Silvia". En: *Mariano Melgar. 200 años crítica, nación en independencia*, José Gabriel Valdivia, Lima: Cidecsur: 285-88.

Cornejo Polar, A. (2016) "La poesía tradicional y el yaraví". En: *Mariano Melgar. 200 años crítica, nación e independencia*, José Gabriel Valdivia, Lima: Cidecsur:127-147.

Del Campo y Pando, T. (1792) "Carta sobre la música". *Mercurio Peruano*, Lima.

Izquierdo, J.M. (2018) *Ilustración y Contra ilustración de un Cuarteto*



*Arequipeño (o como escribir un yaraví en estilo de Haydn)*. Bignanello: Libreria Musicale Italiana.

Lorente, A. (1672) *El porqué de la música*. Alcalá de Henares: Nicolás de Xamares.

Martínez Compañón, B. (1788) *Códice Trujillo del Perú*. Madrid: Manuscrito en la Biblioteca del Palacio Real.

Nasarre, P. (1724) *Escuela Música según la práctica moderna*. Zaragoza: Herederos de Diego de Larumbe.

Pereira, A (1816) "Noticia de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Arequipa en el reyno del Perú [Manuscrito]., jaar\_3\_18, 1". Biblioteca de la Universidad de la Laguna. 1816. [https://hermes.bbtb.ull.es/pandora/cgi-bin/Pandora.exe?fn=select;collection=manuscritos;query=alt\\_record\\_id:jaar\\_3\\_18;xslt=vid,1816](https://hermes.bbtb.ull.es/pandora/cgi-bin/Pandora.exe?fn=select;collection=manuscritos;query=alt_record_id:jaar_3_18;xslt=vid,1816).

Pereira Pacheco, A. (2009) *Noticia Histórica de Arequipa*. Santa Cruz de Tenerife: Idea.

Sánchez, M. (2017) "La modalidad Polifónica Barroca e España. Preceptos Teóricos y su aplicación a la práctica compositiva a través de una aproximación a la obra para órgano de Joan Cabaniles". Tesis de Fin de Master, Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía. [https://dspace.unia.es/bitstream/handle/10334/3869/0836\\_Sanchez.pdf?sequence=1,2017](https://dspace.unia.es/bitstream/handle/10334/3869/0836_Sanchez.pdf?sequence=1,2017).

Santa Cruz, L. (1978) "La Mujer en el reino de Chile vista por cronistas y viajeros". En *Tres ensayos sobre la mujer chilena*. Santiago: Editorial Universitaria:1-72.

Sicramio. (1791) "Rasgo emitido a la sociedad sobre la música en general y particularmente de los yaravíes". *Mercurio Peruano*. Lima.

Vega, C. (1962) "Las canciones folklóricas argentinas. El yaraví". *Folklore* 14: 42-45.



Vega, Z. (2011) *Música en la Catedral del Arequipa, Usos, reglamentaciones y capilla catedralicia 1600-1881*. Arequipa: Universidad Católica San Pablo.

Vega, Z. (2018) "La partitura como testimonio de la tradición. Un caso sobre identidad y etnomusicología en la historia", *Cuadernos de Música Iberoamericana* 31 (0)., <https://doi.org/10.5209/CMIB.62293>

Vega, Z. (2019) "De la tristeza a la identidad: el yaraví peruano en las fuentes escritas de los siglos XVIII, XIX y XX". Tesis doctoral, México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México. <http://132.248.9.195/ptd2019/octubre/0796615/Index.html>.