

**Contrapulso**

Revista latinoamericana de  
estudios en música popular

## Leer, copiar y crear. Estrategias poéticas en la composición de vales de la Guardia Vieja

Reading, Copying and Creating: Poetic Strategies in the Composition of Guardia Vieja Waltzes

Fred Rohner

Escuela de Música,

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, UPC

<https://orcid.org/0000-0003-4100-1723>

[fredrohner@gmail.com](mailto:fredrohner@gmail.com)

Recibido: 3/4/2025

Aceptado: 28/5/2025

**Resumen:** Este artículo explora las estrategias poéticas y textuales utilizadas por los músicos y letristas limeños de las primeras décadas del siglo XX. Esta generación, denominada Guardia Vieja, se caracterizó por la composición de vales y canciones para las que se echó mano a distintas formas de material poético. Este artículo explora las fuentes de las que se nutrió ese grupo de letristas, así como la forma en que se utilizaron estos poemas. La hipótesis es que el uso de la poesía canónica se entrelazó con formas de composición más complejas, que no pueden explicarse únicamente en la clave de la lectura poética tradicional.

**Palabras clave:** poesía, vals criollo, Guardia Vieja, materialidad literaria.

**Abstract:** The following article explores the poetic and textual strategies used by Lima musicians and lyricists in the early decades of the 20th century. This generation, known as the Guardia Vieja, was characterized by the composition of waltzes and songs that drew on various forms of poetic material. This article explores the sources from which this group of lyricists drew, as well as the way in which these poems were utilized. The hypothesis is that the use of canonical poetry was interwoven with more complex forms of composition that cannot be explained solely through traditional poetic reading.

**Key words:** Poetry, Peruvian Waltz, Guardia Vieja, Literary Materiality.

En 1974, Luis Loayza, escritor peruano de culto, publicó el volumen de ensayos titulado *El sol de Lima*. Uno de sus capítulos, “Vals variable”, examina la presencia de poesía en algunos vales criollos limeños de las primeras décadas del siglo XX. A partir del análisis de “El guardián” –vals estudiado previamente por Sebastián Salazar Bondy en *Lima la horrible*–, Loayza señala: “Me temo que estos versos son más para cantados que para leídos” y añade que los vales son composiciones urbanas recientes, escritas por autores influidos por malos modelos, como la poesía romántica hispanoamericana. Con estas afirmaciones, Loayza reproduce, quizás sin plena conciencia, prejuicios que históricamente se han utilizado para desvalorizar expresiones líricas populares. A su juicio, la supuesta incapacidad expresiva de estos textos los vuelve cursis y patéticos, o bien involuntariamente cómicos (1974: 206-207). Sin embargo, el autor desconoce un



Los contenidos de este artículo están bajo la licencia de Creative Commons Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual 4.0 Internacional.

dato relevante. “El guardián” es efectivamente un poema romántico de Julio Flórez, un autor conocido a fines del siglo XIX, elogiado por Chocano como parte del colectivo colombiano La Gruta Simbólica. Para Loayza, estos versos reflejaban un estilo superado, sin considerar su contexto original ni su función dentro de la tradición poética. Por ello el estilo poético del vals le resultaba cursi.

Este artículo propone una lectura alternativa a partir de dos elementos fundamentales para comprender las relaciones entre música y poesía en canciones populares producidas entre el último tercio del siglo XIX y las primeras décadas del XX, centrándonos en los vales limeños del periodo denominado la Guardia Vieja. El primer elemento se refiere a cómo las clases populares limeñas se aproximaron al universo literario. Es necesario repensar la relación entre música popular y literatura, considerando las prácticas lectoras de estos sectores y los objetos a través de los cuales accedían a lo textual. La idea de que, por su limitada alfabetización, solo accedían a medios diseñados para ellos debe ser revisada. La posesión de libros por parte de estos grupos sugiere un contacto más amplio con el mundo letrado. El segundo elemento trata del valor simbólico que los sectores populares atribuían al conocimiento letrado. Leer, escribir y reproducir textos no eran solo habilidades técnicas, sino formas de participación y legitimación dentro del universo de la alta cultura. Por ello este trabajo se propone comprender cómo es que los letrados de la Guardia Vieja trabajaban con la materialidad poética contenida en los libros de poesía y antologías literarias que circulaban entre las clases populares limeñas a inicios del siglo XX. Para esto debe también reconsiderarse el uso de esa materialidad textual. La amplia circulación de textos de canciones habla de una literatura que no solo seguía modelos escolares, sino que se actualizaba mediante la oralidad y, posteriormente, en formatos como el disco.

### **Metodología y formas de aproximación documental**

Nuestra investigación combinó fuentes impresas y entrevistas orales analizadas a través de un método comparativo, orientado a reconstruir las estrategias de apropiación poética utilizadas en los vales de la Guardia Vieja. En primer lugar, recopilamos y catalogamos las versiones musicales disponibles –ediciones del *Cancionero porteño*, discos históricos y archivos familiares–, y localizamos ejemplares de folletines, almanaques y poemarios clave –*Recuerdos poéticos* de Moreyra y Riglos; *Ruinas* de Arona; *Pasionarias* de Flores– en bibliotecas y colecciones privadas de Lima. De ese material, seleccionamos los ejemplos más importantes que permitían ilustrar las estrategias adoptadas por sus autores. Paralelamente, realizamos entrevistas semiestructuradas con herederos y músicos veteranos –familia Irala, Carlos Abán– para documentar memorias de interpretación y circulación del repertorio. Todo este trabajo se cruzó con los hallazgos de otros investigadores –Darío Mejía, García y Mazzini– que habían concentrado sus esfuerzos en la revisión de prensa periódica frecuentada por los compositores populares. En segundo lugar, efectuamos un análisis textual y métrico de los poemas originales y las letras de los vales seleccionados, evaluando correspondencias léxicas, retóricas y estróficas, con el fin de determinar grados de fidelidad, paráfrasis y reescritura.

