

Modelos melódicos para el canto de la décima en el Perú: continuidad y transformación entre los siglos XX y XXI

Melodic models for singing the decima in Peru: continuity and transformation between the 20th and 21st centuries

María Haydeé Guerra Berrios¹

Resumen

El artículo presenta el análisis y sistematización de ocho modelos melódicos funcionales para el canto de la décima en el Perú, tanto en su modalidad memorial como en la improvisación. El estudio parte de la necesidad de documentar la dimensión sonora de esta práctica poético-musical, en la que la melodía cumple un rol estructural, expresivo y pedagógico. La metodología combinó el análisis técnico de registros sonoros, transcripciones musicales y testimonios de cultores, aplicando criterios de estructura melódica, métrica poética, flexibilidad interpretativa y utilidad en la práctica de la improvisación. Se seleccionaron cuatro modelos del siglo XX y cuatro del siglo XXI, pertenecientes a géneros como socabón, zamacueca, landó, marinera norteña y yaraví con fuga de huayno huanuqueño. Los resultados revelan un repertorio melódico en evolución, que articula continuidad e innovación. Los modelos tradicionales muestran estructuras abiertas y fraseo estable, mientras que los contemporáneos incorporan compases heterométricos, progresiones armónicas flexibles y una relación más libre entre música y texto. Se confirma su funcionalidad para la creación colectiva, la improvisación y la formación técnica. Como parte del aporte, se incluyen las transcripciones musicales de los modelos analizados y una tabla comparativa que sintetiza sus parámetros musicales y funcionales. El estudio contribuye a fortalecer la vigencia de la décima como práctica cultural viva, inclusiva y en constante transformación.

Palabras clave: tradición oral, décima cantada, improvisación poética, análisis melódico, práctica viva.

Abstract

The article presents the analysis and systematization of eight melodic models used in the singing of décima in Peru, both in its memorial and improvised modalities. The study responds to the need to document the sonic dimension of this poetic-musical practice, in which melody plays a structural, expressive, and pedagogical role. The methodology combined technical analysis of audio recordings, musical transcriptions, and

¹Egresada. Pontificia Universidad Católica del Perú
haydee.guerra@pucp.pe
<https://orcid.org/0009-0004-4994-9222>

Arbitrada por pares ciegos

Recibido: 22/07/2025

Revisado: 20/09/2025

Aceptado: 15/10/2025

Autor de correspondencia: haydee.guerra@pucp.pe

Cómo citar: Guerra-Berrios, M.H. (2025). Modelos melódicos para el canto de la décima en el Perú: continuidad y transformación entre los siglos XX y XXI. *Rodolfo Holzmann*, 4(2), 7-28. <https://doi.org/10.65296/rrh.4.2.37>

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)



testimonies from tradition bearers, applying criteria such as melodic structure, poetic meter, interpretative flexibility, and practical functionality in improvisation. Four models from the 20th century and four from the 21st century were selected, representing genres such as socabón, zamacueca, landó, northern marinera, and yaraví with huayno fugue from Huánuco. The results reveal an evolving melodic repertoire that articulates continuity and innovation. Traditional models show open structures and stable phrasing, while contemporary ones incorporate heterometric meters, flexible harmonic progressions, and a freer relationship between music and text. Their functionality for collective creation, improvisation, and technical training is confirmed. As part of the contribution, the study includes musical transcriptions of the analyzed models and a comparative table summarizing their musical and functional parameters. This research strengthens the *décima*'s relevance as a living, inclusive, and continually transforming cultural practice.

Keywords: oral tradition, sung *decima*, poetic improvisation, melodic analysis, living practice.

Introducción

La *décima* ha trascendido su origen literario para convertirse en un fenómeno cultural, tal como sostiene Trapero (2001, p.9). Tompkins (2011) señala:

“La *décima*, como su nombre lo indica, es una forma poética que consiste en diez versos octosílabos. La rima es fundamentalmente consonante, aunque los poetas en las Américas se han tomado considerables libertades estructurales, produciendo numerosas variaciones en el esquema rítmico en diferentes países hispanos. En el Perú, la *décima* generalmente utiliza un esquema 'abbaaccddc'. Ya desde la Edad Media se podían encontrar elementos de la *décima* en la poesía española, pero la *décima* se solidificó como forma poética establecida con el poeta y músico español Vicente Espinel (1550-1624). La *décima* pasó a la América española con los conquistadores y misioneros, donde enraizó en las culturas folklóricas de América Latina hasta Argentina y Chile hasta Nuevo México.” (p. 79)

Sobre dicha estructura, Trapero (2020) menciona que “por tradición de siglos se ha tenido que la *décima* fue 'creada' por el poeta español Vicente Espinel, a finales del siglo XVI, y de ahí que se le llame *espinela*, siguiendo una propuesta que hizo al poco de su aparición Lope de Vega” (p. 31). Sin embargo, añade que esta no fue ni es la única forma en que se dispusieron las estrofas de diez versos antes y después de Espinel, aunque “ha triunfado sobre todas las demás” (p. 31).

La *décima* puede ser hablada, recitada o cantada, y se manifiesta en dos modalidades complementarias: la memorial, que implica composición previa, y la improvisada, que exige creación poética en tiempo real.

Este artículo se centra en la *décima* cantada, práctica popular que articula tradición oral, musicalidad, memoria y creación. En Iberoamérica, su ejercicio escénico y formativo ha generado un repertorio melódico diverso, en diálogo entre continuidad y renovación. En el Perú, sin embargo, los estudios sobre la *décima* son escasos y su dimensión sonora permanece poco explorada.

Entre los primeros registros se encuentra el trabajo de Santa Cruz Gamarra (1971), que incluye una partitura de 1959. Durand (1979) recopila *décimas* históricas y señala que varias fueron cantadas. Más adelante, Santa Cruz Gamarra (1982), en La

décima en el Perú, organiza las composiciones por temporalidad y temática y dedica un apartado al socabón, definido como “la línea melódica de nuestra décima cantada y la de su típica armonización en la guitarra” (p. 76).

