ESCUELA SUPERIOR DE FORMACIÓN ARTÍSTICA PÚBLICA

“CONDORCUNCA” DE AYACUCHO

CARRERA DE EDUCACIÓN ARTÍSTICA ESPECIALIDAD MÚSICA

CURSO DE TRABAJO DE INVESTIGACIÓN IX SEMESTRE

“ENTRE LA MEMORIA DOCUMENTAL Y LA TRADICIÓN ORAL: ESTUDIO HISTÓRICO DEL HUAYNO “PALOMITA ENCANTADORA”

PARA OPTAR EL GRADO DE BACHILLER EN EDUCACIÓN

PRESENTADO POR

MISAEL MALLQUI FERNÁNDEZ

ASESORA: MG. MILKA J. DELGADO ORTIZ

AYACUCHO - PERÚ

2026

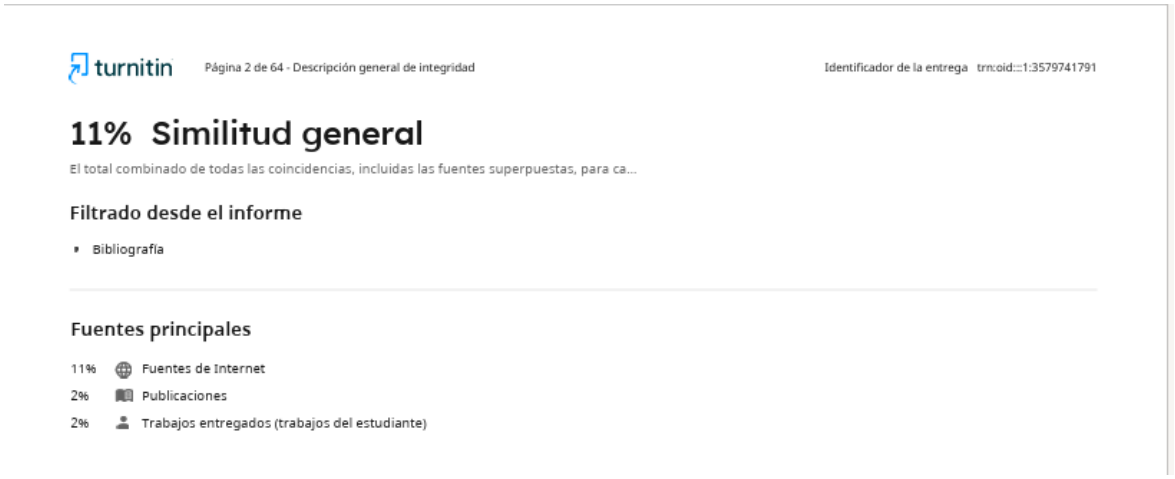
DEDICATORIA

A MI QUERIDA ESPOSA

AGRADECIMIENTO

A la escuela Superior de Formación Artística Publica de **"**Condorcunca**"** de Ayacucho. A los docentes, personal administrativo y a mis compañeros de promoción. Un agradecimiento especial al profesor Otto Campos por su ayuda para la realización de este trabajo

Antiplagio



turnitin Página 2 de 64 - Descripción general de integridad Identificador de la entrega trn:oid:::1:3579741791

11% Similitud general

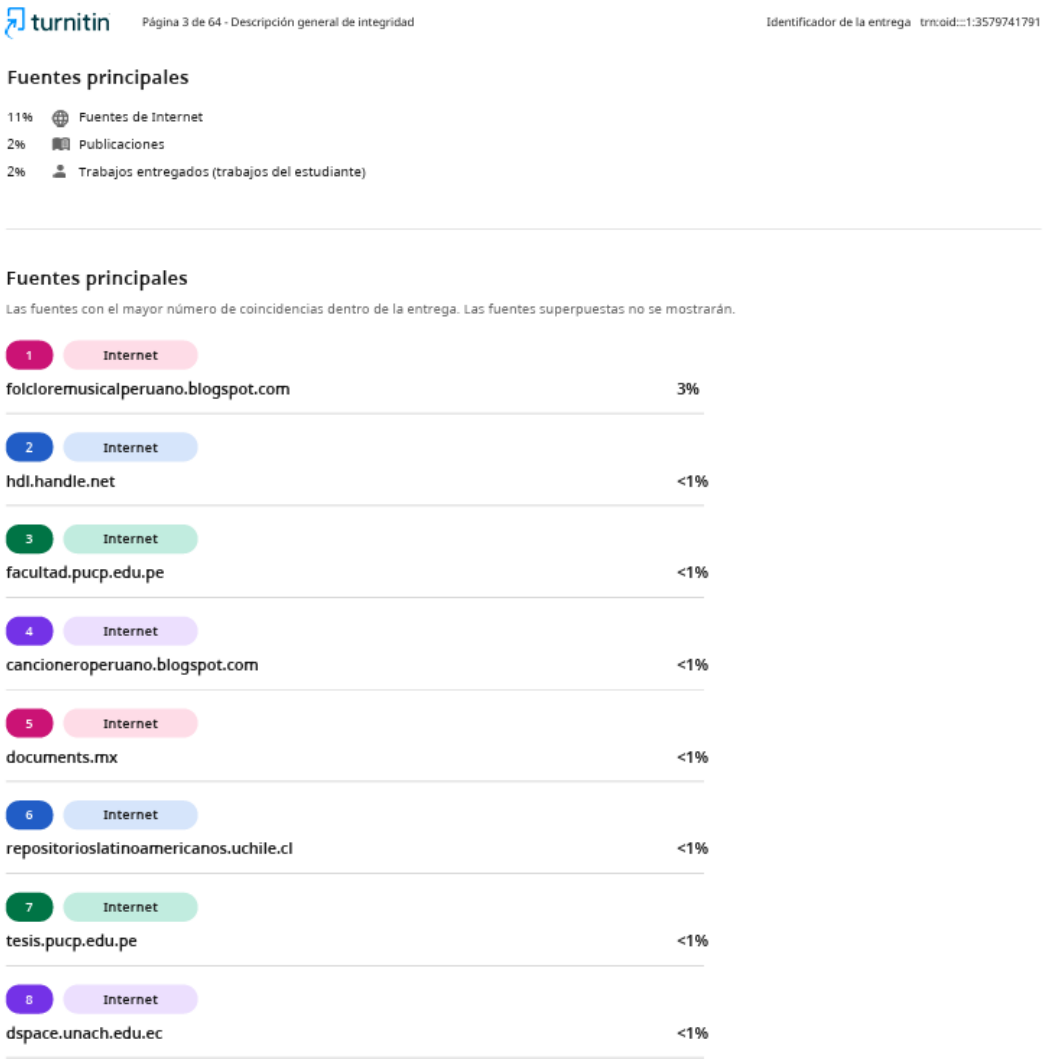
El total combinado de todas las coincidencias, incluidas las fuentes superpuestas, para ca...

Filtrado desde el informe

- Bibliografía

Fuentes principales

11% Fuentes de Internet
2% Publicaciones
2% Trabajos entregados (trabajos del estudiante)



turnitin Página 3 de 64 - Descripción general de integridad Identificador de la entrega trn:oid:::1:3579741791

Fuentes principales

11% Fuentes de Internet
2% Publicaciones
2% Trabajos entregados (trabajos del estudiante)

Fuentes principales

Las fuentes con el mayor número de coincidencias dentro de la entrega. Las fuentes superpuestas no se mostrarán.

1	Internet	folcloremusicalperuano.blogspot.com 3%
2	Internet	hdl.handle.net <1%
3	Internet	facultad.pucp.edu.pe <1%
4	Internet	cancioneroperuano.blogspot.com <1%
5	Internet	documents.mx <1%
6	Internet	repositorioslatinoamericanos.uchile.cl <1%
7	Internet	tesis.pucp.edu.pe <1%
8	Internet	dspace.unach.edu.ec <1%

PRESENTACION

El estudio titulado Entre la memoria documental y la tradición oral: estudio histórico musical del huayno “palomita encantadora, 2026 se presenta como requisito para la obtención del grado académico de Bachiller en Educación Artística, especialidad Música, en la Escuela Superior de Formación Artística Pública “Condorcunca” de Ayacucho. La investigación tuvo como finalidad examinar el contexto histórico del huayno Palomita encantadora, con el propósito de registrar, comprender y aportar a su preservación, valoración cultural y aprovechamiento pedagógico.

El trabajo se desarrolló desde un enfoque cualitativo de alcance descriptivo, sustentado en la investigación documental y la observación indirecta mediante el análisis de registros audiovisuales. Este procedimiento posibilitó la revisión reiterada de diversas interpretaciones musicales, lo que garantizó mayor precisión en el proceso de transcripción y permitió identificar patrones melódicos, rítmicos, armónicos y formales, así como recursos técnico-interpretativos característicos del género. La revisión de antecedentes evidenció la existencia de algunos estudios desde enfoques educativos, antropológicos y etnomusicológicos; sin embargo, no se hallaron investigaciones centradas específicamente en el análisis del lenguaje musical con fines académicos dentro del ámbito de la formación artística.

En cuanto a la organización del trabajo, el capítulo I expone el planteamiento del problema, junto con la relevancia, pertinencia y justificación de la investigación. El capítulo II presenta los antecedentes internacionales, nacionales y locales vinculados a estudios afines sobre el huayno sur andino. El capítulo III describe la metodología aplicada, caracterizada por su enfoque cualitativo y naturaleza descriptiva. Finalmente, el capítulo IV desarrolla los resultados del estudio, los cuales evidencian que la música andina constituye una manifestación cultural híbrida en la que confluyen elementos de origen prehispánico, aportes occidentales y procesos contemporáneos de resignificación cultural.

RESUMEN

La presente investigación analiza el origen histórico, musical y cultural del huayno *"Palomita encantadora"*, pieza ampliamente difundida dentro del repertorio ayacuchano y considerada, en muchos contextos, como una canción de tradición anónima. El estudio tiene como propósito comprender los procesos de resignificación y apropiación cultural que permitieron que esta obra se integrara al imaginario musical andino como parte del cancionero tradicional de Huamanga. Para ello, se examinan los elementos literarios, musicológicos y documentales vinculados a la composición, difusión e interpretación de la obra, considerando especialmente la relación entre la poesía romántica andina, la recopilación musical de Daniel Alomía Robles y la posterior reinterpretación oral desarrollada en Ayacucho.

La investigación adopta un enfoque cualitativo, de nivel descriptivo y diseño documental. Se analizan partituras, grabaciones históricas, registros fonográficos, documentos migratorios, prensa de la época y bibliografía especializada relacionada con la música andina peruana. El marco teórico se sustenta en la noción de "invención de la tradición" propuesta por Eric Hobsbawm, la distinción entre memoria inscrita y memoria incorporada desarrollada por Paul Connerton, así como en los estudios sobre simbolismo de las aves y poética andina presentes en los trabajos de José María Arguedas y Rodrigo Montoya. Estas categorías permiten interpretar cómo una obra de autor identificado puede transformarse en patrimonio colectivo mediante la transmisión oral y la reinterpretación regional.

Los resultados evidencian que *"Palomita encantadora"* posee un origen híbrido y complejo. Por un lado, la letra presenta vínculos con la sensibilidad poética romántica representada por Mariano Melgar; por otro, la melodía aparece documentada en la recopilación *Himno al Sol* de Daniel Alomía Robles bajo el título *"Despedida – Palomita encantadora – Huánuco"*, lo que confirma la existencia de un registro formal previo a su consolidación como huayno ayacuchano. Asimismo, se identificó que Manuel M. Fajardo desempeñó un papel decisivo en la difusión temprana de la obra al participar, junto a Alomía Robles, en la grabación realizada en 1921 para la Victor Talking Machine Co. en Nueva York, constituyéndose en uno de los primeros registros fonográficos del huayno andino peruano.

Del mismo modo, el estudio demuestra que la versión actualmente difundida de *"Palomita encantadora"* es producto de un proceso de reinterpretación oral desarrollado principalmente en Ayacucho. La incorporación de recursos expresivos locales —como la coletilla "ayayay", el fraseo melancólico y las características estilísticas de la guitarra ayacuchana— permitió que la canción fuera asumida progresivamente como parte del repertorio tradicional huamanguino. La reinterpretación realizada por músicos e intérpretes

como los hermanos García Zárate contribuyó significativamente a consolidar esta identidad regional, incluso por encima de la memoria documental vinculada a Alomía Robles.

Se concluye que *"Palomita encantadora"* constituye un caso paradigmático dentro de la música andina peruana, ya que evidencia cómo una obra con autoría documentada puede ser resignificada por la tradición oral y transformada en patrimonio cultural colectivo. La investigación demuestra que la memoria musical no depende únicamente de registros escritos o fonográficos, sino también de los procesos sociales de apropiación simbólica desarrollados por intérpretes y comunidades. En consecuencia, el estudio aporta a la comprensión de los mecanismos mediante los cuales el huayno construye identidad, memoria y pertenencia cultural dentro del mundo andino contemporáneo.

Palabras clave: huayno ayacuchano, Palomita encantadora, Daniel Alomía Robles, Manuel Fajardo, tradición oral, memoria cultural, música andina.

ABSTRACT

This research "*Between Documentary Memory and Oral Tradition: A Historical-Musical Study of the Huayno "Palomita Encantadora", 2026"*, a musical piece widely disseminated within the Ayacucho repertoire and commonly regarded in many contexts as an anonymous traditional song. The study aims to understand the processes of resignification and cultural appropriation through which this work became integrated into the Andean musical imagination as part of the traditional songbook of Huamanga. To achieve this, the literary, musicological, and documentary elements related to the composition, dissemination, and interpretation of the piece are examined, with particular attention to the relationship between Andean romantic poetry, the musical compilations of Daniel Alomía Robles, and the later oral reinterpretation developed in Ayacucho.

The research adopts a qualitative approach with a descriptive level and documentary design. The study analyzes musical scores, historical recordings, phonographic records, migration documents, contemporary newspapers, and specialized bibliography related to Peruvian Andean music. The theoretical framework is based on Eric Hobsbawm's concept of the "invention of tradition," Paul Connerton's distinction between inscribed memory and incorporated memory, as well as studies on the symbolism of birds and Andean poetics developed by José María Arguedas and Rodrigo Montoya. These theoretical categories make it possible to interpret how a work with an identifiable author can become collective heritage through oral transmission and regional reinterpretation.