Para enmarcar estos resultados, contrastamos nuestros hallazgos con teorías sobre prácticas letradas populares, oralización (Vich 2001) y circulación cultural (Ginzburg 2008). Finalmente, triangulamos la evidencia documental, oral y analítica para validar nuestras inferencias sobre autoría, procesos creativos y el papel del libro como catalizador de un discurso musical moderno y letrado.

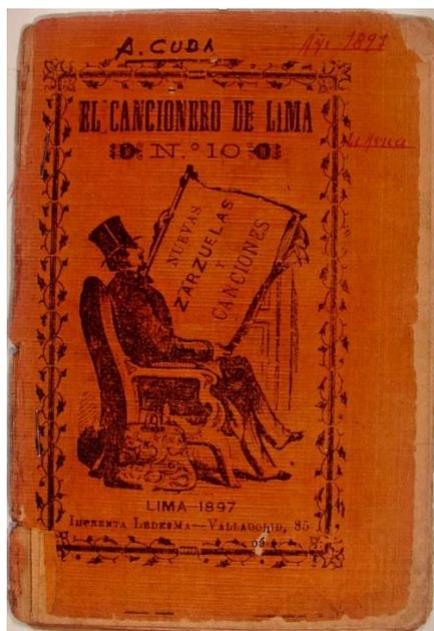


Figura 1. *Cancionero de Lima 10* (1897).  
Archivo de César A. Cuba. Esta fue una de las publicaciones periódicas que sirvió para la difusión de los primeros vales de la Guardia Vieja.

### El libro como parte de la materialidad literaria de los sectores populares

Lo primero que se suele decir en cuanto a las fuentes literarias de los vales criollos de la Guardia Vieja, es que sus autores encontraban inspiración en las páginas de las publicaciones periódicas de pequeña envergadura, como los folletines y los pliegos de cordel, especialmente en el *Almanaque Bristol*. Así lo recuerda Bustamante:

Otro tipo de publicación de masas que pudo tener singular influencia en la canción criolla fue el *Almanaque Bristol*. Según testimonios de compositores de la Generación de Pinglo, los poemas aparecidos en ese medio eran a veces musicalizados por los artistas populares<sup>1</sup>.

En esa misma línea pueden leerse las siguientes apreciaciones del compositor Manuel Acosta:

Hay mucha poesía en los buenos primeros vales y no era plagio, pues no había intenciones de lucro. Era el respeto por la belleza que tenían los músicos. Tomaban poesías del *Almanaque Bristol*. Se trataba de defender el orgullo del barrio<sup>2</sup>.

Diversos estudios coinciden en que ciertas fuentes fueron fundamentales en el universo literario de las clases populares. Si bien el almanaque y el pliego de cordel cumplieron un papel destacado, la prensa también desempeñó una función relevante. Así lo demuestran Mazzini y García en su análisis del poema de José Carlos de María (seudónimo de José Carlos Chirif), publicado en *La Crónica* el 22 de junio de 1913, y que sirvió de base para el vals “Ocarinas” de Manuel Covarrubias. Según los investigadores, el hecho de que esta sea la única publicación conocida del texto, indica

<sup>1</sup> Bustamante, Emilio. “Apropiaciones y usos de la canción criolla. 1900-1936” en *Contratexto digital*. Año 4, N° 5. Lima: Universidad de Lima (publicación digital). Consultado en <http://www3.ulima.edu.pe/Revistas/contratexto/pdf/09.pdf>

<sup>2</sup> Acosta Ojeda, Manuel. “Canción criolla. Canto popular” en <http://manuel-acosta-ojeda.blogspot.pe/2011/05/cancion-criolla.html>

que Covarrubias, un artesano marmolero, accedió a él como lector de prensa, lo que evidencia la circulación de poesía impresa entre ciertos sectores populares.

Además de estos medios, los libros y las antologías poéticas también fueron fuente de inspiración para canciones de la Guardia Vieja, lo cual plantea una relación directa entre estos grupos y un formato que habitualmente se considera ajeno a ellos: el libro. Se han hallado florilegios poéticos entre las pertenencias de compositores como Alejandro Sáez y Alberto Condemarín, lo que confirma su circulación en estos círculos. Un ejemplo significativo es *Flores del jénio*, texto que parece haber circulado entre músicos limeños desde fines del siglo XIX o inicios del XX. Su formato se sitúa entre el libro y el folletín, según lo señalan sus propios editores, lo que refuerza la idea de una frontera difusa entre cultura letrada y cultura popular en el ámbito del criollismo:

Las *Flores del Jénio* se publican mensualmente por entregas de 40 páginas en 8° mayor, en buen papel i esmerada impresión. Al año formará un tomo de mas de 480 páginas con su respectiva portada i anteportada, i ademas un índice jeneral: cada entrega llevará un grabado hecho por el Sr. Ramon Estruch (1864: 4).

El ejemplar consultado corresponde a la tercera entrega del primer tomo, con un total aproximado de ciento veinte páginas. Fue editado en 1864 por la Imprenta del Siglo en la ciudad de Cochabamba, Bolivia. Contiene al menos tres textos poéticos que posteriormente se transformaron en canciones de la Guardia Vieja. El primero es un poema de la escritora española Carolina Coronado, que dio origen al vals “Si dos con el alma”. El segundo, titulado “Dios”, es un extenso poema del venezolano Abigail Lozano, convertido luego en un vals atribuido a Braulio Sancho Dávila. El tercer texto, “Yo pienso en ti”, es un poema del guatemalteco José Batres Montúfar, cuya adaptación musical fue grabada en 1917 por el dúo Llaque y Marini para la serie de discos editados en Lima por la Victor Talking Machine<sup>3</sup>.

Otro caso que ilustra el uso de libros en su sentido más tradicional, y que muestra el valor que les daban los compositores populares, es el vals “Radiante espiritual”, atribuido a Alejandro Sáez. En una grabación conservada por la familia del compositor Ernesto “Chino” Soto –guitarrista de Augusto Áscuez–, obtenida a través de Carlos Cerquín, se escucha a Soto relatar detalles sobre su vínculo con Sáez antes de interpretar el vals en una presentación radial. Este testimonio no solo atribuye la autoría a Sáez, sino que también confirma la apropiación creativa de textos románticos por parte de músicos populares, revelando su relación activa con la literatura impresa.