Tompkins (1982/2011) analiza la décima, el amorfino y la cumanana como géneros poético-musicales de la costa peruana e incorpora transcripciones. Díaz-Pimienta (1998/2014) identifica el socabón como una forma local de improvisación en Perú y comenta su posible cercanía con la tonada libre del punto guajiro en Cuba.

Octavio Santa Cruz (2001) propone el concepto de “temple maulío”, una afinación campesina y en su tesis (2009) menciona el socabón como modalidad vigente, sin profundizar en su análisis melódico. Pedro Santa Cruz Castillo (2004) recopila la obra investigativa de Nicomedes Santa Cruz e incluye descripciones textuales del canto del socabón y del desafío poético. Feldman (2009) presenta fragmentos transcritos del acompañamiento instrumental. Fernández Oyarzo et al. (2009) incluyen una sección sobre el socabón en su revisión continental de la décima espinela, aunque el análisis musical del caso peruano es limitado.

César Huapaya, que ha desarrollado una labor sostenida de investigación y difusión, cuenta con una publicación inédita y única en la historia de la décima en Perú, *Canto de los siglos: La décima en el Perú* (Huapaya, 2021), que reúne una antología y artículos de análisis comparativos con ejemplos musicales, elaborados por estudiosos y musicólogos colaboradores.

En el ámbito iberoamericano, la relación entre música y décima ha sido ampliamente estudiada. Un ejemplo representativo es el volumen editado por Trapero (1994), que reúne artículos especializados que abordan la relación entre música y texto en Cuba, México, España y Canarias. Su bibliografía especializada incluye *El libro de la décima* (1996), *La décima: Su historia, su geografía, sus manifestaciones* (2001), *Poesía improvisada cantada en España* (2002), *Entre la tradición y la improvisación* (2006), *Un arte verbal muy vivo y vivaz* (2020), entre otros.

Los aportes revisados evidencian que la décima cantada articula poesía, música, improvisación y transmisión cultural, pero su dimensión melódica funcional aún carece de sistematización a nivel nacional. Este artículo tiene por objetivo analizar y organizar ocho modelos melódicos utilizados en el canto de la décima en el Perú —cuatro del siglo XX y cuatro del XXI—, atendiendo a criterios de estructura melódica, métrica poética, funcionalidad interpretativa y adaptabilidad a la improvisación. Derivado de la tesis de licenciatura de la autora (Guerra, 2016), el artículo incorpora nuevas experiencias, bibliografía reciente y un modelo adicional, con el propósito de aportar herramientas para la comprensión, transmisión y creación de repertorio melódico, fortaleciendo su vigencia como práctica viva, inclusiva y formativa en el Perú contemporáneo.

Metodología

La presente investigación se desarrolló mediante un enfoque cualitativo, orientado a la sistematización y al análisis técnico de los modelos melódicos utilizados para el canto de la décima en el Perú. Se aplicaron métodos comparativos, analíticos y

deductivos, que permitieron abordar el repertorio desde una perspectiva estructural, funcional y contextual, considerando tanto la modalidad memorial como la improvisada.

Como punto de partida, se realizó una revisión bibliográfica especializada sobre la décima en el Perú y en Iberoamérica, con énfasis en estudios que vinculan la poesía y la música. Esta revisión se desarrolló en paralelo a las demás fases del trabajo y permitió establecer un marco teórico que orientó la selección de referentes, los criterios de análisis y las categorías comparativas.

El trabajo de campo se llevó a cabo entre 2013 y 2016, en el marco de una tesis de licenciatura en Música (Guerra Berrios, 2016) y se amplió entre 2017 y 2025 mediante la observación participante en presentaciones, talleres y festivales, así como entrevistas semiestructuradas a cultores, compositoras y compositores vinculados a la práctica del canto de la décima en Perú e Iberoamérica. Estas entrevistas aportaron testimonios, repertorio y reflexiones sobre la funcionalidad melódica en distintos contextos de ejecución, creación e improvisación.

Los ejemplos cantados fueron fichados según criterios de estilo, modalidad (creada o improvisada), tipo de acompañamiento, fuente y contexto de recolección. Se seleccionaron ocho modelos melódicos representativos —cuatro correspondientes al siglo XX y cuatro al siglo XXI— atendiendo a criterios de forma, funcionalidad para el canto de la décima memorial y adaptabilidad para la improvisación. Se excluyeron ejemplos considerados canciones, es decir, aquellos en los que la melodía fue creada específicamente para un conjunto de letras. Además, se priorizó la diversidad geográfica y estilística, así como los modelos que permiten flexibilidad interpretativa.

Las transcripciones musicales fueron realizadas en notación occidental, centradas en la línea vocal, en la tonalidad en que fueron recopiladas, con indicaciones aproximadas de tempo, fraseo y estructura formal. El análisis técnico-descriptivo se basó en los planteamientos de Esteve Faubel (1998) sobre la canción estrófica de tradición oral, adaptados al contexto de la décima peruana. Este análisis incluyó aspectos melódicos, rítmicos, formales y de la relación música-texto, con especial atención a su correspondencia con el verso octosílabo y la modulación expresiva.

Las transcripciones fueron elaboradas con fines de investigación, con autorización verbal o mediante la colaboración directa de los cultores y compositores involucrados. Su inclusión en el presente artículo responde a fines académicos y de sistematización, respetando los derechos de autor y atribuyendo correctamente la fuente y el contexto de cada modelo melódico.

Resultados

Como resultado del proceso de análisis y sistematización, se presentan ocho modelos melódicos funcionales para el canto de la décima en el Perú, en sus modalidades memorial e improvisada. La selección responde a criterios de variedad estilística, estructura melódica, métrica poética, flexibilidad interpretativa y utilidad en la práctica viva. Las transcripciones se adjuntan como material complementario.