The findings reveal that *"Palomita encantadora"* possesses a hybrid and complex origin. On the one hand, the lyrics are linked to the romantic poetic sensibility represented by Mariano Melgar; on the other hand, the melody appears documented in Daniel Alomía Robles' compilation *Himno al Sol* under the title *"Despedida – Palomita encantadora – Huánuco"*, confirming the existence of a formal record prior to its consolidation as an Ayacucho huayno. Likewise, the study identifies that Manuel M. Fajardo played a decisive role in the early dissemination of the piece by participating, together with Alomía Robles, in the 1921 recording for the Victor Talking Machine Company in New York, constituting one of the earliest phonographic records of Peruvian Andean huayno music.

Similarly, the study demonstrates that the currently popular version of *"Palomita encantadora"* is the result of a process of oral reinterpretation developed mainly in Ayacucho. The incorporation of local expressive resources —such as the exclamatory phrase "ayayay," melancholic phrasing, and stylistic characteristics of the Ayacucho guitar tradition— allowed the song to gradually be recognized as part of the traditional Huamanga repertoire. The reinterpretation carried out by musicians and performers such as the García Zárate brothers significantly contributed to consolidating this regional identity, even surpassing the documentary memory associated with Alomía Robles.

It is concluded that *“Palomita encantadora”* constitutes a paradigmatic case within Peruvian Andean music, as it demonstrates how a work with documented authorship can be resignified through oral tradition and transformed into collective cultural heritage. The research shows that musical memory does not depend solely on written or phonographic records, but also on social processes of symbolic appropriation carried out by performers and communities. Consequently, this study contributes to the understanding of the mechanisms through which huayno constructs identity, memory, and cultural belonging within the contemporary Andean world.

Keywords: Ayacucho huayno, *Palomita encantadora*, Daniel Alomía Robles, Manuel Fajardo, oral tradition, cultural memory, Andean music.

CONTENIDO

AGRADECIMIENTO iii
PRESENTACION v
RESUMEN vi
ABSTRACT viii
CAPITULO I: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA 3
1.1. Descripción del problema 3
1.2. Formulación del Problema 4
1.3. Planteamiento de Objetivos 4
1.4. Justificación 5
CAPITULO II: MARCO TEÓRICO 6
2.1. Antecedentes del Estudio 6
2.2. Bases teóricas 17
CAPITULO III: METODOLOGIA 18
3.1. Diseño de la investigación 18
3.2. Tipo de investigación 18
3.3. Nivel de Investigación 18
3.4. Diseño Documental 18
3.5. Fuentes de información 19
3.6. Métodos y técnicas de recolección de información 19
3.7. Procedimientos de análisis de la información 20
CAPITULO IV: RESULTADOS 25
4.1. Contexto histórico y geográfico del Huayno Palomita Encantadora 25
4.2. Síntesis del proceso de formación del huayno 26
4.3. Partitura Original del huayno Despedida - Palomita encantadora 28
4.4. Texto del Huayno Palomita encantadora de la versión de Alomía Robles 29
4.5. Análisis del texto de Palomita encantadora 30
4.6. Letra del Huayno Palomita Encantadora, texto cantado por el trio Ayacucho 32
4.7. Transcripción de la música del Huayno Palomita Encantadora de la versión de Raúl García Zárate 33
4.8. Análisis estructural del Huayno Palomita Encantadora 33
4.9. Manuel M. Fajardo primer interprete del Huayno Palomita encantadora ... 34
CONCLUSIONES 38

RECOMENDACIONES 40
BIBLIOGRAFÍA 41
ANEXO 44

INTRODUCCIÓN

El huayno "Palomita encantadora" es una de las melodías más reconocibles del cancionero andino peruano, particularmente asociada a la tradición musical de Ayacucho. Su estribillo —"Palomita encantadora, yo te he de cortar las alas"— resuena en festividades, grabaciones y repertorios escolares como un símbolo del sentimiento ayacuchano. Sin embargo, su origen y trayectoria plantean una serie de interrogantes que esta investigación se propone abordar.

A primera vista, "Palomita encantadora" parece una canción anónima, transmitida oralmente por generaciones. No obstante, el rastreo documental revela una historia más compleja: existe una partitura fechada y firmada por el compositor huanuqueño Daniel Alomía Robles (1871-1942) bajo el título "Despedida – Palomita encantadora – Huánuco", y una grabación de 1921 en la que el propio Alomía Robles, bajo el seudónimo de Andrés R. López, interpreta el tema a dúo con el músico ayacuchano Manuel Fajardo para la Victor Talking Machine Co. en Nueva York. Casi medio siglo después, los hermanos Raúl y Nery García Zárate incluyeron el huayno en sus discos de larga duración (c. 1967) presentándolo como parte del repertorio tradicional de Huamanga, sin mencionar a Alomía Robles. Paradójicamente, "Palomita encantadora" no figura en antologías canónicas como La sangre de los cerros (Montoya et al., 1987), lo que sugiere que su canonización como "huayno ayacuchano" fue un proceso posterior y no un dato originario.

Frente a este panorama, surgen las preguntas centrales de la investigación: ¿Cuál es el origen real de la melodía y el texto de "Palomita encantadora"? ¿Por qué una canción con autoría documentada terminó siendo considerada como anónima y tradicional? ¿Qué papel jugaron intérpretes como Manuel Fajardo y los hermanos García Zárate en la construcción de su identidad ayacuchana? ¿Qué implicancias tiene este fenómeno para la enseñanza de la música andina en el ámbito educativo artístico?

El objetivo general de este trabajo es reconstruir la trayectoria histórica y cultural del huayno "Palomita encantadora", desde sus primeras fuentes escritas y fonográficas hasta su consolidación como un emblema del repertorio ayacuchano. Como objetivos específicos se plantean: a) identificar las evidencias documentales que vinculan la melodía con Daniel Alomía Robles y con Manuel Fajardo; b) analizar el proceso por el cual la canción fue incorporada al canon musical ayacuchano a través de las grabaciones de los hermanos García Zárate; c) examinar el simbolismo poético de la letra, en particular el uso de la imagen de la "palomita" como metáfora del ser amado; y d) reflexionar sobre las implicancias de este caso para la educación artística, especialmente en lo referente a la noción de "tradición" y la valoración de las fuentes primarias.

Metodológicamente, la investigación adopta un enfoque cualitativo, de nivel descriptivo y diseño documental. Se recurre al análisis de partituras, grabaciones históricas, fichas migratorias, prensa de la época, libros especializados y artículos académicos. El marco teórico se apoya en tres conceptos fundamentales: la "invención de la tradición" (Hobsbawm), la distinción entre memoria inscrita y memoria incorporada (Connerton), y el análisis del simbolismo de las aves en la poesía quechua (Arguedas, Montoya).

La estructura del trabajo comprende cinco capítulos. El primero presenta el marco contextual de la música andina en las primeras décadas del siglo XX y el surgimiento de la industria discográfica. El segundo describe las fuentes primarias y la trayectoria de Manuel Fajardo. El tercero analiza el proceso de ayacuchanización a partir de las grabaciones de los hermanos García Zárate y posteriormente el Trio Ayacucho. El cuarto ofrece un análisis lírico y simbólico del texto. Finalmente se discute los hallazgos a la luz del marco teórico.

Con esta investigación se espera contribuir no solo al conocimiento musicológico de una pieza emblemática, sino también a una reflexión más amplia sobre cómo se construyen las tradiciones musicales en el Perú y cómo los educadores artísticos pueden abordar críticamente el repertorio andino, reconociendo su naturaleza híbrida y su historia de múltiples capas.

CAPITULO I: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1. Descripción del problema

El huayno “Palomita encantadora” es una de las canciones más difundidas del repertorio andino peruano. Su melodía y su letra —“Palomita encantadora, yo te he de cortar las alas”— son reconocidas en festividades, escuelas, grabaciones comerciales y presentaciones artísticas, especialmente en la región de Ayacucho, donde se le considera parte del cancionero tradicional. Músicos influyentes como los hermanos Raúl y Nery García Zárate la incluyeron en sus discos de larga duración (c. 1967) presentándola como un huayno anónimo de Huamanga, y hasta hoy se le atribuye un origen popular y colectivo.

Sin embargo, el rastreo documental realizado en esta investigación revela una situación contradictoria. Existe una partitura manuscrita fechada bajo el título “Despedida – Palomita encantadora – Huánuco” en el volumen I de la obra *Himno al Sol: la obra folklórica y musical de Daniel Alomía Robles* (Robles Godoy, 1990, p. 286), lo que vincula directamente la melodía con el compositor huanuqueño. Asimismo, se ha localizado una grabación de 1921 en la que Daniel Alomía Robles (bajo el seudónimo de Andrés R. López) interpreta el tema a dúo con el músico ayacuchano Manuel Fajardo para la Victor Talking Machine Co. en Nueva York. Esta grabación es, hasta ahora, el registro fonográfico más antiguo de la canción.

Pese a esta evidencia, la canción no figura en antologías canónicas de la música ayacuchana como *La sangre de los cerros* (Montoya, Montoya & Montoya, 1987), una recopilación de alrededor de 170 huaynos y yaravíes que buscaba rescatar el repertorio “tradicional” del centro y sur andino. Tampoco se menciona a Alomía Robles como autor en las versiones populares actuales.

Esta situación genera un problema de conocimiento: no está claro si “Palomita encantadora” es realmente una canción anónima de tradición oral ayacuchana o si se trata de una composición individual (de Alomía Robles) que, por diversos procesos de difusión e interpretación, fue “ayacuchanizada” y despojada de su autoría. Tampoco se comprende cabalmente por qué una antología tan rigurosa como *La sangre de los cerros* la excluye, ni qué papel jugaron intérpretes como Manuel Fajardo y los García Zárate en la construcción de su identidad regional.

Desde el punto de vista de la educación artística, esta ambigüedad tiene implicancias prácticas. En las aulas de música, a menudo se enseña el repertorio andino bajo el rótulo de “tradicional” o “anónimo”, sin cuestionar su origen ni los procesos históricos que lo moldearon. La falta de claridad sobre la autoría y la trayectoria de “Palomita encantadora” puede llevar a una enseñanza acrítica que reproduzca una visión esencialista de la tradición, ocultando la complejidad de la creación y transmisión musical andina.

1.2. Formulación del Problema

1.2.1. Problema General

¿Por qué analizar el origen histórico, musical y cultural del huayno “Palomita encantadora” a partir de fuentes documentales, musicológicas y fonográficas?

1.2.2. Problemas Específicos

1. ¿Cuáles son los elementos literarios, musicales e históricos que configuran el origen híbrido de “Palomita encantadora”, ¿considerando la influencia de la poesía de Mariano Melgar y el aporte musicológico de Daniel Alomía Robles?
2. ¿Cuál fue el proceso de reinterpretación oral y apropiación cultural mediante el cual “Palomita encantadora” adquirió características propias del huayno ayacuchano dentro de la tradición musical de Ayacucho?
3. ¿Cuál fue el papel de Manuel M. Fajardo en la primera difusión fonográfica de “Palomita encantadora” y su contribución a la circulación temprana del huayno andino en la industria discográfica?
4. ¿Cómo examinar la partitura y los registros históricos de “Despedida – Palomita encantadora – Huánuco” para determinar la relación entre memoria documental y tradición oral en la construcción del repertorio musical andino?

1.3. Planteamiento de Objetivos

1.3.1. Objetivo General

Analizar el origen histórico, musical y cultural del huayno ayacuchano “Palomita encantadora”, a partir de fuentes documentales, musicológicas y fonográficas, para comprender su proceso de resignificación dentro del repertorio tradicional andino.

Objetivos específicos

1. Identificar los elementos literarios, musicales e históricos que configuran el origen híbrido de “Palomita encantadora”, considerando la influencia de la poesía de Mariano Melgar y el aporte musicológico de Daniel Alomía Robles.

2. Describir el proceso de reinterpretación oral y apropiación cultural mediante el cual “Palomita encantadora” adquirió características propias del huayno ayacuchano dentro de la tradición musical de Ayacucho.

3. Analizar el papel de Manuel M. Fajardo en la primera difusión fonográfica de “Palomita encantadora” y su contribución a la circulación temprana del huayno andino en la industria discográfica.
4. Examinar la partitura y los registros históricos de “Despedida – Palomita encantadora – Huánuco” para determinar la relación entre memoria documental y tradición oral en la construcción del repertorio musical andino.

1.4. Justificación

1.4.1. Relevancia musicológica e histórica

El estudio de “Palomita encantadora” contribuye a esclarecer la autoría y la trayectoria de una pieza emblemática del cancionero peruano. Al confrontar fuentes primarias (partituras, grabaciones, prensa) con la tradición oral, se aporta evidencia concreta para comprender los procesos de “tradicionalización” de la música andina en el siglo XX.

1.4.2. Relevancia para la educación artística

El trabajo busca ofrecer a docentes y estudiantes de música un caso de estudio que permita problematizar la noción de “tradición” en el aula. Se pretende mostrar que las canciones consideradas “anónimas” no siempre lo son, y que detrás de ellas hay creadores, intérpretes y procesos históricos concretos. Este enfoque crítico puede enriquecer la didáctica del repertorio andino.

1.4.3. Relevancia social y cultural

Conocer el origen real de “Palomita encantadora” no solo satisface una curiosidad académica, sino que también permite reconocer adecuadamente a los compositores e intérpretes que contribuyeron a su difusión, como Daniel Alomía Robles, Manuel Fajardo y los hermanos García Zárate. Asimismo, evita caer en simplificaciones que atribuyen toda la música andina a un “saber colectivo” indefinido, invisibilizando el trabajo individual.

CAPITULO II: MARCO TEÓRICO

2.1. Antecedentes del Estudio

2.1.1. Antecedentes Internacionales

Durán F. A. (2021) en el artículo titulado "*Músicas tradicionales latinoamericanas y formación del profesorado de música: las oportunidades que ofrecen el huayno y la tonada chilena*" Esta comunicación realiza un acercamiento a las posibilidades que ofrecen las músicas tradicionales latinoamericanas a la formación del profesorado en música. Se muestran las oportunidades que ofrecen dos géneros de este repertorio, huayno y la tonada chilena, para la formación del profesorado en música. Se revisan trabajos musicológicos y etnomusicológicos acerca de estos dos géneros y se complementan con análisis de grabaciones audiovisuales de las mismas. Lo obtenido se pone en relación con los estándares orientadores para las carreras de pedagogía en música de Chile. Finalmente, con este proceso se llega a ejemplificar algunas de las posibilidades que ofrece este repertorio a nivel musical y que se relaciona con su riqueza rítmica, instrumental y en torno a la creación musical.