Hasta el año 2013 no se conocía la procedencia literaria del vals en cuestión. Sin embargo, ciertos elementos estructurales de la versión interpretada por Áscuez indicaban la posible existencia de una fuente literaria canónica. El análisis métrico de las estrofas reveló la presencia de tipos de versos distintos, lo que sugería una construcción textual no homogénea. La variación en la estructura de cada estrofa, así como las diferencias en el número de sílabas métricas, llevaron a suponer la existencia de más de una fuente original. Además, la regularidad métrica en las dos primeras estrofas, rota únicamente por un verso de doce sílabas, sugería una posible alteración significativa del texto, probablemente debida a una lectura errónea. Estas irregularidades métricas coincidían, en varios casos, con pasajes de sentido oscuro, tanto en lo semántico como en lo sintáctico.

Estas observaciones motivaron la revisión sistemática de las antologías poéticas que circularon a fines del siglo XIX y comienzos del XX. Durante dos años llevamos a

<sup>3</sup> *Discography of American Historical Recordings*, s.v. “Victor matrix G-2285. Pienso en ti / Alejandro Llaque; Modesto Marini”, consulta: febrero 23, 2015, [http://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/600001462/G-2285-Pienso en t](http://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/600001462/G-2285-Pienso_en_t).

cabo una búsqueda intensiva sin resultados concluyentes. No fue sino hasta el año 2013 que logramos identificar la fuente original: tres poemas distintos del médico y poeta Francisco Moreyra y Riglos, publicados en el volumen *Recuerdos poéticos*, editado en Lima en 1913. El primero de estos textos, titulado “A ella”, fue incorporado de manera íntegra en la elaboración del vals. Este hallazgo no solo permitió establecer el origen literario del texto, sino que también evidenció las formas en que los compositores populares reconfiguraban y adaptaban material poético impreso, a menudo modificando su estructura para ajustarla a las exigencias musicales del vals.

“A ella”

Radiante.... espiritual, siempre te miro  
ostentando esa *mágica* belleza<sup>4</sup>  
de idealismo y pasión... oh! yo te admiro...  
arcángel de ilusión y de pureza!

Los tesoros de amor que en tu alma veo  
al luciente fulgor de tu pupila,  
deleitan mi razón.... oh! yo te creo....  
dichosa aspiración que mi alma asila!<sup>5</sup>

El texto del poema original corresponde a las dos primeras estrofas del vals, aunque presenta leves variantes en su adaptación. La más evidente es la corrección métrica del sexto verso. En la versión cantada por Áscuez, este verso mostraba una irregularidad métrica; sin embargo, en su forma original (“Al luciente fulgor de tu pupila”), mantiene las once sílabas métricas, en consonancia con el resto de la estrofa. Asimismo, el paso de “pupilas” (plural) a “pupila” (singular) no solo ajusta el número silábico, sino que restablece la rima, lo que sugiere una intervención consciente. Este tipo de transformaciones es frecuente en la adaptación de textos poéticos al formato canción. Las razones pueden variar: desde simplificaciones léxicas o sintácticas, hasta licencias interpretativas o simplificaciones en la ejecución. En algunos casos, sin embargo, se trata de intervenciones más complejas que modifican sustancialmente el sentido o la forma del texto original.

El cotejo entre versiones plantea preguntas metodológicas relevantes. Una de ellas se refiere a la utilidad de los modelos filogenéticos para el estudio de estas relaciones textuales. Aunque identificar las fuentes literarias resulta fundamental, también es necesario considerar que muchas de las variantes no obedecen a errores o descuidos, sino a decisiones creativas deliberadas. Estas apuntan a la figura de un “segundo autor”, que se distancia del texto original para producir una nueva obra.

Una de las estrategias más frecuentes consiste en la combinación de fragmentos de varios poemas. En el caso del vals analizado, además de “A ella”, se incorporaron versos de “A una niña” y “Vivir para gozar”, también de Moreyra y Riglos. De “A una niña” se tomó una estrofa, eliminando dos versos para adaptarla a la estructura del vals. Veamos la estrofa completa:

Sus balbucientes palabras,  
sus juegos, sus alegrías                      10

<sup>4</sup> En cursivas palabras escritas según reglas ortográficas de época.

<sup>5</sup> En las versiones procedentes de las letras de canciones o audios sigo las reglas del español, en lo que proviene de un texto sigo la versión del original, sobre todo porque las reglas que puntuación o del uso de altas y bajas no son las mismas dependiendo del año de publicación del original.



canciones que toman directamente sus letras de poemas incluidos en el libro. El ejemplo más notable es “Frío”, transformado en 1911 en el vals “Fríos del alma”, grabado por Montes y Manrique. Sin embargo, al examinar en detalle *Pasionarias*, identificamos otros poemas que dieron lugar a creaciones de la Guardia Vieja. El poema “Un beso nada más” (p. 52) originó el vals “El beso”, del que existen dos versiones grabadas: una por el dúo Las Criollitas –atribuyéndolo a la Guardia Vieja– y otra por la familia Avilés para Rodolfo Vela Lavalencia. El poema “Tu cabellera” (p. 53) se convirtió en el vals “María Luisa”, mientras que “Adiós” dio lugar al yaraví “Adiós para siempre”.

Dos textos más de Flores subrayan la circulación de este poemario entre músicos populares. “Ramillete. A Remedios” pasó a ser el vals “Petronila” (p. 199), atribuido por Zanutelli a Manuel Covarrubias, y el poema “Isabel” dio origen al vals homónimo. En todos estos casos, las adaptaciones incluyen abundantes variantes textuales: a menudo se alteran versos para incorporar el nombre de la destinataria, como ocurre en “Ramillete”, cuyo primer verso cambia sustancialmente para dar cabida al nombre “Petronila”.