Modelos del siglo XX

Los cuatro modelos del siglo XX evidencian las bases melódicas de la tradición decimista peruana. Dos de ellos —“Me dicen que hay un pacay” y “El canto del pueblo”— en estilo socabón, se confirman aptos para la improvisación por su estructura abierta, fraseo rítmico y adaptabilidad textual. Los otros dos —“La Maleña” y “Buenas noches caballeros”— presentan características que sugieren su posible uso en ese contexto, aunque requieren ajustes interpretativos o mayor exploración escénica.

1. **“Me dicen que hay un pacay”**: Registro audiovisual extraído del programa *El Señor de la Jarana*, conducido por José Durand (1979). Interpretada en estilo socabón por Augusto Áscuez Villanueva, con guitarra de Vicente Vásquez, en el estilo de Santiago Villanueva. La relación música-texto es silábica y prosódica, con libertad creativa en la correspondencia entre semifrases y versos. Ejemplo representativo de la tradición limeña.
2. **“El canto del pueblo”**: Décimas publicadas en *Socabón: Introducción al Folklore Musical y Danzario de la Costa Peruana* (1975), interpretadas por Nicomedes Santa Cruz con guitarra de Vicente Vásquez. La relación música-texto es silábica y prosódica, con variaciones interpretativas atribuibles a la libertad creativa del cantor. Presenta una estructura melódica compleja y articulada.
3. **“La Maleña”**: Audio recopilado por César Huapaya Amado en 1997 en Mala, Cañete. Cantada a capella por Alejandro Mendoza Ávila, quien aprendió el estilo de su padre, Marino Mendoza Yaya. La relación música-texto es silábica y prosódica, respetando la acentuación natural del verso. Modelo de tradición regional, con una estructura melódica flexible que permite variaciones sin perder coherencia formal.
4. **“Buenas noches caballeros”**: Registro incluido en el disco que acompaña el libro *Baile tierra. Música y cantares de Zaña, Perú* (2011). Interpretada a capella por Víctor Gamarra Gil, con textos de su padre, Víctor Gamarra Beltrán. La relación música-texto es silábica y prosódica, con ligeras variaciones interpretativas. Modelo vinculado a la tradición oral de Zaña, con estructura melódica estable y adaptable.

Modelos del siglo XXI

Los modelos contemporáneos incorporan géneros como zamacueca, landó, marinera norteña y yaraví con fuga de huayno, ampliando el repertorio hacia nuevas sonoridades y contextos escénicos.

1. **“Zamacueca”**: Tomada del disco *Amebeo Urbano* del Taller de la Kontroversia (2012). Décimas de David Alarco Hinostroza, musicalizadas por Fernando Rentería en el género de zamacueca, con acompañamiento de guitarra, cajón y bajo. La relación música-texto es silábica, con melismas al final del periodo. Modelo con estructura melódica clara, acompañamiento rítmico y adaptabilidad textual.
2. **“Landó 1”**: Fragmento del disco *Amebeo Urbano* (2012), titulado “Cuatro en la Cruz”. Décima de David Alarco Hinostroza con música de Fernando Rentería, interpretada con acompañamiento de guitarra. La relación música-texto es silábica y prosódica, respetando la acentuación natural del verso. Modelo que explora el landó como soporte melódico para la décima, con estructura formal flexible.
3. **“Trovadiez”**: Registro tomado de la décima de presentación del cultor piurano Miguel Reinoso Córdova, publicada en *Perú: Décimas 2014, Un Encuentro de Hermandad*. Interpretada por el autor, con acompañamiento de guitarra, en un estilo cercano a la marinera norteña. La relación música-texto es silábica y prosódica, con

variaciones rítmicas y melódicas que mantienen la coherencia estructural. Modelo con coherencia armónica, flexibilidad formal y adaptabilidad para la improvisación.

4. **“Versos” – Yaraví con fuga de huayno huanuqueño:** Creado por iniciativa de la autora junto al compositor Omar Majino. La sección de yaraví está compuesta específicamente para el canto de décimas, con métrica heterométrica. La relación música-texto es silábica, con melismas ocasionales y correspondencia prosódica. Este modelo amplía el repertorio decimista hacia registros regionales, introspectivos y escénicos.

En conjunto, los modelos analizados revelan un repertorio melódico en evolución, que articula continuidad e innovación y responde a las necesidades actuales de transmisión, creación y formación en el canto de la décima. Esta diversidad estilística y funcional permite visibilizar la riqueza de la tradición decimista peruana y proyectar su vigencia como práctica cultural viva, inclusiva y en constante transformación.

Como complemento a este análisis, se incluye una tabla comparativa de los modelos melódicos para el canto de la décima según las muestras estudiadas. La tabla presenta los siguientes campos: N.º, título del modelo, género / estilo / lugar de recolección, intérprete, acompañamiento, origen de la música, autor de la décima, clasificación tonal / modal, ámbito vocal, intervalo mayor entre notas sucesivas, compás y posibilidades de aplicación.

Tabla 1

Comparativa de modelos melódicos para el canto de la décima según las muestras analizadas