Aguirre, E. (2018) en la investigación titulada "Sonidos incaicos: un análisis formal de un repertorio que incluye tres huaynos peruanos y tres sanjuanitos ecuatorianos, aplicado a la composición de una suite de cuatro danzas", sostiene que tanto el huayno peruano como el sanjuanito ecuatoriano poseen un origen anterior a la llegada de los españoles, situándose dentro del contexto cultural del imperio incaico. Aunque algunos musicólogos plantean que el sanjuanito podría derivar del huayno, el autor señala que no existen evidencias concluyentes que respalden dicha hipótesis. El estudio se orienta al análisis histórico-social, compositivo y formal de tres obras tradicionales de cada género, cuyos resultados sirven como base para la creación de una suite de cuatro danzas. Metodológicamente, el trabajo emplea el método interpretativo, junto con técnicas de observación, registro y reflexión de campo durante los ensayos y el recital final. El producto final integra la partitura de la suite, su interpretación en concierto y el informe escrito, aportando a la línea de investigación en composición popular.

Muñoz, M.M (2009) en el trabajo titulado Identidades Musicales Ecuatorianas: Diseño, mercadeo y difusión en Quito de una serie se productos radiales sobre Música Nacional, dice que, Muñoz (2009) aporta una dimensión sociocultural clave al enfatizar la relación entre identidad, memoria musical y difusión mediática. Su reflexión sobre la falta de conocimiento de los repertorios nacionales y la necesidad de generar estrategias de difusión entre los jóvenes permite comprender la urgencia de investigar, documentar y

visibilizar repertorios tradicionales. Desde esta perspectiva, el análisis del huayno Mawka Zapato no solo responde a un interés técnico-musical, sino también a una necesidad cultural: fortalecer la identidad musical mediante la documentación, análisis y revalorización de repertorios tradicionales que corren el riesgo de permanecer invisibilizados o transmitirse únicamente por tradición oral. En conjunto, ambos antecedentes legitiman la investigación propuesta al demostrar que el estudio analítico de la música tradicional y su difusión constituyen estrategias fundamentales para la preservación del patrimonio musical andino.

2.1.2. Antecedentes Nacionales

Rodríguez, J.P.et al. (2020) en la investigación titulada "*Dialogismo y Alteridad en el Huayno Ayacuchano", e*l texto examina el dialogismo en el huayno ayacuchano como un dispositivo poético y semiótico mediante el cual el sujeto lírico establece una relación comunicativa con la naturaleza, configurando un sistema simbólico estrechamente vinculado a la cosmovisión andina. Desde esta perspectiva, el diálogo se concibe como una forma de enunciación múltiple y dramatizada en la que el "yo" poético se fragmenta y proyecta hacia interlocutores simbólicos, característica recurrente de la lírica popular andina (González, 1996).

El análisis evidencia que el huayno emplea de manera sistemática la interpelación a elementos naturales —aves, plantas, ríos, viento— como recurso expresivo para exteriorizar experiencias emocionales asociadas a la tristeza, la nostalgia, la orfandad y la crisis de la relación individuo-sociedad. En este marco, la naturaleza no se presenta como un simple paisaje, sino como un interlocutor activo con el cual el sujeto establece una relación dinámica e inseparable (Huamán, 2006).

Asimismo, se identifica que numerosos huaynos se estructuran a partir de invocaciones iniciales a elementos naturales, lo que confirma la integración entre cultura y entorno en la sensibilidad andina. En este contexto, figuras simbólicas como las aves —entre ellas la paloma o la gaviota— y las flores cumplen una función mediadora, permitiendo canalizar sentimientos de amor, pérdida, desarraigo o desventura mediante imágenes poéticas recurrentes.

El motivo de la orfandad emerge como una categoría central del sujeto lírico andino, quien busca restablecer la armonía con el cosmos a través de una sucesión de imágenes naturales que intensifican la experiencia estética y facilitan la identificación emocional del oyente con el discurso musical. En síntesis, el huayno ayacuchano se configura como una poética del vínculo humano-naturaleza, en la que los elementos naturales —incluidas las aves simbólicas— funcionan como mediadores afectivos, portadores de memoria cultural y vehículos de expresión de la experiencia colectiva andina.

Larios, K.N. (2019) La música más allá del sendero: Los principales cambios en el contenido político de la música tradicional ayacuchana después del Conflicto Armado Interno peruano Presentada como parte del curso Investigación Académica, EEGGLL, PUCP El texto examina el dialogismo en el huayno ayacuchano desde una perspectiva semiótica y cultural, destacando la interacción entre sujeto, naturaleza y discurso lírico. Se sostiene que el diálogo constituye la forma plena de comunicación y que, en el huayno, este se manifiesta como una fragmentación del "yo" poético que se proyecta hacia elementos naturales, entre ellos plantas y animales, los cuales funcionan como interlocutores simbólicos del sujeto lírico. En este marco, las aves y otros seres naturales adquieren relevancia como mediadores afectivos y culturales, ya que los huaynos suelen iniciar con invocaciones dirigidas a entidades de la naturaleza, reforzando la unidad entre ser humano y entorno.

El estudio subraya que esta relación expresa la orfandad estructural del yo poético y su deseo de restablecer vínculos con la sociedad y el cosmos, fenómeno que se traduce en una "cascada de imágenes" naturales de gran carga emocional. En este contexto simbólico, los animales —entre ellos las aves— permiten comunicar sentimientos de desdicha, amor, pobreza o nostalgia, actuando como vehículos expresivos que integran experiencia humana y paisaje andino.

En síntesis, el artículo demuestra que el dialogismo en el huayno ayacuchano se sustenta en la fusión entre naturaleza y subjetividad, donde las aves y otros elementos naturales operan como interlocutores poéticos que intensifican la dimensión emocional, cultural y simbólica de la lírica andina.

Crisóstomo, H. Tenorio, M. Gutiérrez, N (2024) en el estudio titulado *La nostalgia, el dolor y la esperanza de los emigrantes y retornantes metaforizada en los huaynos ayacuchanos*, investigan el vínculo profundo entre los sentimientos de añoranza, padecimiento y proyección hacia el futuro asociados a los procesos migratorios y su representación dentro del repertorio del huayno ayacuchano. El trabajo explora de qué manera estas experiencias se configuran simbólicamente en la música tradicional de Ayacucho mediante el empleo de metáforas presentes en los textos de los huaynos.

La investigación se adentra en la tradición musical ayacuchana para demostrar que estas composiciones actúan como un canal de expresión de las vivencias emocionales y socioculturales de quienes migran, regresan o desean retornar a su lugar de origen. A través del análisis de letras y narrativas musicales, se reconocen emociones recurrentes como la nostalgia, el sufrimiento y la esperanza, lo que favorece una comprensión más amplia de las experiencias humanas vinculadas a la migración en el contexto actual.

Asimismo, el estudio formula interrogantes orientadas a esclarecer de qué modo los huaynos plasman estas emociones en sus letras y cómo los recursos metafóricos logran representar las realidades sociales y culturales de los migrantes ayacuchanos. Entre sus propósitos centrales destaca el análisis de la integración de dichas emociones en estas composiciones y la identificación de los recursos simbólicos utilizados para expresar los desafíos y experiencias de estos grupos, aportando así insumos significativos para el análisis del huayno *Palomita encantadora* desde su dimensión expresiva y cultural.

Carrasco, R. (2017) en el artículo titulado "*El huayno, apuntes sobre su rítmica"* dice que*,* el texto examina el huayno como una de las expresiones musicales más representativas del mundo andino, abordándolo desde perspectivas históricas, sociales y musicológicas. Se plantea que el huayno constituye un sistema cultural complejo que integra música, danza, poesía y ritualidad, configurándose como un medio fundamental de transmisión de memoria colectiva e identidad regional. Asimismo, se destaca su carácter dinámico y su capacidad de adaptación a contextos urbanos y contemporáneos sin perder su raíz comunitaria.

Desde el punto de vista histórico, el estudio sostiene que el huayno posee una profunda raíz prehispánica que se transforma durante la colonia mediante procesos de mestizaje musical, incorporando instrumentos europeos y nuevas formas de organización sonora. Este proceso de hibridación dio lugar a múltiples variantes regionales que conservan elementos estructurales comunes, como la función festiva y social de la música y su vínculo con ciclos agrícolas y celebraciones comunitarias.

En el plano musical, el análisis enfatiza aspectos melódicos, rítmicos y formales característicos del género, subrayando el uso de escalas modales y pentatónicas, métricas compuestas y patrones rítmicos reiterativos que favorecen la danza colectiva. Se destaca también la importancia de la interpretación vocal y la presencia de estructuras responsoriales y repetitivas que facilitan la participación comunitaria.

Finalmente, el documento concluye que el huayno no debe entenderse únicamente como un género musical, sino como una práctica sociocultural viva que articula identidad, memoria e interculturalidad. Su permanencia y difusión evidencian su papel como patrimonio cultural en constante resignificación dentro de la sociedad andina contemporánea.

Salazar, L. (2021) en el artículo titulado "Manuel Fajardo: El primero que grabó huaynos ayacuchanos", dice que entre las figuras aún poco exploradas de la música peruana de las primeras décadas del siglo XX se encuentra el ayacuchano Manuel M. Fajardo, músico y notario público que desarrolló una temprana y significativa carrera

discográfica en los Estados Unidos. A inicios de la década de 1920, Fajardo registró una veintena de piezas para la Victor Talking Machine Co. entre el 31 de enero y el 21 de febrero de 1921, además de realizar grabaciones para la Columbia Phonograph Company. En este conjunto de registros se incluyen los primeros huaynos ayacuchanos documentados en formato de disco, lo que convierte a Fajardo en un referente fundamental para la historia de la música andina grabada.

El investigador Gino Curioso localizó la ficha de ingreso de Fajardo a los Estados Unidos, la cual aporta datos relevantes sobre su perfil migratorio y personal. Según este documento, Fajardo arribó a Nueva York el 30 de octubre de 1920, procedente de La Habana, a bordo del barco Monterrey. Se declaró notario público, de estado civil casado, con una estatura de 1.70 metros y en buenas condiciones físicas. Nacido en Lima en 1885, según este registro —aunque otras fuentes señalan que era natural de Ayacucho—, su permanencia prevista en el país era de solo un mes y no manifestó intención de radicarse definitivamente en Estados Unidos.

Otras fuentes documentales, como la partida de nacimiento de Luz Angélica Fajardo fechada el 13 de enero de 1919, indican que Manuel M. Fajardo, entonces de 32 años, era notario público y natural de Ayacucho. Este dato permite inferir que su año de nacimiento se situaría entre 1886 y 1887, lo cual matiza la información consignada en la ficha migratoria y sugiere la necesidad de una contrastación más precisa de sus orígenes.

El 15 de febrero de 1921, Fajardo grabó a dúo tres canciones —"Hijo de suerte fatal", "Si atendieras a los ruegos" y "La palomita"— junto a Daniel Alomía Robles, quien utilizó el seudónimo de Andrés R. López. En los registros internos de la Víctor se anotó explícitamente que "López, R. Andrés" era el nombre de pluma empleado por el señor Robles. Este dato es clave para comprender las estrategias de camuflaje artístico en la industria discográfica temprana.

El musicólogo Luis Salazar Mejía confrontó el audio de "La palomita" con la partitura incluida en la página 286 del Volumen I de Himno al Sol: la obra folklórica y musical de Daniel Alomía Robles (compilación póstuma a cargo de su hijo Armando Robles Godoy), pudiendo determinar que se trata de la misma canción, aunque la partitura solo contiene las dos primeras estrofas. Esta relación se extiende a otras grabaciones de Fajardo que también aparecen recopiladas dentro de la obra de Alomía Robles, lo que evidencia una estrecha colaboración entre ambos músicos y sugiere que Fajardo actuó como intérprete y difusor del repertorio recopilado y compuesto por Alomía Robles.

"La palomita" —también conocida posteriormente como "Palomita encantadora" — ha perdurado en el repertorio de los músicos andinos. Una versión notable fue grabada por el Trío Ayacucho, lo que demuestra la continuidad de esta pieza en la tradición oral y discográfica.

Salazar también realizó un hallazgo adicional en torno a una grabación de Fajardo para el sello Columbia: el disco Columbia P108 incluye en una de sus caras una pieza titulada "El Cóndor Pasa – zarzuela peruana". Sin embargo, al escuchar el audio, Salazar comprobó que no se trata de la conocida melodía de Alomía Robles, sino de un huayno muy similar al diálogo cómico "Los dos serranos", grabado por Ayarza y Romero para la Víctor en 1913 como parte de la revista musical Música Peruana. Este hallazgo revela una compleja circulación de títulos y repertorios en la industria discográfica de la época.

Otra evidencia de la actividad artística de Fajardo en el Perú se encuentra en la prensa limeña. En la edición del 27 de junio de 1924, el diario La Crónica anunció la velada literario-musical organizada por la Sociedad "Hijos de Condorcunca" a realizarse el 28 de junio. En el programa figuraba "el artista ayacuchano señor Manuel Fajardo" interpretando el monólogo "La huelga de los herreros" y la canción "La danza de las Libélulas". Este dato confirma que Fajardo no solo se desempeñó en el extranjero, sino que también participó activamente en la escena artística limeña.

La diversidad de su repertorio es notable: Fajardo grabó huaynos y temas andinos en quechua, así como valses y polcas, lo que demuestra su versatilidad como intérprete y su capacidad para moverse entre distintos géneros populares.

El investigador, poeta y coleccionista Darío Mejía Sifuentes —a quien se debe la preservación y difusión de muchas de estas grabaciones históricas— ha contribuido significativamente a la documentación de este legado. Mejía, ingeniero mecánico y economista con maestrías en Comercio Internacional y Administración de Empresas, ha dedicado parte de su labor a coleccionar discos de carbón con grabaciones peruanas de la primera mitad del siglo XX, recibiendo reconocimientos por parte de la Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas (2009) y del Centro Social Musical Felipe Pinglo (2011). Su trabajo ha sido fundamental para poner a disposición del público registros como el dúo de Fajardo y López, autorizado por él para su difusión en plataformas digitales.