Estas transformaciones evidencian estrategias de apropiación creativa, en las que el objeto libro funciona no solo como fuente literal, sino como material flexible que los compositores reescriben y adaptan para sus propias necesidades musicales y expresivas:

Símbolo de tu cándida belleza  
Son las flores, Remedios, que te envió  
Tu alma, como su cáliz, es pureza,  
Limpio, como tu llanto, su rocío (p 108).

Al pasar al vals estos versos dicen lo siguiente:

Como símbolo de límpida belleza,  
Petronila, son las flores que hoy te envió  
Recuerdo como tus cálidas purezas  
Límpidas como las gotas del rocío<sup>7</sup>.

Algo similar podemos encontrar en el poema “Tu cabellera”:

Déjame ver tus ojos de paloma,  
Cerca, tan cerca que me mire en ellos;  
Déjame respirar el blando aroma  
Que esparcen destrenzados tus cabellos (p 54).

El vals “María Luisa” trocará estos versos del siguiente modo:

Déjame ver tus ojos, paloma,  
Cerca, muy cerca que me mire en ellos;  
Déjame respirar el suave aroma  
Que esparcen, María Luisa, tus cabellos<sup>8</sup>.

Estos ejemplos confirman que los músicos de la Guardia Vieja no emplearon el libro como objeto pasivo, sino como materia prima para la creación de sus canciones, manipulando y resignificando los poemas impresos. Un caso especialmente ilustrativo es el de Alberto Condemarín, natural del barrio de Los Naranjos y considerado uno de los últimos exponentes de esa generación, junto a Víctor Correa y David Suárez. Aunque

<sup>7</sup> Utilizamos como referencia para el vals la versión del dúo Costa y Monteverde.

<sup>8</sup> La referencia para este vals es la versión grabada por el Trío Continental. Odeon, LD-1305.

ejerció como árbitro de fútbol y no fue músico profesional, a él se atribuyen composiciones emblemáticas del repertorio criollo, entre las que destaca el vals “Hermelinda”. Según Darío Mejía, este tema, dedicado a Hermelinda Rivera –posterior esposa de Felipe Pinglo–, deriva del poema “Acuérdate de mí” de Enrique Príncipe y Latorre, publicado en las páginas 353-354 de *Cancionero de amores* (Madrid, 1903)<sup>9</sup>.

Si bien desconocemos si Condemarín trabajó con esa única edición, su caso demuestra la estrecha relación entre objeto libro y creación musical. En 2008, Carlos Cerquín visitó a la familia de Condemarín en busca de material adicional. La viuda entregó una carpeta donde, junto a autógrafos de las canciones, se encontraban folios sueltos y fragmentos de antologías poéticas. Este hallazgo, comparable a un descubrimiento arqueológico, revela no solo los poemas consultados, sino también el contexto de su uso: fueron grabados junto a las propias partituras, como testimonios anexos que documentan el proceso creativo<sup>10</sup>.

Los ejemplos de Sáez y Condemarín validan las intuiciones de Zanutelli y los hallazgos de García y Mazzini: la lectura poética fue determinante en la configuración del vals de la Guardia Vieja. Esta importancia radica en el valor conferido a la escritura –especialmente al libro– y en el prestigio social que otorgaba pertenecer a la cultura letrada. Las canciones, en muchos casos, reproducían íntegramente poemas literarios; en otros, adaptaban fragmentos que luego se completaban o transformaban según el contexto de ejecución y, con mayor frecuencia, ofrecían la estructura retórica y poética sobre la cual se construían textos nuevos.

Leer no era, entonces, un acto pasivo o meramente funcional. Constituía una práctica compleja, que implicaba distintos tipos de lectores y comportamientos: archivo, recitación, préstamo, paráfrasis y recreación. La textualidad poética integrada al repertorio popular no se limitó a la conservación de un material, sino que se transformó creativamente en producciones que reflejan la tensión entre tradición y novedad, entre lectura culta y oralidad colectiva. De este modo, el libro se convirtió en un espacio de diálogo entre la cultura escrita y la música popular, alimentando la vitalidad y la riqueza expresiva del vals criollo de la Guardia Vieja<sup>11</sup>.

### Oralización, copia y composición

Establecer una relación productiva entre la lectura de poesía romántica y modernista y la composición musical va más allá de documentar el uso de fuentes literarias por parte de los compositores de la Guardia Vieja. En contraste con enfoques unidireccionales como los de García y Mazzini (2013), proponemos que la interacción entre texto y música obedece a procesos de lectura, escritura y creación complejos, que no se reducen a nociones rígidas como “copia”, “musicalización poética” o “hallazgo de la inspiración”<sup>12</sup>. Tal como observa Carlo Ginzburg respecto a Menocchio, “cualquier intento de considerar estos libros [los leídos por Menocchio] como ‘fuentes’, en el sentido

<sup>9</sup> Aunque estos textos se encuentran ahora en nuestro poder, la ausencia de las portadas y el hecho de que se trate solo de algunos folios cosidos y otros sueltos con características editoriales distintas nos hace imposible reconocer la procedencia original de estos materiales.

<sup>10</sup> En efecto, junto con los impresos poéticos, la carpeta contiene algunos manuscritos autógrafos con los vals más conocidos de Condemarín.

<sup>11</sup> Un fenómeno similar es el descrito por Víctor Vich en su indagación sobre el rol de la escritura entre los cómicos ambulantes. Op. cit, pp. 68-90.

<sup>12</sup> Lamentablemente, estos autores –como en el caso de Zanutelli– no dedican páginas iniciales a explicar el fenómeno; por ello, es necesario –a partir de los ejemplos ofrecidos– reconstruir su postura frente a estas formas de circulación poética.



mi pensamiento fijo  
 en ti siempre estará,  
 si con amante súplica  
 te ruego, ángel primero,  
 te quiero y te venero                      20  
 mis penas con amor.

