



*La imagen de Felipe Pinglo Alva en la historiografía del criollismo  
musical peruano*



*The Image of Felipe Pinglo Alva in the Historiography of Peruvian  
Musical Criollismo*

---

**Omar Isaac Rojas Mesía**

Pontificia Universidad Católica del Perú

omar.mesia@hotmail.com

**Jorge Aurelio De Souza Pacheco**

Pontificia Universidad Católica del Perú

desouza.ja@pucp.edu.pe

**Resumen**

El “ser moderno” en Lima de los 1900 era paradigma de una elite costeña y criolla, es en ese contexto que surge una imagen de Pinglo como un compositor ampliamente identificado con lo popular, imagen que fue refrendada por el relato historiográfico del siglo XX al punto de obnubilar no solo a otros autores de la época, sino, otras facetas del músico que no concordaban con las pretensiones peruanistas de presentar a un Felipe Pinglo Alva que es un salvador de la música criolla y el artífice inicial de la creación de esta música. Sin embargo, una breve revisión del corpus de obras del músico revela que la cantidad de canciones sociales representan una minoría de su creativa.

**Palabras clave**

Felipe Pinglo; música criolla de Perú; imaginario musical; historiografía

**Abstract**

The “modern self” in Lima in the 1900s was a paradigm of a costal and criollo elite. It is in this context that Pinglo rises as an image of a composer easily identified with the popular, an image that was endorsed in 20th century historiographic accounts to the point of obfuscating not only other authors from this era, but also other facets of this musician that did not align with the Peruvianist pretensions of presenting Felipe Pinglo Alva as a savior of criolla music and the initial constructedness of the creation of this music. Nevertheless, a brief review of the

corpus of works by this musician reveals that the number of social songs represents a minority of his creative work.

### Keywords

Felipe Pinglo; Peruvian criolla music; musical imaginary; historiography

Recibido: 29/05/18

Aceptado: 28/06/18

## INTRODUCCIÓN

El presente artículo busca analizar y reflexionar sobre la imagen del músico Felipe Federico Pinglo Alva (1899-1936), concretamente, sobre cómo esta fue construida en el imaginario popular peruano a partir del relato historiográfico y como este puede haber afectado su presencia actual en la escena del criollismo musical peruano. Para este fin, tomaremos como base los planteamientos de Martín Eckmeyer y María Paula Cannova en su texto *Historiografía e historia de la música*, en cuanto a las distintas “formas de hacer historia”, las cuales muchas veces distan de ser modelos neutros; por el contrario, pueden estar impregnadas de valoración, intencionalidad e ideología, las cuales derivan en una selección, privilegio y también omisión de ciertos aspectos dentro del relato histórico. De esta manera, se pone en evidencia, por ejemplo, cómo a partir de la imagen de Felipe Pinglo se ha periodizado, resumido y etiquetado una etapa de la música criolla, idea que ha opacado la presencia de otros compositores contemporáneos en la comprensión del devenir histórico del criollismo como expresión musical.

Otro concepto que hemos recogido del texto es aquello que las teorías críticas, el posestructuralismo y las diferentes corrientes posmodernas, denominan el carácter “construido” de la historia a partir de circunstancias vinculadas a sus contextos de producción y validación. Ello, finalmente, nos lleva a considerar la idea de una construcción —no necesariamente tendenciosa— de la imagen de Felipe Pinglo Alva, la cual fue creciendo con el paso de los años debido su glorificación y ensalzamiento en el relato criollo. Se concluye en que tal construcción de un músico glorioso o social podría ser muestra de la necesidad de tener referentes sociales e ideológicos en la música criolla del siglo XX.

### 1. CONTEXTO SOCIOCULTURAL DE LIMA (1900-1930): “SER MODERNO”

Cuando culminaba el siglo XIX o, mejor dicho, se iniciaba el XX, la élite limeña miraba a Europa en su mentalidad y vida cotidiana. El modelo de ciudad era París. La cultura de entonces estaba ideológicamente europeizada o, en otras palabras, afrancesada. En este sentido, la llegada del cinematógrafo trasladó imágenes del “viejo mundo” a las mentes limeñas. Esas imágenes en movimiento hacían posible que la gente pudiera saber cómo eran los países europeos o los Estados Unidos. De este modo, el cinematógrafo cumplió una eficaz función de vehículo de transmisión de imágenes foráneas como modelos de sociedades más modernas y “civilizadas”.

En los primeros años del siglo XX, Lima tenía poco más de 100 mil habitantes. Los cálculos destacan un alto porcentaje (25 %) de población “blanca” compuesta básicamente por inmigrantes europeos en su mayoría italianos, ingleses y norteamericanos trabajadores de empresas mineras, quienes iban y venían de la sierra central, como el departamento de Cerro Pasco, por la estación de los Desamparados

Lima tenía entonces mucho de aldea o de conglomerado de barrios en torno a un núcleo donde se concentraban los edificios públicos y los del Gobierno. Los barrios estaban rodeados de huertas y jardines, mientras que en los extramuros de la ciudad habían chacras y haciendas. La mayor parte de limeños vivían en callejones. Todavía no se habían construido las grandes

avenidas que intercomunicarían los barrios entre sí, y el centro de Lima con los balnearios y el puerto del Callao. Como se sabe, gran parte de la actual estructura urbana de la capital surgió entre 1919 y 1930 o ha provenído del impulso entonces iniciado. El transporte urbano estaba limitado al tranvía o al coche de alquiler, ambos de tracción animal. Solo a partir de 1905 el tranvía comenzó a usar energía eléctrica. El automóvil empezaba a llegar en número limitado y para uso de sectores muy restringidos de la población. (Lloréns, 1987, p. 256).