N.º	Título del modelo	Género / Estilo / Lugar de recolección	Intérprete	Acompañamiento	Origen de la música	Autor de la décima	Clasificación tonal / modal	Ámbito vocal	Intervalo mayor entre notas sucesivas	Compás	Posibilidades de aplicación
1	Me dicen que hay un pacay	Socabón (estilo de Santiago Villanueva) / Lima	Augusto Áscuez Villanueva	Guitarra	Tradición oral	Santiago Villanueva	Tonal (Sol mayor)	Fa#4 – Sol5	5ª justa	3/4	Décima memorial/ improvisada
2	El canto del pueblo	Socabón / Lima	Nicomedes Santa Cruz	Guitarra	Tradición oral	Nicomedes Santa Cruz	Tonal (Do mayor)	Sol3 – Re5	7ª menor	3/8	Décima memorial/ improvisada
3	La Maleña	Tradición de Mala, Cañete, Lima	Alejandro Mendoza Ávila	A capella	Tradición oral	Marino Mendoza Yaya	Modal (Mixolidio en Sol)	Re4 – La5	6ª mayor	3/8	Décima memorial /requiere exploración para improvisación
4	Buenas noches caballeros	Tradición de Zaña, Lambayeque / estilo de Víctor Gamarra Beltrán	Víctor Gamarra Gil	A capella	Tradición oral	Víctor Gamarra Beltrán	Tonal (Mi♭ mayor)	Si♭3 – Mi♭5	4ª justa	3/8	Décima memorial /requiere exploración para improvisación
5	Zamacueca (Fragmento de décimas de Saludo y presentación)	Zamacueca / Lima	Taller de la Kontroversia	Guitarra, cajón, bajo	Musicalización original de Fernando Rentería	David Alarco Hinostroza	Tonal (Sol mayor)	La4 – La5	4ª justa	6/8	Décima memorial/ improvisada
6	Landó (Fragmento de las décimas Cuatro en la Cruz)	Landó / Lima	Taller de la Kontroversia	Guitarra	Musicalización original de Fernando Rentería	David Alarco Hinostroza	Tonal (Re menor)	Re4 – Re5	3ª menor	6/8	Décima memorial/ improvisada
7	Trovadiez	Marinera norteña / Piura	Miguel Reinoso	Guitarra	Creación y adaptación original de Miguel Reinoso	Miguel Reinoso	Tonal (La menor)	Re4 – Re5	5ª justa	6/8	Décima memorial/ improvisada
8	Versos (Yaraví y fuga)	Yaraví / Huayno huanuqueño	María Haydeé Guerra Berrios	Guitarra	Musicalización original de Omar Majino Gargate	María Haydeé Guerra Berrios	Tonal (La menor)	Sol3 – Do5	6ª menor	6/8 (fuga)	Décima memorial/ improvisada

Discusión

Los resultados obtenidos evidencian que el canto de la décima en el Perú se sustenta en una diversidad de bases melódicas vinculadas a géneros tradicionales. Si bien el socabón aparece con frecuencia en los registros del siglo XX —como en los

modelos “Me dicen que hay un pacay” y “El canto del pueblo”—, no puede considerarse una base única de la tradición peruana. Su presencia en contextos de contrapunto e interpretación oral sugiere una funcionalidad consolidada para la improvisación, pero convive con otras estructuras melódicas empleadas por cultores en distintas regiones y épocas históricas.

Los modelos correspondientes al siglo XXI revelan una expansión estilística hacia géneros como el landó, la zamacueca, la marinera norteña, el yaraví y el huayno huanuqueño, desarrollados o adaptados funcionalmente para la improvisación. Estas propuestas se distinguen por su flexibilidad formal, el uso de compases heterométricos y una relación más libre entre la música y el texto, lo que favorece su aplicación en contextos escénicos, pedagógicos e interdisciplinarios. Además, la inclusión del modelo melódico en yaraví con fuga de huayno huanuqueño representa un aporte que amplía el repertorio desde una perspectiva andina, abriendo nuevas posibilidades expresivas para la décima cantada en otras regiones.

Estos hallazgos permiten formular nuevas hipótesis sobre la relación entre el género musical, la estructura melódica y la modalidad de canto. Por ejemplo, podría explorarse si ciertos estilos favorecen la improvisación por su fraseo ondulado, ritmo libre o distribución acentual, o por interludios musicales, lo que facilita la interpretación y la creación métrica del verso octosílabo. Asimismo, se abre la posibilidad de investigar cómo la elección del modelo melódico influye en la construcción poética, la modulación expresiva y la interacción con el público, especialmente en escenarios de improvisación colectiva o de formación artística. Además, aunque ya se vienen usando estos modelos en contextos pedagógicos y formativos, es necesario analizar también su funcionalidad y su aplicación en dichas dimensiones.

Esta sistematización de modelos melódicos funcionales para el canto de la décima contribuye a fortalecer su vigencia como práctica viva, inclusiva y formativa. Estos modelos no solo permiten preservar repertorios tradicionales, sino también habilitar nuevas formas de creación, transmisión y apropiación cultural. En ese sentido, se recomienda su incorporación en procesos de enseñanza artística, formación docente, creación escénica y producción discográfica, así como su aplicación en espacios comunitarios e interculturales donde la décima pueda dialogar con otras expresiones musicales y poéticas.

Finalmente, se sugiere ampliar el estudio a otras regiones del país y del continente, promoviendo el intercambio de experiencias entre cultores, investigadores y educadores. Este enfoque comparativo permitiría enriquecer la comprensión de la décima como fenómeno iberoamericano, al tiempo que visibiliza las particularidades melódicas y expresivas de la tradición peruana en el contexto de las poéticas cantadas del mundo hispano.

Conclusiones

El análisis y sistematización de los ocho modelos melódicos presentados ha permitido identificar estructuras musicales funcionales para el canto de la décima en el Perú, tanto en su modalidad memorial como improvisada. La diversidad estilística de la muestra —que abarca géneros como el socabón, la zamacueca, el landó, la marinera

norteña y el yaraví con fuga de huayno— evidencia la riqueza sonora de la tradición decimista peruana y su capacidad de adaptación a distintos contextos interpretativos.

Los modelos correspondientes al siglo XX revelan las bases melódicas sobre las que se ha sostenido históricamente el canto de la décima, especialmente en el estilo socabón, cuya estructura abierta y fraseo rítmico estable favorecen la improvisación. Asimismo, los registros familiares y regionales como “La Maleña” y “Buenas noches caballeros” aportan variantes interpretativas que amplían el repertorio y sugieren nuevas posibilidades de aplicación escénica y pedagógica.

Los modelos del siglo XXI, desarrollados en el marco de propuestas contemporáneas, muestran una expansión formal y estilística que incorpora compases heterométricos, progresiones armónicas flexibles y una relación más libre entre música y texto. Estas características fortalecen la funcionalidad de los modelos para la improvisación poético-musical y su integración en espacios colaborativos, educativos y escénicos. En particular, el modelo en yaraví con fuga de huayno huanuqueño representa un aporte original que incorpora sonoridades andinas en la práctica viva de la décima, ampliando su alcance expresivo y territorial.