El vals ha consolidado su presencia en los centros musicales criollos, y tras su grabación por Willy Terry y Eduardo Abán (hijo de Carlos Abán) en un disco de amplia difusión, la autoría de Eulogio Abán se considera un hecho. Sin embargo, el origen del tema es más complejo.<sup>15</sup> En 2010 entrevisté a Norma y Haydee –Irala, hijas de Víctor Irala, laudista del Callao de los años veinte–, quienes recuerdan haber escuchado la pieza en la década de 1940 interpretada por “El ñato” Jiménez. Norma Irala ejecutó una versión con numerosas variantes –incluso añadió una estrofa no incluida por Abán– y señaló que el título original era “Dorita”. Esta versión, de mayor complejidad estructural, restituye el sentido en varios pasajes. Según Irala, su autoría correspondería a un tal Alejandro Carpenter, de quien no existen otros datos.

Dorita, ven a escuchar  
 Los ayes de mi canción,  
 Ven mis penas a calmar,  
 El dolor y la pasión  
 Del que te supo amar.                      5

Por más que en otras partes  
 Yo encuentre regocijos  
 Mis pensamientos fijos  
 En ti siempre estarán,  
 Y con amante súplica                      10  
 Diré al aura ligera  
 Que venga y te refiera  
 Mis penas con mi afán.

Bien sabes tú Dorita  
 Lo mucho que te quiero                      15  
 Y que morir prefiero  
 Si me niegas tu amor;  
 Bien sabes, vida mía,  
 Que en ti está mi suerte  
 Y que al dejar de verte                      20  
 Me matará el dolor.

Un porvenir me espera  
 De dichas y venturas,  
 De la gloria más pura  
 Que nos brinda el placer;                      25  
 Mas si entonces te veo  
 –Ya realizado el sueño–  
 Serás mi único dueño,  
 Tú, angelical mujer.

---

<sup>15</sup> Willy Terry y Eduardo Abán. “María” en *Enjundia criolla*. 2013

Poco después, al revisar ediciones del *Cancionero porteño* de finales de la década de 1930, hallamos el vals titulado “Dora”, tal como lo señalara Norma Irala, con una letra muy similar a la recogida en el Callao. En las notas preliminares se atribuye autoría de letra y música a César Castillo, miembro de los hermanos Castillo, destacados cantantes de Barrios Altos entre 1920 y 1930. Dicha versión decía lo siguiente:

Dorita, ven a escuchar  
Los ayes de mi canción,  
Ven mi reina a calmar,  
El pesar y la pasión  
Del que te sabe amar.                   5

Por más que en otras partes  
Yo encuentre regocijos  
Mis pensamientos fijos  
En ti siempre estarán,  
Y con amante súplica                   10  
Diré al aura ligera  
Que venga y te refiera  
Mis penas y mi afán.

Tú ignoras ¡Oh! Dorita  
Lo mucho que te quiero                   15  
Y que morir prefiero  
Si me niegas tu amor;  
Tú ignoras, vida mía,  
Que en ti está mi suerte  
Y que al dejar de verte                   20  
Me matará el dolor.

Un porvenir me espera  
De dichas y venturas,  
De las glorias más puras  
Que nos brinda el placer;                   25  
Mas si entonces veo  
Realizar el sueño,  
Serás mi único dueño,  
Tú, angelical mujer.

Esta versión, como puede comprobarse, se aproxima más a la de la familia Irala. Las diferencias entre ambos textos no resultan significativas; sin embargo, al comparar ambos y analizar el verso 14, se evidencia una coincidencia entre las versiones de Irala y Abán, que las distingue de la de Castillo. No obstante, la solución adoptada por Castillo en ese verso remite a otra fuente: un poema de Juan de Arona incluido en *Ruinas* (París, Librería española de Madame C. Denné Schmitz, 1863). En la página 53 de dicha obra aparece el texto que explicaría esta convergencia:

A....  
¡Ay! siento mi alma opresa  
Por desconsuelo tanto  
Que el abundoso llanto  
No puedo contener.  
Y de mis tristes ojos                   5

Copiosamente mana,  
Pues pienso que mañana  
Ya no te podré ver.

**Por más que en otras partes<sup>16</sup>**

**Encuentre regocijos,** 10

**Mis pensamientos fijos**

**En ti siempre estarán;**

**Y con amante súplica**

**Diré al aura ligera,**

**Que venga, y te refiera** 15

**Mis penas y mi afán.**

Por más que corra el tiempo

Con marcha presurosa,

Yo nunca podré, hermosa,

Tu *imagen* olvidar; 20

Porque el amor terrible

Que mi existencia absorbe,

Es grande como el Orbe,

Profundo como el Mar.

Amante á todas horas 25

Tus huellas he seguido,

Y solo he conseguido

Sonrisas de desdén;

Y ahora que con lágrimas

Te escribo mis ideas, 30

¡Quién sabe si las leas

Sarcástica también!

Tú siempre me has tratado

Con ceño y con enojos,

Y nunca ví en tus ojos 35

Brillar la compasión;

Mas no por eso abrigues

La equívoca creencia

De que tu indiferencia

Sofoque mi pasión. 40

**Tú ignoras vida mía**

**Lo mucho que te adoro**

Ni puedes ver el lloro

Que estoy vertiendo aquí.

Pensando en que mañana 45

Mis ojos no han de verte...

¡Ay! ¿cuál será mi suerte

No estando junto á ti?

**Un porvenir me espera**

**De llanto y de torturas,** 50

**De eternas amarguras**

**Y eterno padecer;**

<sup>16</sup> Se destacan en negritas aquellos versos cuya relación con los valeses “María” y “Dorita” es mayor.

**Y entónces si á ver vuelvo**  
**Tu angélica belleza**  
**Mi fúnebre tristeza**                    55  
**Se trocará en placer.**

La comparación de todas las versiones conocidas del vals con el poema de Juan de Arona muestra que la interpretación de la familia Abán se distancia más del texto original. Aunque es posible rastrear un vínculo débil entre los versos 11 y 12 del vals atribuido a Eulogio Abán, y los versos 46 y 47 del poema —y entre los versos que van del 14 al 18 del vals y del 9 al 16 del texto aroneano—, ninguna unidad coincide de manera exacta.