En conjunto, la trayectoria de Manuel M. Fajardo representa un eslabón fundamental en la historia de la grabación de la música ayacuchana y andina. Su colaboración con Daniel Alomía Robles, sus registros pioneros para las principales compañías discográficas de la época y su participación en la vida artística limeña lo convierten en una figura de ineludible referencia para comprender los inicios de la industria fonográfica en el Perú y la difusión temprana del huayno a nivel transnacional.

Mendívil, J. (2015) en el texto “*Yo soy el huayno: El huayno peruano como confluencia de lo indígena con lo hispano y lo moderno*. Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú”, dice que, el huayno constituye uno de los géneros musicales de mayor difusión en los Andes peruanos, extendiéndose desde Cajamarca

hasta el altiplano puneño. Esta amplia presencia geográfica ha generado una notable diversidad estilística, tanto en sus características musicales como en sus contextos de ejecución. En consecuencia, el término huayno no designa una única forma musical homogénea, sino un conjunto de fenómenos musicales relacionados que comparten ciertos rasgos generales, aunque con múltiples variantes regionales

La diversidad del género también se refleja en la variedad de denominaciones regionales asociadas a prácticas musicales afines, como chuscada en Áncash, pandilla en Puno, taki en Cusco o cholada en Ayacucho. Sin embargo, pese a esta heterogeneidad, el huayno suele ser imaginado socialmente como un género unitario y ancestral, lo cual evidencia su fuerte valor simbólico como marcador identitario dentro de la sociedad peruana

Desde una perspectiva histórica, los registros más antiguos del término se remontan al siglo XVI, cuando aparece en el *Vocabulario y Phrasis en la Lengua General de los Indios del Perú* (1586), donde se describe como una danza de parejas. Aunque estas referencias no describen su forma musical, sugieren que el huayno surgió del encuentro entre prácticas musicales indígenas prehispánicas y las influencias introducidas durante la colonización. Este proceso de mestizaje permitió su supervivencia y transformación a lo largo del tiempo

Durante el siglo XX, el huayno experimentó un cambio significativo en su valoración social. Si inicialmente fue considerado una práctica marginal por las élites urbanas, posteriormente se consolidó como símbolo cultural andino gracias a la labor de intelectuales como José María Arguedas, quien lo interpretó como expresión del mestizaje cultural peruano y como manifestación integral de la vida emocional del pueblo andino

En términos musicales, el huayno se caracteriza por su estructura estrófica, generalmente basada en coplas breves organizadas en diversas combinaciones formales. Es frecuente la presencia de estrofas cantadas en quechua, español o de forma bilingüe, seguidas por interludios instrumentales y una sección final denominada fuga, cuya velocidad e intensidad suelen incrementarse

Desde el punto de vista melódico, destaca el uso de escalas pentatónicas de origen prehispánico, así como el carácter bimodal del género, que alterna entre modalidades equivalentes al modo menor y su relativa mayor dentro de la teoría occidental. Asimismo, el ritmo del huayno suele representarse mediante patrones ternarios o subdivisiones cercanas al tresillo, rasgo que refuerza su carácter bailable

El proceso histórico de transformación del huayno estuvo marcado por la incorporación de instrumentos europeos como la guitarra, el violín, el arpa y la mandolina, así como por la integración de la armonía tonal occidental. Estas adaptaciones evidencian

la naturaleza híbrida del género, resultado del diálogo entre tradiciones indígenas, influencias hispánicas y procesos contemporáneos de modernización musical

En la actualidad, el huayno constituye un género ampliamente difundido en la industria musical peruana y mantiene una doble dimensión: por un lado, continúa practicándose en contextos tradicionales; por otro, ha adquirido una fuerte presencia mediática y comercial. Su evolución reciente incluye fusiones con géneros modernos como la balada, la cumbia o el rock, lo que confirma su capacidad de adaptación a los cambios socioculturales

En síntesis, el huayno puede entenderse como una manifestación musical dinámica que condensa procesos históricos de mestizaje, transformación tecnológica y resignificación cultural. Su vigencia actual demuestra su relevancia como símbolo de identidad colectiva y como expresión representativa de la diversidad cultural del Perú.

Salazar, L (2013) en el libro “El misterio del cóndor”, hace una exhaustiva investigación documental, desentraña la historia de la famosa zarzuela, desmintiendo varios mitos y mostrando cómo la memoria colectiva transformó el sentido original de la obra. Luis Salazar realiza un trabajo pionero al basar su investigación en documentos de la época, algo que no se había hecho antes de manera exhaustiva para esta obra. El libro se propone aclarar errores y derribar "lugares comunes" que han circulado sobre "El cóndor pasa…". Algunos de los puntos clave que aborda son:

Revela que el "Cóndor Pasa" no fue creado como una canción independiente, sino como parte de la zarzuela homónima. El libro resalta que el éxito inicial de la obra en 1913 se debió tanto a su denuncia social sobre los abusos a indígenas en las minas, como al carácter indigenista de su música, que empleaba aires pentatónicos recopilados por Daniel Alomía Robles.

Salazar también aborda el misterio en torno a figuras importantes, como el caso del músico ayacuchano Manuel Fajardo, a quien identifica como el primero en grabar huaynos, basándose en fichas de llegada a Nueva York y otras fuentes.

El libro de Salazar sí establece una conexión con el huayno "Palomita encantadora". En su investigación, el autor vincula esta canción con Manuel Fajardo, a quien presenta como un pionero de las grabaciones de huaynos.

Señala que Manuel Fajardo, en febrero de 1921, grabó un tema titulado "La palomita" para la Víctor Talking Machine Co. Lo más interesante es que, para esta grabación, Fajardo formó un dúo con nada menos que Daniel Alomía Robles (usando el seudónimo de Andrés R. López), el compositor de "El cóndor pasa".

El musicólogo realizó un trabajo de confrontación directa: comparó el audio de esa grabación histórica de "La palomita" con la partitura manuscrita que Daniel Alomía Robles

había incluido en su gran compilación Himno al Sol. Este cotejo le permitió establecer, sin lugar a dudas, la relación entre la grabación de Fajardo y la obra recopilada por Alomía Robles.

Luis Salazar confirma que "La palomita", grabada por Manuel Fajardo y Daniel Alomía Robles, y que permanece en el repertorio andino como "Palomita encantadora", es un huayno cuya antigüedad y relevancia quedan documentadas gracias a la investigación musicológica, conectando así una de las melodías más sentidas del cancionero popular con los inicios de la industria discográfica en el Perú.

La evidencia más fuerte proviene de la investigación del musicólogo Luis Salazar. Al comparar la grabación de 1921 con las partituras del compositor, encontró una coincidencia total con un manuscrito titulado "La Palomita", que forma parte de la colección "Himno al Sol: La obra folclórica y musical de Daniel Alomía Robles" (1990).

El 15 de febrero de 1921, el dúo formado por el músico ayacuchano Manuel Fajardo y Daniel Alomía Robles (usando el seudónimo de Andrés R. López) grabó el tema "La Palomita" para la Víctor Talking Machine Co. Este hecho no solo vincula directamente la melodía con Alomía Robles, sino que también la establece como uno de los primeros huaynos ayacuchanos registrados fonográficamente.

Aunque la letra de "Palomita encantadora" a menudo aparece como "D.R." (Derechos Reservados) en varias fuentes, el simple hecho de que haya sido grabada por Manuel Fajardo, oriundo de Ayacucho, evidencia su arraigo en esa región. Esta práctica, además, es consistente con la de Alomía Robles, quien frecuentemente adaptaba y registraba como propias las melodías tradicionales que recopilaba durante sus investigaciones etnomusicológicas.

Montoya, R. et al (1987) en el libro titulado “La Sangre de los Cerros” los hermanos Montoya, antropólogos y músicos ayacuchanos de larga trayectoria, emprendieron esta monumental tarea de rescate y registro de la lírica quechua cantada en las regiones centro y sur del Perú. La obra, de una riqueza documental invaluable, incluye alrededor de 170 huaynos y yaravíes, constituyéndose así en un catálogo de la memoria cultural andina de finales del siglo XX.

El libro organiza el vasto repertorio en grandes áreas geográfico-culturales. Una de las más importantes es el área Huamanguina, que cubre el antiguo y extenso territorio del Corregimiento de Huamanga. Esta área abarca los actuales departamentos de Ayacucho y Huancavelica, parte de Apurímac, y su influencia se extiende hasta regiones como Cuzco, Ica, Junín y Cerro de Pasco. Dentro de esta área, los compiladores identifican dos vertientes musicales claramente diferenciadas: por un lado, el wayno y la guitarra "señorial" huamanguina, y por otro, el arpa, el violín y el charango asociados a la tradición indígena

del sur y norte de Ayacucho. Asimismo, destacan como un fenómeno particular la gran fiesta del agua de los ayllus de Puquio y toda la provincia de Lucanas, así como las particularidades de la zona apurimeña, fuertemente influida por la tradición huamanguina.

Un aspecto central de la antología es el análisis del lenguaje poético, particularmente en el capítulo dedicado al amor. Este análisis permite a los autores mostrar con claridad la diferencia entre las canciones de tradición indígena y las de carácter "señorial", dejando establecido que ambas comparten la misma lengua, el mismo espacio, a veces los mismos instrumentos, y las mismas modalidades musicales. Sin embargo, el tratamiento del amor revela una cosmovisión divergente.

En el "amor indio" descrito por los Montoya, el sentimiento amoroso no se expresa mediante una declaración occidental de versos floridos, sino que se vive a través de los elementos de la naturaleza: el cielo, las nubes, los ríos, los cerros, los árboles y, de manera muy particular, las aves y las flores. El amor es concebido como un derecho, y la amada nunca es nombrada directamente. En su lugar, se le designa mediante hermosas imágenes de la flora y fauna local: se le dice paloma, calandria, gaviota, picaflor, flor de amapola, retama, sirwana, surphuy, phalchay, lima lima, llawlli, tankar, cebadilla, semillita, lucero, estrella o sirena. El poeta habla de su amor por estos seres hermosos pensando en la persona amada, estableciendo así una poderosa metáfora que funde lo humano con lo natural.

Es, precisamente, la naturaleza sistemática de esta recopilación lo que hace particularmente significativa la ausencia del huayno "Palomita encantadora" en sus páginas. A diferencia de otras canciones anónimas que los Montoya recopilaron directamente de la tradición oral, esta pieza no figura en la relación. Esta omisión adquiere un valor especial si se contrasta con la evidencia documental que vincula la melodía a la obra de Daniel Alomía Robles. El compositor huanuqueño registró la partitura de "La Palomita" en el primer volumen de la recopilación Himno al Sol: la obra folklórica y musical de Daniel Alomía Robles y la grabó en 1921 a dúo con Manuel Fajardo bajo el seudónimo de Andrés R. López. Siendo la antología de los Montoya una obra que buscaba rescatar y legitimar un repertorio de raíz anónima y oral, la ausencia de "Palomita encantadora" puede interpretarse, en consecuencia, como un indicio más que apunta hacia una autoría individual y documentada, alejada del molde de la canción tradicional anónima que los hermanos Montoya se propusieron registrar.

Pajuelo, C. (2005) en su tesis titulada Raúl García Zárate fundamentos para el estudio de su vida y obra, reconocida como el primer estudio sistemático sobre el guitarrista ayacuchano. Pajuelo, musicólogo de formación y biógrafo oficial de Raúl García Zárate, tuvo acceso directo a los archivos personales del músico, por lo que su trabajo constituye

una fuente de primera mano sobre el repertorio y la trayectoria del dúo. En sus diez discos de larga duración, el Dúo Hermanos García registró un repertorio que, en opinión de su propio biógrafo, pertenece casi en su totalidad al cancionero tradicional de Huamanga (Ayacucho). La relación de géneros musicales interpretados comprende 93 huaynos, 20 yaravíes, 4 araskaskas, 3 carnavales y 2 marineras, con una clara hegemonía del huayno (más del 70% del total del repertorio). En este conjunto de grabaciones, realizadas entre mediados de la década de 1960 y mediados de la de 1970, se incluye el huayno titulado “Palomita Encantadora”.

El dato cronológico es relevante: estas grabaciones se realizaron alrededor de 1967, es decir, más de 40 años después de la primera grabación documentada de la misma melodía, que tuvo lugar el 15 de febrero de 1921 en Nueva York, cuando Manuel Fajardo y Daniel Alomía Robles (bajo el seudónimo de Andrés R. López) registraron “La Palomita” para la Victor Talking Machine Co. La versión de los hermanos García Zárate, por lo tanto, no es una grabación pionera ni temprana, sino una reinterpretación tardía de una pieza que ya contaba con casi medio siglo de historia fonográfica.

Lo que resulta particularmente significativo para esta investigación es la forma en que los García Zárate presentaron esta canción. Según el análisis de Pajuelo, casi la totalidad del repertorio registrado por el dúo pertenece al cancionero tradicional de Huamanga. El propio Raúl García Zárate manifestó, además, que en varios casos no se conocían los títulos originales de las canciones compiladas, y que muchos de estos fueron adjudicados por los mismos integrantes del dúo, de acuerdo a la temática o a los primeros versos de las canciones. Este procedimiento indica que los García Zárate actuaron no como meros intérpretes de un repertorio preexistente, sino como constructores de un canon: ellos decidían qué piezas eran “ayacuchanas” y, cuando era necesario, les asignaban un título.

En el caso de “Palomita encantadora”, esta lógica operó de manera plena. Aunque la evidencia documental —la partitura manuscrita en Himno al Sol y la grabación de 1921 a dúo con Alomía Robles— señala a Daniel Alomía Robles como el compositor o, al menos, como el registrador original de la melodía, el dúo la presentó como un huayno tradicional ayacuchano, sin hacer ninguna referencia a su origen foráneo. La canción fue así integrada al corpus de la música de Huamanga, donde permanece hasta hoy, a menudo considerada anónima o de autoría colectiva.

Este hallazgo tiene implicancias significativas. En primer lugar, evidencia que el proceso de ayacuchanización de “Palomita encantadora” fue impulsado, entre otros, por figuras tan influyentes como los hermanos García Zárate, cuyo prestigio y conocimiento de la música local eran indiscutibles. Al incorporar la pieza a sus discos y presentarla como

parte del cancionero tradicional de Huamanga, contribuyeron decisivamente a naturalizar su origen ayacuchano en la memoria colectiva.