La relación música-texto en todos los modelos analizados se caracteriza por una correspondencia silábica y prosódica que respeta la acentuación natural del verso octosílabo, permitiendo una interpretación clara y coherente. En algunos casos, se observan melismas y variaciones rítmicas que enriquecen la expresividad vocal sin comprometer la estructura poética.

En conjunto, los resultados del estudio confirman que es posible identificar, adaptar y crear modelos melódicos funcionales para el canto de la décima en el Perú, atendiendo a criterios técnicos y contextuales. Esta sistematización aporta herramientas para la comprensión, transmisión y creación de repertorio melódico, y contribuye al fortalecimiento de la décima como práctica cultural viva, inclusiva y en constante transformación.

El estudio responde al objetivo general propuesto al ofrecer un corpus organizado de modelos melódicos que pueden ser utilizados en procesos de formación, investigación y creación artística, y abre nuevas líneas de exploración en el campo de la musicología intercultural y la pedagogía aplicada a las tradiciones orales.

Fuente de financiamiento

Este estudio no ha recibido financiación externa. La investigación se desarrolló de manera independiente, en el marco de la formación académica de la autora y de sus proyectos artísticos y pedagógicos.

Contribución de los autores

MHGB: Concepción de la investigación, análisis, conclusiones, redacción del artículo.

Conflicto de Interés

La autora declara que no existe ningún conflicto de intereses en relación con la

elaboración y la publicación de este artículo.

Figuras

Las transcripciones musicales de los modelos N.º 1-7, utilizadas en este artículo, fueron realizadas por la autora en el marco de su tesis de licenciatura en Música (PUCP, 2016), con autorización verbal o con colaboración directa de los cultores y compositores involucrados. El modelo N.º 8 fue transcrito por Omar Majino. La inclusión de las transcripciones en el presente estudio responde a fines académicos y de sistematización, respetando los derechos de autor y atribuyendo correctamente la fuente y el contexto de cada modelo melódico.

Referencias

- Díaz-Pimienta, A. (1998). *Teoría de la improvisación: Primeras páginas para el estudio del repentismo*. Sendoa Editorial.
- Díaz-Pimienta, A. (2014). *Teoría de la improvisación poética* (2.ª ed.). Scripta Manent.
- Durand, J. (1979). Décimas peruanas de la Guerra del Pacífico. *Revista de la Universidad Católica*, (6), 79–106.
- Esquenazi, M. (2008). La décima cantada en América Latina y el Caribe. *Paideia Latina: Revista de Investigación del CIELAC-UPOLI*, (3). [Páginas no disponibles].
- Esteve Faubel, J. M. (1998). *Análisis musicológico del romancero de tradición oral y de la canción estrófica de ciego de la ciudad de Llíria (Valencia)* [Tesis doctoral, Universidad de Alicante].
- Feldman, H. C. (2009). La negritud peruana de Nicomedes Santa Cruz. En *Ritmos negros del Perú: Reconstruyendo la herencia musical africana* (pp. 97–147). Instituto de Etnomusicología & Instituto de Estudios Peruanos.
- Fernández Oyarzo, G. A., González Ávila, C. E., & Reyes Guzmán, I. A. (2009). *La décima espinela en Latinoamérica* [Memoria de título, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación].
- Guerra Berrios, M. H. (2016). *Modelos melódicos para el canto de la décima en el Perú* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio de Tesis PUCP. <https://tesis.pucp.edu.pe/items/b932dcea-2b9d-4411-912f-6e614d0fac42>
- Huapaya Amado, C. A. (2021). *Canto de los siglos: La décima en el Perú* [Obra inédita]. Edición del autor.
- Linares Savio, M. T. (1994). Funciones y relaciones de la décima con la música con que se canta en Cuba. En M. Trapero (Ed.), *La décima popular en la tradición hispánica: Actas del Simposio Internacional sobre la Décima* (pp. 111–132). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria & Cabildo Insular de Gran Canaria.
- Rodríguez Ramírez, J.-M. (1994). Modelos melódicos en la décima canaria. En M. Trapero (Ed.), *La décima popular en la tradición hispánica: Actas del Simposio Internacional sobre la Décima* (pp. 341–359). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria & Cabildo Insular de Gran Canaria.
- Sáenz Coopat, C. M. (1994). La décima cantada y los conjuntos instrumentales del punto cubano. En M. Trapero (Ed.), *La décima popular en la tradición hispánica: Actas del Simposio Internacional sobre la Décima* (pp. 133–140). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria & Cabildo Insular de Gran Canaria.
- Santa Cruz Gamarra, N. (1982). *La décima en el Perú* (1.ª ed.). Instituto de Estudios Peruanos.
- Santa Cruz Gamarra, N. (2004). *Obras completas II: Investigación* (1958–1991) (P.