Por contraste, las versiones de César Castillo y Alejandro Carpenter mantienen una relación mucho más estrecha con el poema de Arona. La versión de Castillo, en particular, incluye versos completos extraíbles directamente del texto poético y conserva estrofas cuya estructura retórica guarda una similitud clara con la original. Incluso puede proponerse un modelo filogenético preliminar: en la raíz estaría el poema de Arona — junto con un texto anónimo responsable de los primeros cinco versos compartidos—, de cuya combinación surgirían, en secuencia, la versión de Castillo, la recogida en el Callao (familia Irala) y, finalmente, la de la familia Abán. No obstante, esta reconstrucción genética carece de un respaldo documental directo y, por tanto, permanece hipotética.

Además, nada indica que los compositores pretendieran simplemente copiar el poema para musicalizarlo. En la versión de Abán, ni siquiera puede asegurarse que él tuvo acceso directo al texto de Arona. Lo que se observa es la voluntad de diversos “autores” de desarrollar un texto con autonomía respecto al poema inicial. Esta autonomía se logra mediante intervenciones profundas: modificaciones métricas y léxicas, inserción de estrofas nuevas y, sobre todo, un proceso de oralización que resignifica el contenido. La adaptación musical transforma no solo el lenguaje, sino el destinatario implícito del mensaje: el cambio de nombre de la canción refleja la elección de un destinatario “ideal” distinto y, con ello, una modificación sustancial del discurso.

En consecuencia, el estudio de estas variantes no solo revela fuentes literarias, sino también estrategias creativas complejas. Los músicos de la Guardia Vieja no operaban como meros transmisores de versos ajenos, sino como “segundos autores” que, a través de la lectura crítica y la oralización, crearon nuevas obras autónomas, capaces de dialogar tanto con la tradición letrada como con las prácticas populares de difusión musical. Algo similar ha observado Esther Martínez Luna en su estudio sobre el plagio en el *Diario de México*. En referencia al plagio que un diarista cometió de un texto del Padre Isla, la autora dice:

De modo que el plagio en realidad implicaba una adaptación del texto a una situación nueva de enunciación atendida a una organización formal y unos propósitos ideológicos por completo ajenos a los del padre Isla. Por tanto una vez puesto en evidencia el robo literario la reprimenda contra el Anticurrutaco [comentarista anónimo en el *Diario de México*] no fue tan severa. Esto se debió a que quienes habían descubierto el plagio estimaban como más importante la intención explícita que llevaba la composición recreada. (2005)

La variación textual entre las cuatro versiones del vals “María” refleja no solo procesos de recreación, sino también simplificaciones léxicas y sintácticas características de cada intérprete. Esta dispersión resulta evidente al comparar la estrofa original del poema (versos 49-56) con las correspondientes en el *Cancionero porteño* y la versión de la familia Irala. Siguiendo a Ginzburg, cabe preguntarse hasta qué punto tales variaciones

son meras subordinaciones de un texto primigenio o expresan mensajes distintos (2008: 10). El análisis demuestra que el proceso creativo de los músicos populares limeños excede la simple musicalización de un poema. Por tanto, la reconstrucción de un cierto canon poético por parte del vals limeño al inicio del siglo XX, no debe limitarse a restituir textos originales, sino que ha de considerar las intenciones discursivas que operan en un aparente “canibalismo” literario, inscritas en tres dimensiones metodológicas: producción, consumo y circulación.

Articular estos tres procesos resulta esencial porque, aun sin identificar con precisión la fuente manipulada o el autor de cada intervención, podemos afirmar que tales prácticas fueron determinantes en la creación popular. Solo mediante el cotejo de fuentes diversas –a menudo alejadas cronológica y geográficamente– se comprende cómo la música criolla integró y resignificó la literatura de élite, dando lugar a un discurso letrado y moderno con nuevas formas de autorrepresentación. El caso de “María” no es excepcional. En la Guardia Vieja, la lectura y manipulación de textos poéticos fue un recurso constante. Por ejemplo, Manuel Covarrubias empleó numerosos poemas para sus vales; otros compositores replicaron estrategias similares, adaptando y combinando fragmentos literarios para construir repertorios que, sin negar su filiación, perseguían finalidades expresivas autónomas.

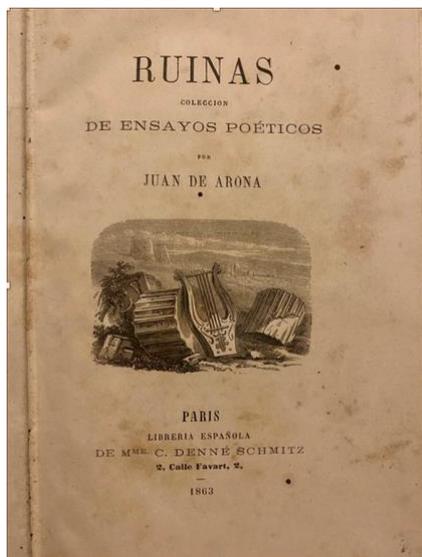


Figura 2. *Ruinas*. Juan de Arona. Fuente para uno de los casos más complejos de transmisión de un vals de la Guardia Vieja, el vals “María” o “Dorita”.

A continuación, presentamos un cuadro que ejemplifica esta práctica, listando un caso representativo por compositor, para ilustrar cómo se articulan producción, consumo y circulación en la génesis del vals criollo.

	Nombre de vals	Compositor atribuido	Autor Literario	Nombre del poema en libro o medio impreso
1	“La abeja 1”	Miguel Almenerio	Enrique Álvarez Henao <sup>17</sup> (Colombia 1871 - 1914)	“La abeja”

<sup>17</sup> En el caso del poema “La abeja” de Enrique Álvarez Henao y en el de “El guardián” de Julio Flórez no hemos podido hallar las primeras ediciones en que estos textos fueron publicados; estos poemas aparecen, no obstante, en numerosas antologías de poesía colombiana del siglo XIX y en aquellos trabajos dedicados a La Gruta Simbólica, nombre del grupo poético al que estos pertenecían.