En segundo lugar, la ausencia de la canción en recopilaciones como “La sangre de los cerros” (Urqukunapa yawarnin), la monumental antología de los hermanos Montoya que incluye alrededor de 170 partituras de huaynos y yaravíes, adquiere ahora un nuevo significado. Los Montoya, antropólogos y músicos ayacuchanos de amplia trayectoria, priorizaron en su colección piezas que consideraban de raíz más antigua o auténtica. El hecho de que “Palomita encantadora” no figure allí puede interpretarse como un indicio de que, según su criterio, la canción no cumplía con los requisitos de antigüedad o tradición necesarios para ser incluida, lo que refuerza la hipótesis de un origen más moderno y de autoría individual.

Finalmente, el caso de “Palomita encantadora” ilustra un fenómeno más amplio en la construcción del repertorio tradicional andino: la superposición de la memoria oral sobre el registro documental. Aunque existe una partitura fechada y una grabación anterior que vinculan la melodía con Alomía Robles y con Huánuco, la versión ayacuchana se impuso en el gusto popular gracias a intérpretes como los García Zárate, el Trío Ayacucho y otros artistas y hoy es prácticamente imposible separar la canción de su identidad ayacuchana. Esto no invalida su valor artístico, sino que revela la compleja interacción entre creación culta, tradición oral y canonización regional que caracteriza a la música andina del siglo XX.

2.2. Bases teóricas

Para comprender el origen y la difusión de 'Palomita encantadora', esta investigación se apoya en tres conceptos teóricos básicos. Primero, la noción de 'invención de la tradición' de Eric Hobsbawm, que ayuda a entender cómo una canción con un autor identificado (Daniel Alomía Robles) puede ser reinterpretada como parte del repertorio tradicional ayacuchano. Segundo, la distinción entre memoria inscrita y memoria incorporada de Paul Connerton, que explica por qué la versión oral transmitida por músicos como los hermanos García Zárate terminó predominando sobre el registro documental. Tercero, el análisis del simbolismo de las aves en la poesía quechua, presente en los trabajos de José María Arguedas y Rodrigo Montoya, que permite interpretar el sentido lírico de la canción, donde la 'palomita' representa a la amada y el acto de 'cortar las alas' expresa el conflicto entre el amor y la libertad."

CAPITULO III: METODOLOGIA

3.1. Diseño de la investigación

La presente investigación adopta un enfoque cualitativo. Este enfoque permite comprender e interpretar fenómenos culturales desde sus significados, contextos y procesos históricos, sin recurrir a mediciones numéricas. Dado que el objeto de estudio es un huayno tradicional y su proceso de construcción como repertorio ayacuchano, el enfoque cualitativo resulta el más adecuado para analizar fuentes documentales, describir trayectorias y comprender cómo una canción adquiere identidad regional.

3.2. Tipo de investigación

La investigación es de tipo aplicada. Los resultados obtenidos no solo contribuyen al conocimiento musicológico, sino que tienen una utilidad práctica en el campo de la educación artística: permiten repensar la enseñanza del repertorio andino en el aula, fomentando una mirada crítica sobre la noción de "tradición" y valorando la diversidad de fuentes que alimentan el cancionero popular

3.3. Nivel de Investigación

El nivel de la investigación es descriptivo. Se busca caracterizar el origen, la transmisión y la canonización del huayno "Palomita encantadora", identificando a sus protagonistas (Daniel Alomía Robles, Manuel Fajardo, los hermanos García Zárate), los hitos cronológicos (grabación de 1921, inclusión en discos de 1967) y los mecanismos por los cuales esta melodía pasó a ser considerada parte del repertorio tradicional ayacuchano. La descripción se apoya en el análisis documental y comparativo de versiones.

3.4. Diseño Documental

El diseño es documental (también denominado bibliográfico o hemerográfico). La investigación se basa exclusivamente en el análisis de fuentes ya existentes: partituras, grabaciones históricas, fichas de archivo, libros, artículos académicos, tesis, programas de mano y publicaciones en línea. No se realiza trabajo de campo con entrevistas o grabaciones propias, sino que se recurre a materiales previamente producidos y disponibles en repositorios, bibliotecas y plataformas digitales.

3.5. Fuentes de información

Tipo	Descripción	Ejemplos concretos
Primarias	Documentos originales de la época o testimonios directos.	Partitura "Despedida – Palomita encantadora – Huánuco" (*Himno al Sol*, 1990, Vol. I, p. 286); grabación de 1921 de Manuel Fajardo y Andrés R. López (Victor Talking Machine Co.); ficha migratoria de Manuel Fajardo (Family Search); programa de velada artística en *La Crónica* (27 de junio de 1924).
Secundarias	Trabajos que analizan o comentan las fuentes primarias.	Tesis de Camilo Pajuelo (2005); libro *El misterio del cóndor* de Luis Salazar (2013); antología *La sangre de los cerros* (Montoya et al., 1987); artículos de Darío Mejía; publicaciones del blog "Folclore Musical Peruano".
Terciarias	Instrumentos de búsqueda y catálogos.	DAHR online (*Discography of American Historical Recordings*); repositorios académicos (Universidad de Helsinki, PUCP); Family Search (registros genealógicos).

3.6. Métodos y técnicas de recolección de información

Para obtener y organizar la información se emplearán las siguientes técnicas:

Técnica	Aplicación específica
Revisión bibliográfica sistemática	Búsqueda, selección y lectura crítica de libros, tesis y artículos relacionados con la música andina, Daniel Alomía Robles, Manuel Fajardo y los hermanos García Zárate.
Análisis documental de archivo	Localización y análisis de documentos históricos (fichas de inmigración, partidas de nacimiento, programas de espectáculos) disponibles en plataformas digitales como Family Search y la hemeroteca de la BNP.

Técnica	Aplicación específica
Análisis de grabaciones sonoras	Escucha comparativa de las versiones de "La Palomita" (1921) y "Palomita encantadora" (grabada por los hermanos García Zárate y el Trío Ayacucho) para identificar similitudes y diferencias melódicas, rítmicas y textuales.
Análisis de partituras	Confrontación de la partitura manuscrita de Alomía Robles con las transcripciones del huayno en cancioneros posteriores, con especial atención a la estructura, la pentafonía y las coletillas.

3.7. Procedimientos de análisis de la información

Los datos recolectados se analizarán mediante los siguientes procedimientos:

Procedimiento	Aplicación
Análisis de contenido	Clasificación y codificación de la información según ejes temáticos: a) origen textual del poema, b) autoría musical, c) primeras grabaciones, d) difusión en Ayacucho, e) construcción de la tradición y f) análisis lírico.
Análisis comparativo	Comparación entre versiones (1921 vs. 1967) y entre fuentes (partitura vs. grabación) para identificar variaciones, omisiones o adaptaciones estilísticas.
Triangulación de fuentes	Cruce de información proveniente de distintos tipos de documentos (partituras, prensa, archivos migratorios, catálogos discográficos) para verificar datos y evitar sesgos interpretativos.
Análisis histórico-crítico	Evaluación de la fiabilidad, el contexto de producción y las posibles intencionalidades de cada fuente, especialmente en lo referente a atribuciones de autoría y fechas.

Procedimiento	Aplicación
Análisis discursivo básico	Identificación de recursos poéticos en la letra (metáforas, símbolos, coletillas "ay, ay") y su relación con el género huayno ayacuchano, apoyándose en los estudios de Arguedas y Montoya.

Procedimiento general de la investigación (fases)
La investigación se desarrollará en cuatro fases secuenciales:

Fase 1: Exploración y delimitación
– Planteamiento del problema y formulación de preguntas de investigación.
– Búsqueda exploratoria de fuentes sobre "Palomita encantadora" y su contexto.
– Elaboración de un plan de trabajo cronogramado.
Fase 2: Recolección documental
– Obtención y fotocopia/digitalización de partituras, grabaciones, fichas migratorias, artículos de prensa y capítulos de libros.

– Organización de los documentos en un sistema de archivo físico o digital (carpetas temáticas y cronológicas).
Fase 3: Análisis e interpretación
– Aplicación de los procedimientos de análisis (contenido, comparativo, triangulación).
– Identificación de hallazgos clave: vínculo de la melodía con Alomía Robles, rol pionero de Fajardo, proceso de "ayacuchanización" a través de los García Zárate, ausencia en *La sangre de los cerros*.

– Contrastación con el marco teórico (invención de la tradición, memoria incorporada).
Fase 4: Sistematización y redacción
– Elaboración del informe final, presentando los resultados en tablas, cronologías, mapas conceptuales y textos descriptivos.

– Discusión de los hallazgos a la luz de las bases teóricas.
– Elaboración de conclusiones y recomendaciones para la educación artística.
9. Instrumentos para el registro y organización de datos
Se utilizarán los siguientes instrumentos:

Instrumento	Función
Ficha documental	Registro de cada fuente (autor, título, año, tipo, ubicación, contenido relevante).
Tabla comparativa de versiones	Matriz para cotejar aspectos melódicos, rítmicos y textuales entre las distintas grabaciones.
Cronología	Línea de tiempo con los hitos clave (fechas de grabación, publicaciones, presentaciones).
Matriz de categorías de análisis	Esquema donde se cruzan los ejes temáticos con las fuentes y los hallazgos.

10. Criterios de rigor científico

Para garantizar la calidad de la investigación cualitativa se aplicarán los siguientes criterios:

Criterio	Estrategia adoptada
Credibilidad	Triangulación de fuentes (partitura, grabación, prensa, archivos migratorios) para confirmar los datos.
Transferibilidad	Descripción detallada del contexto histórico y de las características de las fuentes, permitiendo que otros investigadores puedan aplicar la metodología a casos similares.
Dependencia (consistencia)	Registro ordenado y cronológico del proceso de búsqueda y análisis, con referencias completas para cada dato.
Conformabilidad (neutralidad)	Cita explícita de todas las fuentes; justificación de las interpretaciones; reconocimiento de las limitaciones del estudio.

11. Limitaciones del estudio

– Escasez de fuentes primarias sobre la vida y formación musical de Manuel Fajardo, más allá de las fichas migratorias y partidas de nacimiento.

– Acceso limitado a grabaciones originales, ya que algunas se encuentran en colecciones privadas o no han sido digitalizadas.

– Naturaleza retrospectiva: al no realizarse trabajo de campo con entrevistas a informantes (como familiares de los músicos o conocedores locales), se depende exclusivamente de registros escritos y sonoros.

– Dificultad para acceder directamente a la partitura original de 1990 si no se encuentra en repositorios de libre acceso.

– Posible sesgo de las fuentes secundarias, por lo que se privilegiará la confrontación con documentos primarios cuando sea posible.

12. Aspectos éticos

– Se respetará la propiedad intelectual citando adecuadamente a cada autor, casa editora y entidad poseedora de los documentos (Victor Talking Machine Co., Columbia, CONCYTEC, etc.).

– Las grabaciones históricas utilizadas serán referenciadas mediante enlaces públicos autorizados (YouTube, DAHR) sin reproducir ilegalmente archivos con derechos reservados.

– No se alterará ni manipulará la información documental; se presentará tal como aparece en las fuentes, indicando cuando haya discrepancias entre ellas.

– Se reconocerá explícitamente la labor de investigadores como Luis Salazar, Darío Mejía y Camilo Pajuelo, cuyos trabajos han sido fundamentales para la localización de los datos.

12. Categorías

Categoría	**Subcategorías**
Origen histórico-musical del huayno	Autoría, partitura, grabación histórica, contexto histórico
Tradición oral y memoria cultural	Memoria oral, transmisión, reinterpretación, apropiación cultural

Categoría	Subcategorías
Resignificación e identidad andina	Ayacuchanización, identidad cultural, patrimonio musical
Simbolismo poético y cosmovisión andina	Aves simbólicas, metáfora amorosa, naturaleza
Interpretación y difusión musical	Estilo interpretativo, difusión fonográfica, repertorio ayacuchano

CAPITULO IV: RESULTADOS

4.1. Contexto histórico y geográfico del Huayno Palomita Encantadora

Uno de los hallazgos más significativos de esta investigación es la identificación de un posible origen literario culto para la letra de "Palomita encantadora". El verso recurrente en la versión popular del huayno – "Mírala cómo se va, y dijo que me quería, ayayay, ayayay" – coincide con el poema titulado "Mírenla cómo se va", atribuido al poeta arequipeño Mariano Melgar (1790-1815). Dicho poema se encuentra registrado en compilaciones como Poesías completas de Mariano Melgar y en la obra del crítico literario de Aurelio Miró Quesada. El verso en cuestión dice:

"Mírenla cómo se va,
Y dijo que me quería;
quizá no se acordará
del amor que me tenía. (Melgar, 1791)

Aunque el poema no fue concebido originalmente como una canción, la evidencia sugiere que fue musicalizado de manera anónima en la tradición oral y posteriormente adaptado al género del huayno, especialmente en la región de Ayacucho. Este hallazgo permite postular que la letra de "Palomita encantadora" tiene una raíz académica arequipeña, la cual fue absorbida y transformada por la memoria colectiva andina.

La música de "Palomita encantadora" aparece claramente atribuida al célebre compositor y etnomusicólogo huanuqueño Daniel Alomía Robles (1871-1942). La evidencia más contundente proviene de la obra monumental "Himno al Sol: La Obra Folklórica y Musical de Daniel Alomía Robles" (Lima: CONCYTEC, 1990), compilada por su hijo Armando Robles Godoy. En el Volumen I de esta colección, específicamente en la página 286, se registra una partitura titulada "Despedida - Palomita encantadora - Huánuco". (Robles Godoy, 1990) Este título no solo confirma la autoría de Alomía Robles, sino que además vincula explícitamente la melodía con su tierra natal, Huánuco. La palabra "Despedida" sugiere que la pieza pudo haber sido concebida originalmente como parte de una obra más amplia (quizás una suite o una colección de despedidas), aunque posteriormente se independizó como huayno.