- Santa Cruz Castillo, Comp.). Libros en Red.
- Santa Cruz Urquieta, O. (2001). De la métrica de Espinel al temple Maulío: Antecedentes y evolución de la décima criolla. *Historia y Cultura*, (24), 139–150.
- Santa Cruz Urquieta, O. (2009). *Escritura y performance de los decimistas de hoy: La actividad pública de los decimistas en Lima a inicios del siglo XXI* [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos].
- Siemens Hernández, L. (1994). Antecedentes de la forma musical de la décima y observaciones históricas sobre su empleo en Canarias. En M. Trapero (Ed.), *La décima popular en la tradición hispánica: Actas del Simposio Internacional sobre la Décima* (pp. 361–367). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria & Cabildo Insular de Gran Canaria.
- Tompkins, W. D. (2011). *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. Centro de Música y Danza de la Pontificia Universidad Católica del Perú (CEMDUC) & Centro Universitario de Folklore de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Trapero, M. (1996). *El libro de la décima: La poesía improvisada en el mundo hispánico*. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria & UNELCO.
- Trapero, M. (2006). Entre la tradición y la improvisación: La décima, un nuevo género poético oral en el mundo hispánico. En *Actas de la Conferencia Internacional «Avances en el estudio de la literatura oral»*, Universidad de Belgrado, Departamento de Filología Hispánica.
https://canatlantico.ulpgc.es/pdf/8/8/Entre_tradi_impro.pdf
- Trapero, M. (2001). Introducción. En *La décima: Su historia, su geografía, sus manifestaciones*. Cámara Municipal de Évora – Centro de la Cultura Popular Canaria.
- Trapero, M. (Ed.). (1994). *La décima popular en la tradición hispánica: Actas del Simposio Internacional sobre la Décima*. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria & Cabildo Insular de Gran Canaria.
- Trapero, M. (2001). La décima popular en la tradición hispánica. En *La décima: Su historia, su geografía, sus manifestaciones* (pp. 61–100). Cámara Municipal de Évora – Centro de la Cultura Popular Canaria.
- Trapero, M. (2002). Poesía improvisada cantada en España. En *La palabra: Expresiones de la tradición oral* (pp. 95–120). Centro de Cultura Tradicional.
https://webs.ulpgc.es/canatlantico/pdf/8/8/improvisada_Espana.pdf
- Trapero, M. (2020). *Un arte verbal muy vivo y vivaz: Estudios sobre la décima y la improvisación poética*. CIOFF España.

Anexos

Fuentes de los ejemplos musicales de la muestra

Material audiovisual

- “Me dicen que hay un pacay” (1979). Décima cantada por Augusto Áscuez Villanueva con acompañamiento de guitarra de Vicente Vásquez, en el estilo de Santiago Villanueva. Registro del programa El Señor de la Jarana, conducido por José Durand. Lima: Telecentro. Archivo personal de “Chalena” Vásquez Rodríguez, utilizado con su autorización.
- “Trovadiez” (2014). Décima creada e interpretada por Miguel Reinoso en estilo de marinera norteña, con acompañamiento de guitarra. En Perú: Décimas 2014, Un Encuentro de Hermandad. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 463°

Aniversario. DVD, edición no venal. Lima: RTV San Marcos.

Grabación de campo

- “La Maleña” (1997). Décimas atribuidas a Marino Mendoza Yaya, cantadas a capella por Alejandro Mendoza Ávila en el estilo de su padre. Grabación de campo inédita realizada por César Huapaya Amado en Mala, Cañete, Lima. Utilizada con autorización del recopilador.
- “Versos” (2025). Décimas creadas por María Haydeé Guerra Berrios, con transcripción y composición musical para guitarra y voz a cargo de Freddy Omar Majino Gargate. Interpretación en estilo de yaraví y fuga de huayno huanuqueño. Registro realizado en el marco de una exploración colaborativa sobre sonoridades andinas aplicadas al canto y la improvisación de la décima. No publicado comercialmente; utilizado con autorización de los creadores.

Material fonográfico

- “El canto del pueblo” (1975). Décimas de Nicomedes Santa Cruz, interpretadas por él mismo con acompañamiento de guitarra de Vicente Vásquez, en estilo socabón. En Socabón: Introducción al Folklore Musical y Danzario de la Costa Peruana [Audio]. Disponible en:
https://www.youtube.com/watch?v=vmr1YR1Gc94&list=RDvmr1YR1Gc94&start_radio=1 (consultado el 20 de octubre de 2025).
- “Buenas noches caballeros” (2011). Décimas del repertorio de Víctor Gamarra Beltrán, cantadas a capella por Víctor Gamarra Gil en el estilo de su padre. CD que acompaña el libro Baile tierra. Música y cantares de Zaña, Perú. Primera edición. Zaña-Lambayeque: Museo Afroperuano. Pista n.º 21.
- “Zamacueca” (2012). Décimas de “saludo y presentación” creadas por David Alarco Hinostroza, con música de Fernando Rentería, cantadas en el género de zamacueca, con acompañamiento de guitarra, cajón y bajo. En Amebeo Urbano. Lima: Taller de la Kontroversia. CD s/n, pista 1.
- “Landó” (2012). Fragmento de “Cuatro en la Cruz”. Décimas de David Alarco Hinostroza, con música de Fernando Rentería, cantadas en el género landó, con acompañamiento de guitarra. En Amebeo Urbano. Lima: Taller de la Kontroversia. CD s/n, pista 4.

1."ME DICEN QUE HAY UN PACAY"