2	“La abeja 2”	Braulio Sancho Dávila	José Ignacio Basurto y Aguilar (México 1755-1810)	“Las abejas joven y vieja” en <i>Fabulas Morales</i>
3	“Ocarinas”	Manuel Covarrubias	José Carlos Chirif (JC de María Perú 1890 - 1933)	“De mis oraciones” en <i>La Crónica</i> n432 p9
4	“Romanticismo”	Rafael Lainez	Carlos Concha Boy (Perú 1910- 1929)	“Romanticismo” en <i>Anhelos de redención</i>
5	“El guardián”	Juan Peña Lobatón	Julio Flórez (Colombia 1867-1923)	“El guardián”
6	“Envenenada”	Alejandro Sáez	Salvador García Torres (México 1887 - 1907)	“Desesperación” en <i>Flores de amor</i>
7	“El océano”	Pedro Arzola	Manuel Gutiérrez Nájera (México 1859 - 1895)	“A la selva” en <i>Poesías</i>
8	“La despedida de Abarca”	Alfonso Abarca	Mariano Melgar (Perú 1790 - 1815)	“La despedida”
9	“Humo vano”	Luis De la Cuba	Juan de Dios Peza (México 1852-1910)	“Latidos mudos”
10	“La alondra”	Pedro Bocanegra	Juan de Dios Peza (México 1852-1910)	“Julieta y Romeo”
11	“La idea o El campo”	Victor Correa	José Santos Chocano (Perú 1875 - 1934)	“Todo muere” en <i>En la aldea</i>
12	“María o Dorita”	Eulogio Abán/Alejandro Carpenter/ César Castillo	Juan de Arona o Pedro Paz Soldán y Unánue (Perú)	“A...” en <i>Ruinas</i>
13	“El nido vacío”	Alberto Condemarín	Federico Barreto (Perú 1862 -1929)	“El nido vacío”

Estos hallazgos trascienden la mera confirmación de vínculos entre música y literatura; lo realmente notable es la diversidad de compositores que recurrieron a la poesía culta para sus creaciones. Ello evidencia una circulación poética que supera la simple compraventa de ejemplares, y configura un cuerpo colectivo entre los músicos de la Guardia Vieja. Frente al canon literario oficial que se consolida a fines del siglo XIX, las prácticas de lectura y composición de estos autores revelan la emergencia de un sistema literario alternativo, en línea con la perspectiva de Cornejo Polar, donde la poesía impresa se resignifica en el ámbito de la canción popular<sup>18</sup>:

Nada más cómodo que negar que esa tradición exista en lo que toca a la literatura, amparándose en el hecho de que sus sujetos productores, incluyendo de nuevo a los populares y a los indígenas, no emplean siquiera el concepto de literatura para reconocer algunas de sus prácticas lingüístico-simbólicas que desde fuera se pueden considerar literarias. (1989: 224)

<sup>18</sup> Cornejo Polar, Antonio. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: CEP, 1989.

No obstante, este sistema alternativo no debe comprenderse solo como una subversión del canon en el sentido bajtiniano. En el corpus de la Guardia Vieja hay una creatividad singular que se distancia de las formas literarias estandarizadas por la cultura dominante, pero también encontramos la validación de estos modelos expresados en la paráfrasis y en la recreación. Todo ello se debe a que dichas estrategias textuales respondían a una estrategia mayor que perseguía, a través del uso de esta poesía culta y de su consolidación en un canon ya no solo literario, una nueva forma de representación y de identificación de algunos individuos entre los sectores populares.

## Conclusiones

Desde el trabajo pionero de Zanutelli, que identificó correspondencias precisas entre textos de vales de la Guardia Vieja y poemas modernistas, se ha sostenido que los letristas accedieron a esos materiales literarios a través de medios populares como la prensa, el folletín o el pliego de cordel. Este estudio propone ampliar esa perspectiva al demostrar que, además de esos canales, existió una circulación efectiva de libros y florilegios poéticos entre músicos y compositores de la Guardia Vieja, lo que evidencia un contacto más directo con el libro en tanto objeto de circulación.

Asimismo, se plantea una revisión crítica de la idea según la cual las letras de estos vales son simples copias, préstamos o plagios. El análisis textual muestra que, en muchos casos, los letristas ejercieron un trabajo compositivo activo sobre los poemas: desde intervenciones mínimas –como la adaptación de sujetos o versos al contexto del vals– hasta procesos complejos de reescritura que incluyen la combinación de textos diversos en una sola canción, o hibridación entre poesía canónica y estructuras propias de la lírica popular. Estas prácticas invitan a repensar los márgenes desde los que se ha comprendido la relación entre los vales de la Guardia Vieja y la literatura modernista de fines del siglo XIX e inicios del XX. Además, debe considerarse que estos textos adquirieron una nueva forma al ser oralizados y compartidos en espacios sociales como fiestas, reuniones familiares o celebraciones locales, lo que contribuyó a su transformación y difusión más allá del ámbito puramente literario.

Finalmente, queda pendiente una labor sistemática de crítica textual sobre los vales de este periodo. Es urgente establecer versiones fijas de los textos que aún se interpretan, así como un repertorio de variantes que permita reconstruir su historia textual y comprender el proceso mediante el cual alcanzaron la forma con que hoy circulan. Esta tarea se vuelve especialmente relevante ante el renovado interés de músicos contemporáneos por recuperar y revalorizar el repertorio tradicional de la canción criolla limeña.

## Bibliografía

- Acosta Ojeda, Manuel. 2011. “Canción criolla. Canto popular” en <http://manuel-acosta-ojeda.blogspot.pe/2011/05/cancion-criolla.html>
- Arona de, Juan. 1863. *Ruinas*. París: Librería Española de MME. C. Denné Schmitz.
- \_\_\_\_\_. 1867. *Poesías peruanas*, Lima: Imprenta de la calle Melchormalo de J. Noriega.
- Barreto, Federico. 1993. *Poesías*. Lima: Banco Continental.
- Biondi, Juan y Zapata, Eduardo. 1994. *Representación oral en las calles de Lima*. Lima: Universidad de Lima.
- Borras, Gérard. 2009. *Chansonniers de Lima. Le vals et la chanson criolla (1900-1936)*. Rennes: Press Universitaires de Rennes.