La investigación documental y musicológica realizada por Luis Salazar Mejía en su libro "El misterio del cóndor. Memoria e historia de 'El cóndor pasa…'" (Lima: Taky Onqoy Ediciones, 2013) ha permitido reconstruir las primeras grabaciones de la pieza. El 15 de febrero de 1921, Manuel M. Fajardo (músico y notario público ayacuchano) formó un dúo con Daniel Alomía Robles (quien usó el seudónimo de Andrés R. López) para grabar el tema "La Palomita" para la Victor Talking Machine Co. en los Estados Unidos. Esta grabación es el primer registro fonográfico conocido del huayno que hoy llamamos

"Palomita encantadora" (Salazar, Manuel Fajardo: el primero que grabó huaynos ayacuchanos , 2021). La participación de Manuel Fajardo, oriundo de Ayacucho, resulta crucial porque explica el posterior arraigo de la canción en esa región. Cabe destacar que Manuel Fajardo era sobrino del Coronel Víctor Fajardo, héroe de la Guerra del Pacífico cuyo nombre lleva la provincia de Víctor Fajardo en Ayacucho, lo que añade una dimensión histórica y familiar al músico intérprete.

Uno de los aspectos estilísticos más notables de "Palomita encantadora" es el uso de la coletilla "¡ayayay! ¡ayayay!" en su estribillo. El análisis comparativo de la música tradicional peruana revela que esta expresión es un marcador regional característico del huayno ayacuchano, mientras que no constituye un rasgo típico de la música tradicional de Huánuco (región de origen de Alomía Robles) ni de Arequipa (región de origen del poema de Melgar). El "ayayay" aparece profusamente documentado en cancioneros ayacuchanos, en grabaciones del Trío Ayacucho y en la tradición oral viva de la región, donde incluso ha trascendido la música para convertirse en un símbolo de identidad cultural. Por el contrario, en la música tradicional arequipeña —principalmente el yaraví— las coletillas tienden a ser más breves ("ayay") o están ausentes. Esta evidencia refuerza la hipótesis de que, aunque la letra tiene origen arequipeño y la música fue compuesta por un huanuqueño, la versión que ha perdurado y se ha popularizado fue moldeada y reinterpretada en Ayacucho, adquiriendo sus rasgos estilísticos definitivos.
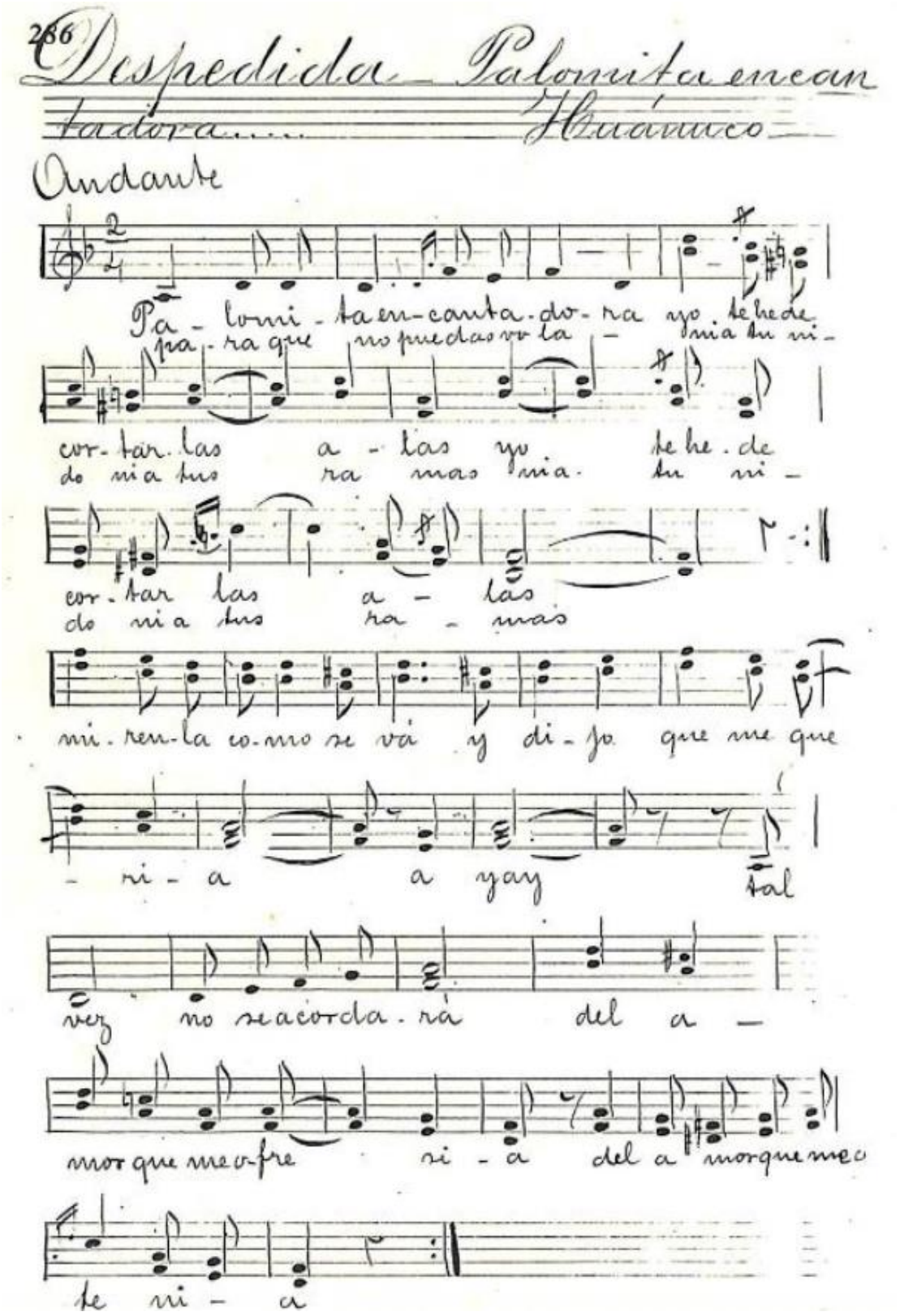
4.2. Síntesis del proceso de formación del huayno

A partir de la información recopilada, se puede reconstruir el siguiente proceso de formación y difusión de "Palomita encantadora":

Etapa	Descripción	Lugar / Protagonista
1. Texto poético	Poema "Mírenla cómo se va", de Mariano Melgar.	Arequipa (c. 1810)
2. Musicalización	Adaptación del poema a una melodía de estilo huayno, probablemente a partir de motivos recopilados por Alomía Robles.	Atribuido a Daniel Alomía Robles (Huánuco)
3.Registro escrito	Partitura "Despedida - Palomita encantadora - Huánuco" incluida en *Himno al Sol* (1990).	Huánuco / Lima

Etapa	Descripción	Lugar / Protagonista
4. Primer registro fonográfico	Grabación "La Palomita" por Manuel Fajardo y Alomía Robles (1921).	Nueva York (Victor Talking Machine Co.)
5. Arraigo en Ayacucho	Difusión oral y reinterpretación por músicos ayacuchanos como Raúl García Zárate, Trío Ayacucho y otros artistas. Incorporación de la coletilla "ayayay".	Ayacucho
6. Canonización popular	El huayno se consolida como parte del repertorio tradicional ayacuchano, a menudo considerado anónimo o de autoría colectiva.	Todo el Perú

4.3. Partitura Original del huayno Despedida - Palomita encantadora



Despedida - Palomita encantadora - Huánuco
La Obra Folklórica y Musical de Daniel Alomía Robles 1990:286

4.4. Texto del Huayno Palomita encantadora de la versión de Alomía Robles

Palomita encantadora
yo te he de cortar las alas,
yo te he a cortar las alas,
para que no puedas volar
ni a tu nido ni a tus ramas,
ni a tu nido ni a tus ramas.

Mírenla cómo se va
y dijo que me quería,
ay, ay,
tal vez no se acordará
del amor que me tenía,
del amor que me ofrecía.

Ahí te mando el corazón
que es el que domina la vida,
que es el que domina la vida,
sólo el alma no te mando
porque esa prenda no es mía,
porque esa prenda ya no es mía

Mírenla cómo se va… (Salazar, L. 2021)

4.5. Análisis del texto de Palomita encantadora

Primera estrofa

N°	Verso	División silábica	N° sílabas	Observación
1	Palomita encantadora	Pa-lo-mi-ta-en-can-ta-do-ra	9	Sinalefa: *ta-en*.
2	yo te he de cor-tar las alas	yo-te-he-de-cor-tar-la-sa-las	9	sinalefa "las a-las"
3	(repetición del verso 2)	ídem	9	–
4	para que no puedas volar	pa-ra-que-no-pue-das-vo-lar	8	
5	ni a tu nido ni a tus ramas	ni-a-tu-ni-do-ni-a-tus-ra-mas	9	Sinalefa doble: ni-a-tu-ni-do-ni-a-tus-ra-mas.
6	(repetición del verso 5)	ídem	–	

Observación métrica: La primera estrofa presenta versos de 8 a 9 sílabas con tendencia al octosílabo, que es el metro más común en el huayno y la poesía popular. Las repeticiones son características del género.

Segunda estrofa

N°	Verso	División silábica	N° sílabas	Observaciones
1	Mírenla cómo se va	Mí-ren-la-có-mo-se-va	8	Regular
2	y dijo que me quería	y-di-jo-que-me-que-rí-a	8	Regular
3	ay, ay	ay, ay	2	Regular
4	tal vez no se acordará	tal-vez-no-se-a-cor-da-rá	8	Regular

N°	Verso	División silábica	N° sílabas	Observaciones
5	del a-mor que me tenía	del-a-mor- que-me-te-ní- a	8	Regular
6	del a-mor que me ofrecía	del-a-mor- que-me-o-fre- cí-a	9	Regular

Tercera estrofa

N°	Verso	División silábica	N° sílabas	Observación
1	Ahí te mando el corazón	A-hí-te-man-do- el-co-ra-zón	8	sinalefa (doel = 1 sílaba).
2	que es el que domina la vida	que-es-el-que-do- mi-na-la-vi-da	10	En canto popular, a menudo se contrae "que es el" en dos sílabas (quesel). O se considera licencia
3	(repetición del verso 2)	ídem	–	
4	sólo el alma no te mando	só-lo-el-al-ma-no- te-man-do	8	loel (sinalefa),
5	porque esa prenda no es mía	por-que-e-sa- pren-da-no-es-mí- a	9	quee (sinalefa)
6	(repetición del verso 5)	ídem	–	

Conclusión del análisis silábico

1. Metro predominante: octosílabo (8 sílabas), común en la poesía popular y en el huayno.
2. Licencias métricas: Apócopes, sinalefas y contracciones típicas del canto permiten ajustar versos de 9-10 sílabas al molde de 8.

3. Estructura repetitiva: Las repeticiones de versos enteros (característica del huayno) refuerzan el mensaje y facilitan la memorización.
4. El "ay, ay" funciona como un estribillo exclamativo de 2 sílabas, que rompe la regularidad octosilábica para dar énfasis emocional.
5. Ritmo y acentuación: Los acentos recaen principalmente en las sílabas pares (2ª, 4ª, 6ª y 7ª por ser agudo), creando un ritmo binario que coincide con el compás de 2/4 del huayno.

4.6. Letra del Huayno Palomita Encantadora, texto cantado por el trio Ayacucho

Palomita encantadora
Te voy a cortar las alas
Te voy a cortar las alas
Para que no puedas volar
Ni a tu nido, ni a tu rama
Ni a los brazos de otro, ingrata
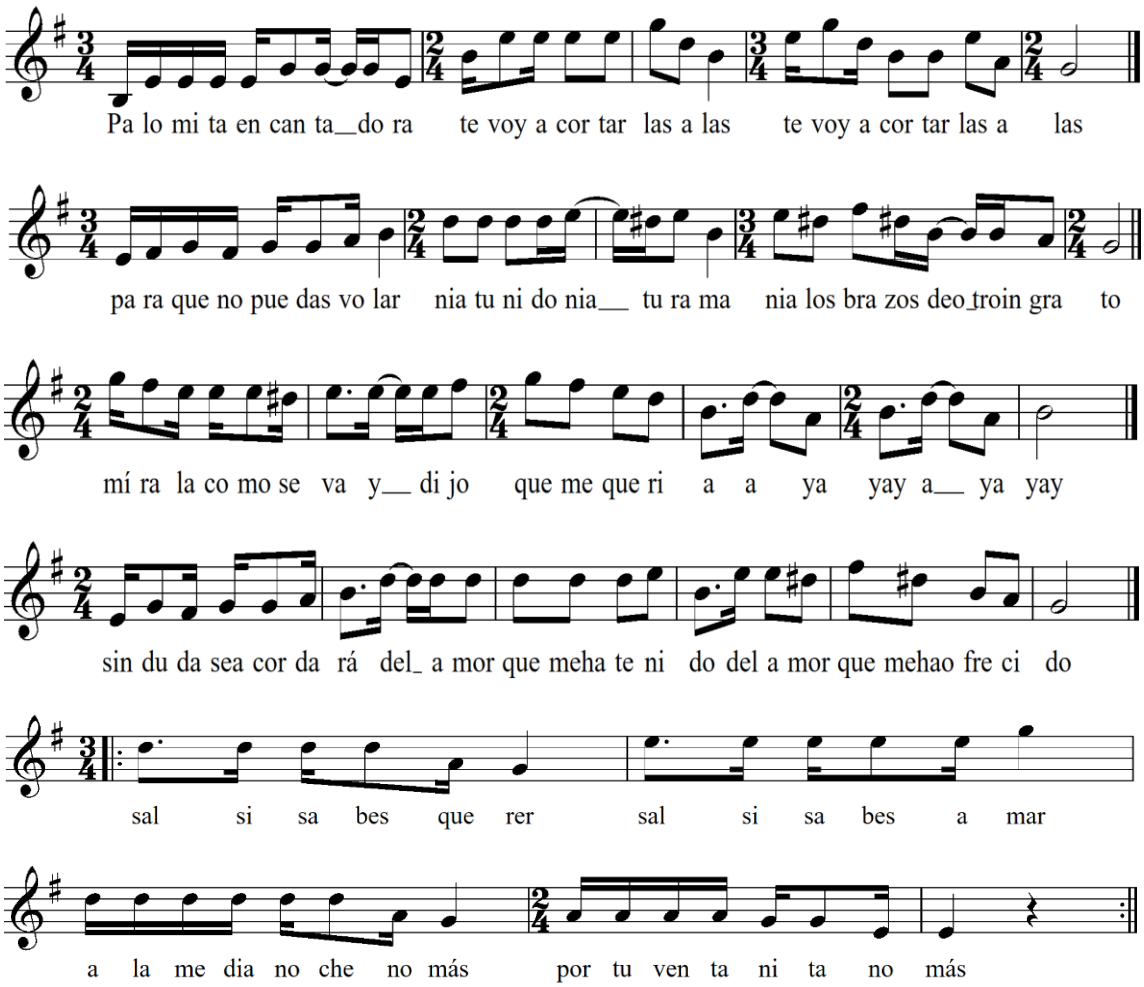
Mírala como se va
Y dijo que me quería
Ayayay ayayay
Tal vez no se acordará
Del amor que me ha jurado
Del amor que ha ofrecido
Fuga
Ayayayayay