Socabón 1

Cuarteta de planta

♩=120

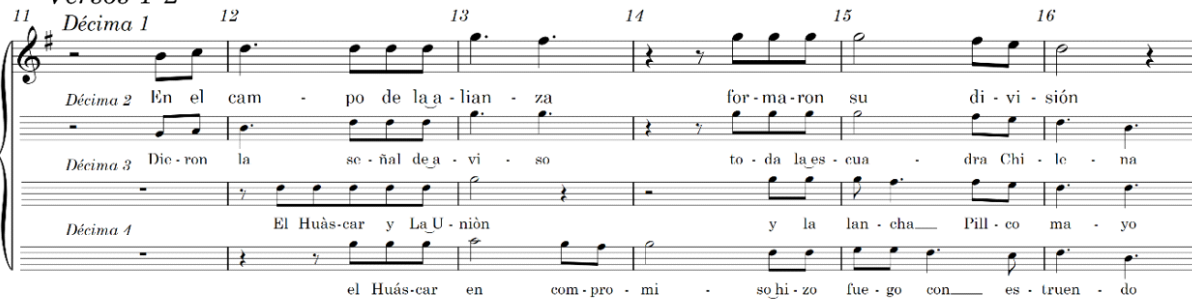
Décima de Santiago Villanueva

Interpretada por Augusto Áscuez, 1979

Transcripción: María Haydeé Guerra Berrios



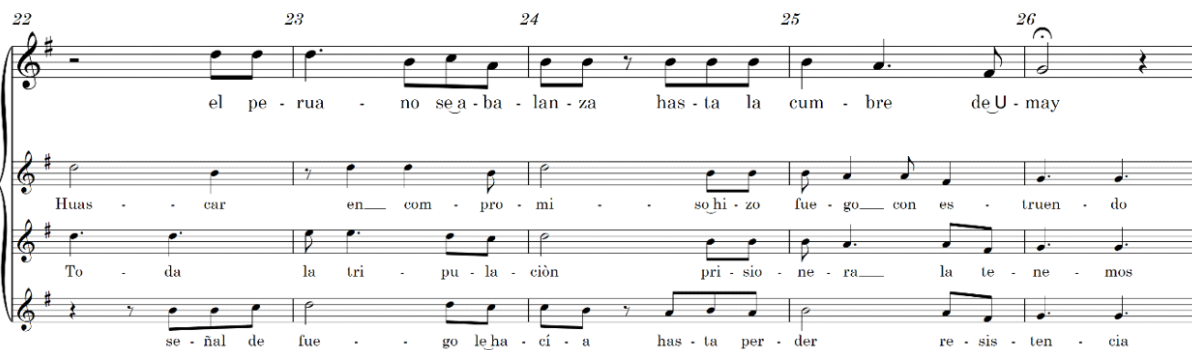
Versos 1-2



Versos 3-4



Versos 5-6



27 *Versos 7-8* 28 29 30 31

Con el e - jer - ci - to que hay nin - gún Chi - le - no e - xis - tie - se

el mar es - ta - ba se - re - no cuan - do em - pe - zó a com - ba - tir a -

a - bor - da que nos i - re - mos, le res - pon - dió La U - nión,

se per - dió la In - de - pen - den - cia di - jo el bra - vo Car - ba -

32 *Versos 9-10* 33 34 35 36

don - de mu - rió Bo - log - ne - si me di - cen que hay un pa - cay

ho - ra se o - ye de - cir que su tiem - po ha si - do bue - no

a pe - dir la ren - di - ción de la gue - ra a los Chi - le - nos

jal ya se per - dió la vic - to - ria y el Pe - rú es - tá muy fa - tal

Repetición de versos 9-10 (décima 4)

Ay ya se per - dió la vic - to - ria y el Pe - rú es - tá muy fa - tal

To Pno. [Melopea de socabón]

2. "EL CANTO DEL PUEBLO"

♩ = 80

Décimas de Nicomedes Santa Cruz (fragmento)

Transcripción: María Haydeé Guerra Berrios

Décima 1

Verso 1 - 2

El can - to es co-mo un pa-ñue - lo que en-ju-ga el llan - to a la vi - da

Décima 2

Hay que can - tar al a-mor con la me - jor po - e - sí - a

Verso 3 - 4

cuan - do es-ta es pa-lo-ma he - ri - da que no pue de al-zar el vue - lo
por-que a-mar es e - ner-gí - a de un ac - to li - be - ra - dor

8

Verso 5 - 6

Pue-de el can - to ser con-sue-lo que-mi - ti - gue la a-flic-ción
pe - ro nun-ca ha-ga el can-tor de su can - tar un se - ñue - lo

Verso 7 - 8

mas nun - ca re sig-na-ción pa-ra el pue blo que la es cu - cha
lo mismo que el a-ve en ce - lo que can - ta hin - chan do el - plu - ma - je

14

Verso 9 - 10

Pues can - to que im-pi-de lu - cha no es ver-da-de-ra can ción
y no bus - ca - ma-ri-da-je si - no pi - sa y al - za el vue - lo

3. "LA MALENA"

Décimas de Marino Mendoza Yaya (fragmento)

Interpretadas por Alejandro Mendoza Ávila

Grabada por César Huapaya en 1997

Mala, Cañete, Lima

Transcripción: María Haydeé Guerra Berrios

♩=140

Versos 1-2

Décima 1

Go - za - ba de su li - ber - ta' en el cam - po u - na pa - lo - ma

Décima 2

Co - mi - da tu - vo a mon - tón y mu - cho don - de se ba - ña - ba

Décima 3

No hay du - da que ex - tra - ña - ba del cam - po la ver - du - ra de

Décima 3

Siem - pre de cuan - do en cuan - do bus - ca - do a la puer - ta al

Versos 3-4

9 cuan - do la au - ro - ra se a - so - ma gus - to - sa can - ta - ba ya.

E - sa tris - te - za guar - da - ba de ver se en a - flic - ción

ver su her - mo - su - ra por don - de siem - pre vo - la - ba

tiem - po lo ha - lló a - bier - ta al cam - po se fue vo - lan - do

Versos 5-6

15 En bus - ca de sus - ten - to va un pá - ja - ro des - gra - cia - do

mal - di - ce que lle - ga a pri - sión nom - bre y pi - car - dí - a

E - sa es - pe - ran - za guar - da - ba y suer - te se - ri - a

gus - to - sa se fuer can - tan - do al va - lle so - li - ta - rio a

21 Versos 7-8 22 23 24 25

Ni un ár - bol le ha li - ga - do a de' - can - sar se pa - ró

mas en su can - to de - ci - a si he na - ci - do pa - ra vo - lar

to - cu - ba con a - le - grí - a go - za - ba su pri - ma - ve - ra

don - de re - cord - ó el ca - na - rio de las pe - nas que ahí pa - só

Versos 9-10 26 27 28 29 30

un ca - za - dor se lo lle - vó un ca - na - rio a - pre - sio - na - do

un ca - za - dor me ha de po - sar en u - na jau - la con por - fi - a

sin que un do - lor de ve - ras a - que - llos pri - me - ros dí - as

de cau - ti - vo se fió su - frió un - do - lor te - me - ra - rio

4."BUENAS NOCHES CABALLEROS"

Décima de Victor Gamarra Beltrán,

Interpretada por Victor Gamarra Gil

Zaña, Lambayeque

Transcripción: María Haydeé Guerra Berrios

♩=110

Cuarteta inicial (solo el primer verso
es desarrollado como pie forzado)

1

Ay bue - nas no - ches ca - ba - lle - ros sa - lu - do con a - ten - ción
a los due - ños de la ca - sa ya to - da la re - u - nión