- Borras, Gérard y Rohner, Fred. 2010. *Montes y Manrique. 100 años de música peruana*. Lima: IFEA/ IDE-PUCP.
- Borras, Gérard y Fred Rohner. 2013. *La música popular peruana. Lima-Arequipa (1913-1917)*. Lima: IFEA/ IDE-PUCP.
- Cisneros, Luis Jaime. 1993. *Federico Barreto: 1993 en Barreto, Federico. Poesía*. Lima: Banco Continental.
- Cornejo Polar, Antonio. 1989. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: CEP.
- Elmore, Peter. 1993. *Los muros invisibles: Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*. Lima: Mosca Azul Editores/ El Caballo Rojo Ediciones.
- Flores, Manuel M. 1931. *Pasionarias poesías*. París: Casa Editorial Garnier Hermanos.
- García, José. 2012. *Pasión de hinojos. Exégesis de una canción viajera*. Publicado en <https://nemovalse.wordpress.com/2012/08/10/valse-pasion-de-hinojos-exegesis-de-una-cancion-viajera/>
- Ginzburg, Carlo. 2008. *El queso y los gusanos: el cosmos según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Ediciones Península-Océano.
- Leguía y Martínez, Germán. 1893. *Poesías*. Lima: Imprenta y librería Benito Gil.
- Loayza, Luis. 1974. *El sol de Lima*. Lima: El Virrey.
- Llorens, José Antonio. 1983. *Música popular en Lima: andinos y criollos*. Lima: IEP/Instituto Indigenista Interamericano.
- Llorens, José Antonio y Chocano, Rodrigo. 2009. *Celajes, florestas y secretos: una historia del vals popular limeño*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Mariátegui, José Carlos. 1957. *7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Biblioteca Amauta.
- Martínez Luna, Esther. 2009. "No basta decir plagio. Es menester citar de dónde. Los ladrones literarios en las páginas del diario de México". En Esther Martínez Luna (Ed.). *Bicentenario del Diario de México. Los albores de la cultura letrada, 1805-2005*. México DF: UNAM.
- Mazzini, Eduardo y García, José F. 2013. *Áspides de las rosas nacaradas: textos basales del cancionero criollo*. Lima: Departamento de Relaciones Corporativas de Petróleos del Perú.
- Miranda Tarrillo, Ricardo. 1989. *Música criolla del Perú*. Lima: Ministerio de Educación.
- Moreyra y Riglos, Francisco. 1913. *Recuerdos poéticos*. Lima: Imprenta La Equitativa.
- Ortega, Julio. 1986. *Cultura y modernización en la Lima del 900*. Lima: CEDEP, Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación.
- Panfichi, Aldo, 1998. "Urbanización temprana de Lima. 1535-1900" en Panfichi, Aldo y Felipe Portocarrero (ed.) *Mundos interiores. Lima 1850-1950*. Lima: Universidad del Pacífico.
- Rama, Ángel. 1984. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.
- Rohner, Fred. 2006. "Notas para el estudio y la edición de la lírica popular limeña". En *Lexis* vol 30, Num 2 Lima: PUCP.
- Santa Cruz, César. 1989. *El waltz y el valse criollo*. Lima: Concytec.
- Salazar Bondy, Sebastián. 1977. *Lima la horrible*. México DF: Biblioteca Era.
- Torres, Salvador. 1907. *Flores de amor. Poesías*. París: Imprenta de la viuda de Ch. Bouret.
- Velásquez, Marcel. 2008. "Las novelas de folletín: utopías y biotecnologías en Lima (1839-1848)". En: Aguirre, Carlos y Carmen Mc Evoy. *Intelectuales y poder. Ensayos en torno a la república de las letras en el Perú e Hispanoamérica (ss. XVI-XX)*. Lima: IFEA/ IRA, 2008. pp. 199-220.

Vich, Víctor. 2001. *El discurso de la calle. Los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

### Publicaciones periódicas y folletos

Beltroy, Manuel. *La literatura peruana* (Colección Vladimiro Huaroc y colección personal).

*El cantor de las hermosas: trovas de amor*. N.50. Barcelona: El abanico (colección personal).

*El libro de oro de la canción criolla*. s/f. Lima: La Lira Limeña.

*Las flores del jénio*. 1864. *Volúmen I*. Cochabamba: Imprenta del siglo.

*Revista Mundial*. Años 1927 y 1928.

*Variedades*. Lima: Casa Editorial Moral. Años 1910, 1911, 1912, 1913, 1916, 1918 (Colección PUCP y colección personal).

### Cancioneros

*El cancionero de Lima*. Primera serie. Números 1, 8, 10, 12, 13, 14, 15, 18, 19, 20, 21, 23, 27, 28, 34, 63, 74, 181, 309 y un número extraordinario sin numeración.

*El cancionero de Lima*. Dirección Pedro Durán.

*El cancionero porteño*. Dirección Pedro Gonzáles y Pedro Durán.

### Autógrafos

Cuaderno autógrafo de Víctor Correa (Archivo de la familia).

Cuaderno autógrafo de Manuel Quintana Olivares (Archivo Durand en Notre Dame University Library).

Cuaderno autógrafo de Samuel Joya (Archivo de la familia).

Documentos autógrafos y canciones de Alberto Condemarín (Archivo de la familia).

Documentos autógrafos y canciones de Manuel Covarrubias (Archivo Carlos Cerquín).

Documentos autógrafos y correspondencia de Alejandro Sáez (Archivo de la familia).

### Recursos web y otras fuentes

Abán Fonseca, Carlos. *La bandera*, video en:

<https://www.youtube.com/watch?v=r4j1Sj0SOqg>

Dúo Costa y Monteverde. *Petronila*: <https://www.youtube.com/watch?v=yzGi8RepodY>

Vals *La hamaca* de José Sabas Libornio:

<https://www.youtube.com/watch?v=HX23Vna4R7s>.