Esa tu indolencia me mata

Aunque tengas dueño, no importa

Así con tu dueño te quiero (Velapatiño, 2000 - 2007

4.7. Transcripción de la música del Huayno Palomita Encantadora de la versión de Raúl García Zárate
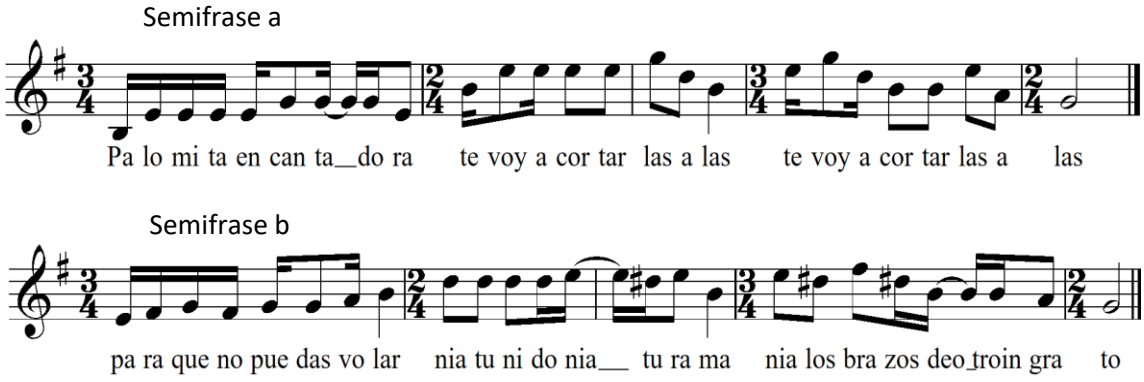


4.8. Análisis estructural del Huayno Palomita Encantadora

El Huayno está estructurada por un único tema que consta de las estrofas y de la fuga que constituirían los periodos (el primer periodo las estrofas y el segundo la fuga).
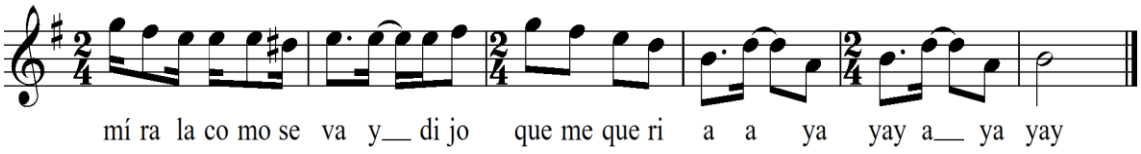
El primer periodo está compuesto por 2 frases:

La primera frase formada por 24 pulsos dividida en una semifrase de 12 pulsos y la segunda semifrase de 12 pulsos.

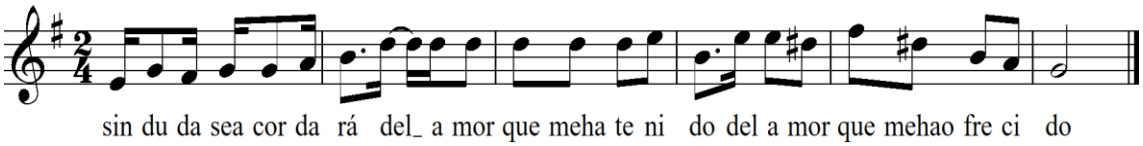


La segunda frase está formada por 10 pulsaciones dividida en una semifrase de 5 pulsos y la segunda semifrase de 5 pulsos.

Semifrase a



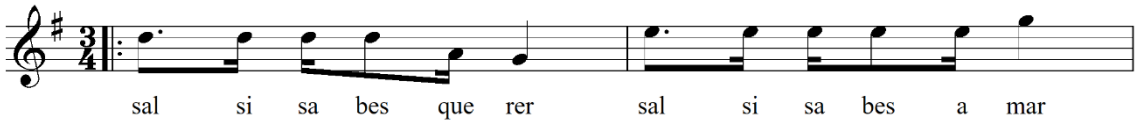
Semifrase b
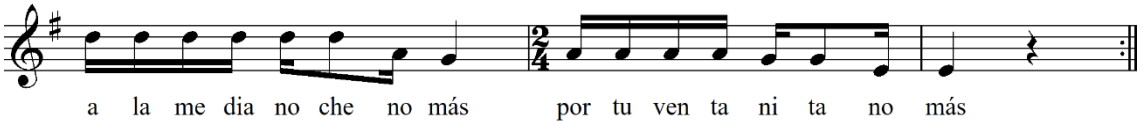


El segundo periodo está compuesto por 1 frases:

La frase está constituida por dos semifrases la primera de 6 pulsos y la segunda de 7 pulsos: :

Semifrase a



Semifrase b



4.9. Manuel M. Fajardo primer interprete del Huayno Palomita encantadora

Manuel M. Fajardo nació en Ayacucho alrededor de 1886 o 1887. Su profesión figura como notario público, lo que indica que tenía una formación intelectual y una posición social desahogada, muy distinta a la del músico popular de la época. Aunque arribó a Nueva York procedente de La Habana, su país de residencia se consignó como "Perú".

Fajardo llegó a Nueva York el 30 de octubre de 1920 a bordo del vapor "Monterrey", procedente de La Habana. Su propósito explícito era trabajar en grabaciones musicales por un período de un mes, lo cual evidencia que su viaje tenía un claro objetivo artístico y comercial. En el registro migratorio, declaró tener 800 dólares, una suma considerable para la época, lo que sugiere que contaba con un importante respaldo económico y que su actividad como notario debió ser próspera.

Fajardo fue un músico avezado y un pionero de las grabaciones. Su repertorio incluía una variedad de géneros: huaynos, yaravíes, canciones incaicas y temas folklóricos, y su voz, que se presume de tenor, fue acompañada por pequeñas orquestas

o ensambles dirigidos por figuras como Nathaniel Shilkret. No fue un simple cantante aficionado: realizó veinte grabaciones para el prestigioso sello Victor entre el 31 de enero y el 21 de febrero de 1921, y también grabó para la Columbia Phonograph Company. Estas grabaciones son consideradas las primeras que llevaron al disco los huaynos ayacuchanos.

La investigación permite determinar con certeza que el encuentro y la colaboración entre Manuel Fajardo y Daniel Alomía Robles ocurrieron en Nueva York, en el mes de febrero de 1921, y que fueron grabadas para el sello Victor. Existe incluso un registro que los define como "amigos".

El evento central fue la sesión de grabación del 15 de febrero de 1921, donde Fajardo y el misterioso "Andrés R. López" (seudónimo de Daniel Alomía Robles) formaron un dúo, grabando al menos tres temas: "Hijo de suerte fatal", "Si Atendieras a los ruegos" y "La Palomita" (que sería "Palomita encantadora").

El hecho de que Alomía Robles utilizara un seudónimo sugiere que esta faceta como cantante e intérprete no era tan conocida como su rol de compositor y musicólogo. Al parecer, en esta empresa, Manuel Fajardo era el rostro y la voz conocida, mientras que Alomía Robles, el socio estratégico, aportaba la dirección artística, su nombre y su vasto conocimiento del repertorio.

La conexión entre Manuel Fajardo y Daniel Alomía Robles tiene un escenario y una fecha precisa: Nueva York, en febrero de 1921, impulsada por la industria discográfica que buscaba nuevos talentos para comercializar la "música exótica" peruana. Este hecho convirtió a esta pareja en un binomio clave para la grabación y difusión del huayno ayacuchano.

Música Peruana. "La Palomita. Dúo Fajardo y López (Daniel Alomía Robles). Colección Darío Mejía. AVIRUKÁ



(Salazar, Manuel Fajardo: el primero en grabar huaynos ayacuchanos, 2021)

CONSIDERACIONES FINALES

La revisión de los antecedentes internacionales y nacionales evidencia que el huayno constituye una manifestación musical compleja en la que convergen dimensiones históricas, culturales, poéticas y musicológicas. En el ámbito internacional, Durán (2021) destaca el valor pedagógico de las músicas tradicionales latinoamericanas, señalando que géneros como el huayno poseen una riqueza rítmica, instrumental y creativa que favorece la formación musical crítica e intercultural. Esta perspectiva coincide con Aguirre (2018), quien demuestra que el huayno no solo posee una profunda raíz histórica vinculada al universo andino prehispánico, sino también una estructura formal susceptible de análisis y reinterpretación compositiva. Ambos estudios permiten comprender que el análisis del huayno trasciende lo meramente descriptivo, pues involucra procesos de reinterpretación estética, transmisión cultural y creación musical contemporánea. De igual modo, Muñoz (2009) complementa esta visión al enfatizar la importancia de la difusión y documentación de los repertorios tradicionales para fortalecer la identidad cultural y evitar la invisibilización de músicas transmitidas oralmente. En conjunto, estos antecedentes internacionales legitiman la necesidad de investigar el huayno “Palomita encantadora” desde una perspectiva analítica y patrimonial, considerando tanto sus características musicales como su función identitaria dentro de la cultura andina.

En el contexto nacional, los antecedentes muestran que el huayno ayacuchano constituye un espacio de construcción simbólica donde convergen memoria, identidad y experiencia social. Rodríguez et al. (2020) y Larios (2019) coinciden en señalar que el dialogismo presente en el huayno establece una relación íntima entre el sujeto lírico y la naturaleza, donde aves, flores y elementos del paisaje funcionan como interlocutores afectivos y símbolos de la cosmovisión andina. Esta interpretación resulta especialmente relevante para el análisis de “Palomita encantadora”, ya que la figura de la paloma adquiere una dimensión metafórica asociada al amor, la nostalgia y la búsqueda de armonía emocional. En la misma línea, Crisóstomo, Tenorio y Gutiérrez (2024) evidencian que el huayno ayacuchano canaliza sentimientos colectivos vinculados a la migración, el sufrimiento y la esperanza, utilizando recursos metafóricos que intensifican su dimensión expresiva. Estos aportes permiten comprender que el valor del huayno no reside únicamente en su estructura musical, sino también en su capacidad para representar experiencias humanas y procesos sociales profundamente arraigados en la memoria andina.

Desde una perspectiva musicológica e histórica, Carrasco (2017) y Mendívil (2015) coinciden en definir al huayno como una práctica sociocultural híbrida y dinámica, resultado del encuentro entre tradiciones indígenas, influencias hispánicas y procesos de modernización musical. Ambos autores destacan elementos estructurales recurrentes del

género, como el uso de escalas pentatónicas, métricas ternarias, estructuras estróficas y funciones festivas y comunitarias. Estos aportes proporcionan categorías fundamentales para el análisis musical de “Palomita encantadora”, especialmente en lo referido a su organización melódica, rítmica y formal. Asimismo, Mendívil subraya que el huayno no constituye una forma homogénea, sino un conjunto diverso de variantes regionales resignificadas continuamente por los contextos históricos y sociales. Esta idea resulta esencial para comprender cómo una melodía vinculada documentalmente a Daniel Alomía Robles pudo ser posteriormente incorporada al imaginario musical ayacuchano como repertorio tradicional.

Por otro lado, las investigaciones de Salazar (2013, 2021) y Pajuelo (2005) aportan evidencia documental decisiva para esclarecer la trayectoria histórica de “Palomita encantadora”. Salazar demuestra, mediante el cotejo entre grabaciones históricas y partituras manuscritas, que la canción “La Palomita”, registrada en 1921 por Manuel Fajardo y Daniel Alomía Robles, corresponde a la melodía actualmente conocida como “Palomita encantadora”. Este hallazgo cuestiona la idea de una autoría anónima estrictamente tradicional y revela la existencia de un proceso de apropiación cultural y resignificación regional. A su vez, Pajuelo explica cómo intérpretes emblemáticos como los hermanos García Zárate contribuyeron a integrar la pieza dentro del repertorio ayacuchano, consolidando su identidad regional a través de la memoria oral y la práctica interpretativa. En contraste, la ausencia de la canción en recopilaciones como *La sangre de los cerros* de Montoya et al. (1987) sugiere que ciertos sectores especializados no la consideraban parte del núcleo más antiguo de la tradición oral ayacuchana. Esta tensión entre registro documental y memoria colectiva confirma la pertinencia de las categorías teóricas de Hobsbawm sobre la “invención de la tradición” y de Connerton sobre la oposición entre memoria inscrita y memoria incorporada, ya que permiten explicar cómo una obra de autor identificado termina siendo asumida socialmente como patrimonio tradicional colectivo.

En síntesis, los antecedentes revisados permiten afirmar que el huayno ayacuchano constituye un fenómeno musical y cultural de gran complejidad, en el que confluyen procesos de mestizaje, memoria, resignificación simbólica y construcción identitaria. Asimismo, evidencian que “Palomita encantadora” no solo posee valor artístico y musical, sino también relevancia histórica y patrimonial, al representar un caso paradigmático de interacción entre creación individual, tradición oral y canonización regional dentro de la música andina peruana.

CONCLUSIONES

C1. La investigación permitió determinar que *"Palomita encantadora"* constituye un huayno de origen múltiple y de configuración híbrida, resultado de la convergencia entre creación culta, recopilación musicológica y reinterpretación popular andina. El análisis documental evidencia que el texto lírico mantiene estrecha relación con la tradición poética romántica representada por Mariano Melgar, especialmente en el uso de imágenes amorosas asociadas a las aves y al sentimiento de despedida. Paralelamente, la evidencia musicológica demuestra que la melodía fue compuesta, adaptada o sistematizada por Daniel Alomía Robles, quien la registró bajo el título *"Despedida – Palomita encantadora – Huánuco"* dentro de su compilación *Himno al Sol*. En consecuencia, la obra no puede entenderse como una creación exclusivamente anónima o puramente tradicional, sino como una manifestación musical construida mediante procesos de apropiación, mestizaje y resignificación cultural, fenómeno característico de la música andina peruana.