Versos 1-2

Décima 1

Los sa - lu - do muy con - ten - to por - que a - sí es mi pro - ce - der

Décima 2

A - mi - gos per - do - na - rán que es - tu - dios ni es - cue - la ten - go

Décima 3

Le - voy a re - co - no - cer a us - ted mi que - ri - do a mi - go

Versos 3-4

del hom - bre has - ta la mu - jer los sa - lu - do muy con - ten - to
y es - te do - lor que man - ten - go yo soy Ga - ma - rra Bel - trán
no quic - ro ser su c - ne - mi - go su a - mis - tad qui - ro te - ner

Versos 5-6

pues vean - me en es - te mo - men - to co - mo un a - mi - go sin - ce - ro
En este momento se binariza el ritmo
[El intérprete sustituye los versos 5-6, es decir 16 sílabas, por "barán.."]
ba - ran ba - rán ba - rán ban ba - rán ba - rán ba - ran ban bán.
su nom - bre quic - ro sa - ber dí - ga - me - lo por - fa - vor

Versos 7-8

por - que a to - dos yo los [quie - ro] quien le ha - bla es po - e - sí - a

Y aun - que no ten - go el ho - nor de co - no - cer - lo pai - sa - no

Ga - ma - rra soy su ser - vi - dor yo soy un a - mi - go a ten -

Versos 9-10

— sa - lu - do con a - le - grí - a bue - nas no - ches ca - ba - lle ros

Ga - ma - rra yo soy pe - rua - no poe - com - po - si - tor

to a us - ted se - ñor me pre - sen - to y aun - que no ten - go el ho - nor.

5."ZAMACUECA"

Zamacueca

♩.=75

Versos 1-2

Versos 5-6

Décima de saludo y presentación (fragmento)

Letra de David Alarco Hinostroza

Música de Fernando Rentería, 2011

Transcripción: María Haydeé Guerra Berrios, 2016

2 3 4 5

La co - ci - na pre - fe - ri - da mues-tra un pla - to di - fe - ren - te
E - lla tri - na e - nal - te - ci - da con la dé - ci - ma sa - bro - sa

Verso 1-2

Verso 5-6

6 7 8 9

la co ci - na pre - fe - ri - da mues-tra un pla - to di - fe - ren - te
E - lla tri - na e - nal - te - ci - da con la dé - ci - ma sa - bro - sa

Versos 3-4

10 11 12 13

que un po - e - ta de re - pen - te da en la di - vi - na co - mi - da

Versos 7-8

que prue - ban, Cu - cho la Ro - sa y el ma - es - tro Ra - úl Var - gas

Versos 3-4

Luego del verso 4:
Interludio instrumental
de 6cc. para ir al verso 5

14 15 16 17 18

que un po - e - ta de re - pen - te da en la di - vi - na co - mi - da

Versos 9-10

cuando del ver - so te en - car - gas Da - vid A - lar - co Hi - nos - tro - za.

6. "LANDÓ 1"

Fragmento de "Cuatro en la Cruz"

Décimas de David Alarco II.

Música de Fernando Rentería, 2003.

Transcripción: María Haydeé Guerra Berrios, 2016.

Landó
♩=75
8

Versos 1-2
Versos 5-6

1. 2.

Mi Je - sús sí tú sa - nas - te al sier - vo de un cen - tu - rión Mi Je.. - rion
Por - qué a Ma - rí - a de - jas - te su - frien - do de tan - to a - mor por que a mor

Versos 3-4
Versos 7-8

To Coda 1. 2.

D.S. al Coda

de es - ta si te 7 cruel cru - ci - fix - ión 8 por qué tú no te sal - vas - te de es - ta 11 vas - te
si te cre - es el se - ñor por qué no suel - tas tus hue - sos si - te

Segunda repetición.

cruel cru - ci - fi - xión por

Versos 9-10

1. 2.

12 hue - sos Y 13 la le - van - tas en 14 be - sos res - pe - ta a Dios 15 re - den - tor 16 y 17 tor

7. "TROVADIEZ"

Por marinera norteña

Décima de presentación

Letra y melodías: Miguel Reinoso Córdova

Transcripción: María Haydeé Guerra Berrios 2016

♩=75 Versos 1 - 2

Pa-ra ha - cer mi po - e - sí - a Dios me ha da - do un se - so e - nor - me

Versos 3 - 4

tam-bién luz - co el u - ni - for - me de un mo - des - to po - li - cí - a

Versos 5-6

y has ta a - quí he lle - ga do hoy dí - a a vi - si - tar es - tos la - res

Voz

Versos 7-8

y con her - mo - sos a - za ha - res hoy me pre - sen - to gus - to - so

Versos 9-10

mi nom - bre es Mi - guel Rei - no - so el ju - glar de los ju - gla - res

Repetición versos 9-10 (cierre)

mi nom - bre es Mi - guel Rei - no - so el ju - glar de los ju - gla - res

Versos

Yaraví

Letra: María Haydeé Guerra Berrios

Música: Freddy Omar Majino Gargate

Lento $\text{♩} = 66$

1. Bue-nas tar-des, sa-lu-da-mos a la tie-rra hua-nu-que-
 2. En la fies-ta en que aho-ra es-ta-mos hay de ver-sos, un ca-mi-
 ña con un ya-ra-ví que sue-ña com-par-tir lo que so-ña-mos
 no y en su gui-ta-rra y mi tri-no com-par-ti-mos el sa-a-ber

1. 2.
 De-es-te mu-si-cal que ha-ce er *mf* Ma-ría Hay-deé y O-mar Ma-ji-no. De-es-te mu-si-cal que ha-ce er Ma-ría Hay-deé y O-mar Ma-ji-no.

Fuga
 no. Des-de-es-te va-lle del Pe-rú con su gui-ta-rra y mi
 tri-no So-mos can-to hua-nu-que-ño Ma-ría Hay-deé y O-mar Ma-ji-no
 no, so-mos can-to hua-nu-que-ño Ma-ría Hay-deé y O-mar Ma-ji-no