C2. Se concluye que la versión actualmente difundida de *"Palomita encantadora"* es el resultado de un prolongado proceso de reinterpretación oral y adaptación regional desarrollado principalmente en Ayacucho. A través de la práctica interpretativa de músicos locales y de su circulación dentro del repertorio huamanguino, la pieza adquirió rasgos estilísticos propios del huayno ayacuchano, entre ellos la incorporación de inflexiones vocales melancólicas, la coletilla expresiva "ayayay", el fraseo sentimental y determinados patrones interpretativos asociados a la guitarra ayacuchana. Este proceso confirma que la tradición oral no reproduce de manera estática una obra musical, sino que la transforma constantemente de acuerdo con las sensibilidades culturales y emocionales de cada contexto social. Así, la canción terminó integrándose plenamente al imaginario musical ayacuchano hasta ser percibida colectivamente como parte de su patrimonio regional.

C3. La investigación permitió establecer que Manuel M. Fajardo desempeñó un papel fundamental en la difusión temprana de *"Palomita encantadora"* y en la historia de la grabación del huayno ayacuchano. Las evidencias históricas muestran que Fajardo, músico ayacuchano y sobrino del héroe que da nombre a la provincia de Víctor Fajardo, participó en una de las primeras grabaciones fonográficas del repertorio andino peruano al registrar en 1921 la pieza *"La Palomita"* para la Victor Talking Machine Co., junto a Daniel Alomía Robles bajo el seudónimo de Andrés R. López. Este acontecimiento no solo lo convierte en el primer intérprete documentado de la obra, sino también en un agente decisivo en la circulación transnacional del huayno durante los inicios de la industria discográfica peruana. Su trayectoria evidencia la importancia de los intérpretes como

mediadores culturales capaces de trasladar repertorios regionales desde espacios locales hacia escenarios internacionales y medios de reproducción masiva.

C4. El hallazgo y análisis de la partitura original titulada *"Despedida – Palomita encantadora – Huánuco"*, conservada dentro de la recopilación musical de Daniel Alomía Robles, constituye una evidencia documental determinante para establecer el origen histórico de la melodía. Este registro confirma que la obra existía formalmente antes de su consolidación como huayno ayacuchano de tradición oral y demuestra que su primera vinculación geográfica documentada corresponde a Huánuco y al trabajo recopilador de Alomía Robles. No obstante, el estudio también evidencia que la memoria colectiva y la práctica interpretativa ayacuchana terminaron resignificando la canción hasta convertirla en un símbolo representativo del repertorio huamanguino. Este fenómeno confirma la coexistencia y tensión entre memoria inscrita —representada por partituras, grabaciones y documentos históricos— y memoria incorporada —transmitida oralmente mediante la interpretación y la práctica musical—, permitiendo comprender cómo una obra de autor identificado puede transformarse, con el tiempo, en patrimonio musical colectivo dentro de la tradición andina.

RECOMENDACIONES

R1. A partir de la identificación del origen híbrido de *"Palomita encantadora"*, se recomienda promover investigaciones interdisciplinarias que articulen musicología, literatura, historia y etnomusicología, con el fin de profundizar en los procesos de mestizaje cultural presentes en la música andina peruana. Asimismo, resulta pertinente incorporar en los programas de educación artística el análisis crítico de las fuentes documentales y musicales relacionadas con el huayno, para fortalecer una comprensión más amplia de la interacción entre creación individual y tradición colectiva.

R2. Considerando que la versión actualmente difundida de *"Palomita encantadora"* es producto de procesos de reinterpretación oral desarrollados en Ayacucho, se recomienda documentar y preservar las distintas variantes interpretativas existentes en las comunidades andinas y entre los músicos tradicionales. Esto permitiría salvaguardar la diversidad estilística del huayno ayacuchano y valorar la oralidad como un mecanismo dinámico de transmisión cultural y construcción identitaria.

R3. En relación con el papel histórico de Manuel M. Fajardo en la difusión temprana del huayno andino, se recomienda impulsar proyectos de recuperación, digitalización y difusión de grabaciones fonográficas históricas vinculadas a los primeros intérpretes de la música andina peruana. Del mismo modo, sería importante promover estudios biográficos y documentales sobre músicos pioneros poco visibilizados, cuya contribución resulta fundamental para comprender el desarrollo de la industria discográfica y la circulación internacional del huayno.

R4. Dado que la partitura original de *"Despedida – Palomita encantadora – Huánuco"* constituye una evidencia clave para comprender el origen histórico de la melodía, se recomienda fortalecer los procesos de conservación, catalogación y acceso público a archivos musicales, partituras y registros históricos relacionados con la música andina. Asimismo, se sugiere fomentar investigaciones que integren memoria documental y tradición oral, evitando interpretaciones reduccionistas que desconozcan la complejidad histórica y cultural de los repertorios tradicionales.

BIBLIOGRAFÍA

Aguirre, E. (2018). *“Sonidos incaicos: un análisis formal de un repertorio que incluye tres huaynos peruanos y tres sanjuanitos ecuatorianos, aplicado a la composición de una suite de cuatro danzas.*

Ayala, J. (2024). *El Wayno Ayacuchano: Análisis de su tradición oral y su contribución a la identidad Cultural Ayacuchana según Carlos Huamán - 2024.* https://repositorio.esfapelmchiclayo.edu.pe/system/public/img/documento/e81d899054d5da0da8c4de06091e51df/EL_WAYNO_AYACUCHANO:_ANÁLISIS_DE

Barz, G., & Cooley, T. (2008). *Shadows in the field: New Perspectives for Fielwork in Etnomusicology.* New York: Oxford University Press. https://www.amherst.edu/system/files/media/0684/Cooley%2C%20Meizel%20and%20Syed%20-%20Virtual%20Fieldwork.pdf

Berger, P., & Luckmann, T. (1984). *The social construction of reality.* Anchor Books.

Carrasco, R. (2017). *El Huayno, apuntes sobre su rítmica.* https://www.rolandocarrascosegovia.com/wp-content/uploads/2018/04/An%C3%A1lisis-del-huayno.pdf

Contreras, C., & Cueto, M. (2013). *Historia del Perú contemporáneo (5.ª ed.). .* Instituto de Estudios Peruanos.

Crisostomo, H., Tenorio, M., & Gutierrez, N. (2024). *La Nostalgia, el dolor y la esperanza de los emigrantes y retormantes metaforizada en los huaynos ayacuchanos.* https://doi.org/10.51440/unsch.revistaalteritas.2023.13.514

Durán, F. A. (2021). *Música Tradicionales latinoamericanas y formación del profesorado de música: las oportunidades que ofrecen el huayno y la tonada chilena.*https://amieedu.org/actascimie21/wp-content/uploads/2022/01/Fabian-Andres-Duran-Bustamante.pdf

Escalante, G. (2018). *El Huayno como expresión de la identidad cultural de los pobladores de Huamanga - Ayacucho 2017.* Arequipa: Universidad Nacional de San Agustin. http://repositorio.unsa.edu.pe/handle/UNSA/6218

García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad.* Grijalbo .

Hernandez, & Mendoza. (2017). *Metodologia de la Investigación: La ruta cuantitativa y la ruta cualitativa.* Mexico: Mc Graw Hill.

Melgar, M. (1791). *Poesías Completas.* (H. d. Quesada, Ed.) Arequipa: Cuzzi y Cia 2012.

https://biblioteca.ccincagarcilaso.gob.pe/biblioteca/catalogo/_data/publicacion/20150324063751_MarianoMelgar.pdf

Mendívil, J. (2015). *Yo soy el huayno: "El huayno peruano como confluencia de lo indígena con lo hispano y lo moderno. Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú",.* Lima : Pontificia Universidad Católica .

Merriam, A. (1964). *La Antropología de la música.* https://www.academia.edu/87511132/La_Antropologia_de_la_Musica_Alan_Merriam

Montoya, R., Montoya, E., & Montoya, L. (1987). *La Sangre de los Cerros.* Lima : CEPES- Mosca Azul Editores, UNMSM .

Muñoz, M. (2009). *Identidades Musicales Ecuatorianas: Diseño, mercadeo y difusión en Quito de una serie de productos radiales sobre música Nacional.* https://dspace.ups.edu.ec/bitstream/123456789/2577/1/TESIS%20IDENTIDADES%20MUSICALES%20ECUATORIANAS.pdf

Ramirez, R. L. (2020). *Las caracteristicas musicales del huayno tradicional ayacuchano urbano.* http://hdl.handle.net/20.500.12404/16441

Robles Godoy, A. (. (1990). *Himno al Sol: La Obra Folklórica y Musical de Daniel Alomía Robles. .* Lima: CONCYTEC.

Rodríguez, J., & Cuya, E. O. (2020). *Dialogismo y Alteridad en el Huayno Ayacuchano.* file:///C:/Users/DELL/Downloads/63-68+DIALOGISMO.pdf

Romero, R. (2001). *Debating the past: Music, memory, and identity in the Andes.* Oxford University
https://books.google.com.pe/books?id=2cqua12K1qgC&printsec=copyright#v=onepage&q&f=false
Romero, R. (2001). *Debating the Past: Music, Memory, and Identity in the Andes. .* Oxford University Press.

Salazar, L. (2021). *Manuel Fajardo: el primero en grabar huaynos ayacuchanos.*

Salazar, L. (2021). Manuel Fajardo: el primero que grabó huaynos ayacuchanos . *Músicas del Perú*.

https://folcloremusicalperuano.blogspot.com/2021/02/manuel-fajardo-el-primero-que-grabo.html

Stobart, H. (2006). *Music and the poetics of production in the Bolivian Andes. .* Ashgate.

Turino, T. (2008). *Music as social life: The politics of participation.* University of Chicago. https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/M/bo5867463.html

Velapatiño, A. R. (2000 - 2007.). *Cancionero Folklore Ayacuchano .*

ANEXO

ENTRE LA MEMORIA DOCUMENTAL Y LA TRADICIÓN ORAL: ESTUDIO HISTÓRICO DEL HUAYNO "PALOMITA ENCANTADORA"

<table>
<tr><th>PROBLEMA</th><th>OBJETIVO</th><th>CATEGORIAS</th><th>METODOLOGIA</th></tr>
<tr>
<td>Problema General

¿Por qué analizar el origen histórico, musical y cultural del huayno "Palomita encantadora" a partir de fuentes documentales, musicológicas y fonográficas?

Problemas Específicos
1. ¿Cuáles son los elementos literarios, musicales e históricos que configuran el origen híbrido de "Palomita encantadora", ¿considerando la influencia de la poesía de Mariano Melgar y el aporte musicológico de Daniel Alomía Robles?
2. ¿Cuál fue el proceso de reinterpretación oral y apropiación cultural mediante el cual "Palomita encantadora" adquirió características propias del huayno ayacuchano dentro</td>
<td>Objetivo General

Analizar el origen histórico, musical y cultural del huayno ayacuchano "Palomita encantadora", a partir de fuentes documentales, musicológicas y fonográficas, para comprender su proceso de resignificación dentro del repertorio tradicional andino.

Objetivos específicos
1.Identificar los elementos literarios, musicales e históricos que configuran el origen híbrido de "Palomita encantadora", considerando la influencia de la poesía de Mariano Melgar y el aporte musicológico de Daniel Alomía Robles.

2.Describir el proceso de reinterpretación oral y apropiación cultural mediante el cual "Palomita encantadora" adquirió características propias del huayno ayacuchano dentro de la tradición musical de Ayacucho.</td>
<td>
<table>
<tr><th>Categoría</th><th>Subcategorías</th></tr>
<tr><td>Origen histórico-musical del huayno</td><td>Autoría, partitura, grabación histórica, contexto histórico</td></tr>
<tr><td>Tradición oral y memoria cultural</td><td>Memoria oral, transmisión, reinterpretación, apropiación cultural</td></tr>
<tr><td>Resignificación e identidad andina</td><td>Ayacuchanización, identidad cultural, patrimonio musical</td></tr>
<tr><td>Simbolismo poético y cosmovisión andina</td><td>Aves simbólicas, metáfora amorosa, naturaleza</td></tr>
<tr><td>Interpretación y difusión musical</td><td>Estilo interpretativo, difusión fonográfica, repertorio ayacuchano</td></tr>
</table>
</td>
<td>Enfoque: cualitativo
Tipo: aplicado
Nivel: descriptivo
Diseño: documental
Técnicas e instrumentos de recolección de datos
Técnica: análisis documental
Instrumento: editor de partituras
Estructura y Forma: Delimitación de frases, motivos, y grandes secciones formales identificadas en el documento
Melodía y Tonalidad: Identificación de notas, intervalos predominantes, escalas utilizadas
Ritmo: Evaluación ritmica.
Procedimiento de análisis de datos
Organización y preparación de la información
En la primera etapa se recopilará el material de estudio, constituido por:
Grabaciones audiovisuales del huayno.
Fuentes documentales relacionadas con el contexto histórico y cultural.
2. Escucha analítica y segmentación
Se realizó una escucha repetida y consciente de la pieza con fines analíticos.</td>
</tr>
</table>

de la tradición musical de Ayacucho? 3. ¿Cuál fue el papel de Manuel M. Fajardo en la primera difusión fonográfica de “Palomita encantadora” y su contribución a la circulación temprana del huayno andino en la industria discográfica? 4. ¿Cómo examinar la partitura y los registros históricos de “Despedida – Palomita encantadora – Huánuco” para determinar la relación entre memoria documental y tradición oral en la construcción del repertorio musical andino?	3.Analizar el papel de Manuel M. Fajardo en la primera difusión fonográfica de “Palomita encantadora” y su contribución a la circulación temprana del huayno andino en la industria discográfica. 4.Examinar la partitura y los registros históricos de “Despedida – Palomita encantadora – Huánuco” para determinar la relación entre memoria documental y tradición oral en la construcción del repertorio musical andino.		Durante esta fase se aplicó la técnica de: Identificación de secciones musicales. Segmentación por frases y semifrases. Reconocimiento de repeticiones, variaciones y puntos cadenciales. Esta etapa permitió delimitar las unidades de análisis musical. 3. Transcripción musical Una vez segmentada la obra, se procedió a la transcripción al sistema de notación occidental, registrando: Alturas (melodía), Duraciones (ritmo), Métrica y Fraseo La transcripción funciona como herramienta central para convertir el sonido en datos analizables.