En este contexto, no se desarrollaban aún los grandes espectáculos masivos: las mayores atracciones públicas eran las funciones de zarzuela, el teatro popular, el circo y las corridas de toro. Más adelante, hacia la mitad del siglo, entra en fuerte vigencia el paradigma de la modernidad. Indica el investigador Lloréns que:

La modernización se opera entre 1920 y 1930 debido a los grandes cambios estructurales sufridos durante el segundo gobierno del presidente A. Leguía. En la vida de la urbe, las transformaciones se expresan en el desarrollo de las avenidas que integrarían los diversos barrios de la ciudad y en la ampliación de las calles en general para facilitar la creciente circulación vial. Las costumbres capitalinas son alteradas con mucha rapidez, especialmente entre la juventud que acoge las novedades y modas foráneas las cuales provienen en esta época principalmente de Norteamérica. Los Estados Unidos desplazan a Europa en el dictado de la moda cosmopolita y en el manejo de lo que se ha llamado la industria cultural. (Lloréns, 1987, p. 262)

Es decir, hasta inicios del siglo XX la sociedad limeña estuvo marcada por las modas, hábitos, costumbres y estilo de vida europeo apreciados a partir del invento del cinematógrafo. A partir de 1919, se inicia un cambio en la estructura limeña producto de la presencia cada vez más común del automóvil, de medios masivos de difusión musical, del fonógrafo y de la asimilación de lo americano. El vals y la polca sientan su base social en la población capitalina, la cual fue directamente afectada por este impacto de la modernización temprana en Perú entre 1920 y 1930 con las reformas que se dieron en el segundo gobierno del presidente Augusto B. Leguía.

## 2. LA GUARDIA VIEJA: EL CRIOLLISMO EN LOS 1900

Lloréns y Chocano señalan que la Guardia Vieja se ubica entre el final de la guerra con Chile y el inicio de la Primera Guerra Mundial, época que se inicia con el ascenso de Nicolás de Piérola al poder, y que según algunos historiadores fue de relativa estabilidad (Lloréns y Chocano, 2009, p. 73). En este rango de tiempo, la música criolla limeña estaba constituida por dos géneros básicos: el vals y la polca, y ocasionalmente, la marinera limeña. El vals popular limeño se había cuajado en la última década del siglo como consecuencia de combinar varios géneros de ritmo ternario (mazurca y jota, pero también géneros previos) sobre la forma vienesa que estaba de moda (Lloréns José, Chocano Rodrigo, 2009, p. 83). Los autores señalan que aunque no se conoce con exactitud los orígenes o el proceso de aparición del vals popular criollo, se puede especular que —junto con la llegada a Lima del *walz* vienes a mediados del siglo XIX— la revivificación y consiguiente florecimiento desde mediados del siglo XIX de la zarzuela en España influyó en la formación del vals. La orientación localista y costumbrista de la zarzuela puede haber estimulado, en los compositores limeños, una búsqueda y rescate de expresiones locales y nacionales para amoldarlas a formas que eran muy gustadas por el público capitalino de la época. En los primeros años, algunas de las zarzuelas incluso proporcionaban parte de la música y los textos de la Guardia Vieja (Lloréns y Chocano, 2009, p. 83).

El vals limeño adquirió características musicales y rítmicas locales después de transformarse al beber de diversas fuentes. La mayor parte de las veces, era necesario estar en el mismo lugar y momento en que los propios ejecutantes realizaban la interpretación musical. El vals popular limeño se desenvuelve en un entorno festivo, de celebración, sobre todo motivado por cumpleaños, bautizos y matrimonios en las clases populares. (Lloréns y Chocano, 2009, p. 85)

Al respecto, Lloréns explica que:

[...] en el aspecto musical los diversos barrios habían imprimido estilos ligeramente diferenciados a los géneros criollos, pudiéndose distinguir la procedencia de los guitarristas por su forma de pulsar el instrumento y se identificaba el barrio de origen en los cantores por su manera de entonar la voz y por el corte o ritmo que le daban a las canciones. En este contexto que podríamos situar entre fines del siglo pasado y 1920, el valse estaba adquiriendo características locales después de transformarse a partir de adoptar diversas fuentes, tanto las europeas (*walz* vienés, jota española y mazurca polaca) como las mestizas de la costa central (*pregones tristes*) y las afroperuanas de la misma región. (Lloréns, 1987, p. 258)

El aspecto sociocultural de los músicos y compositores criollos de la Guardia Vieja era:

[...] extracción popular: artesanos y obreros en su gran mayoría que no obtenían beneficios económicos de su labor artística, siendo muy escasos los que podían sostenerse exclusivamente en base a su actividad musical. Dichos compositores, además, no tenían entonces mucho interés en registrar oficialmente sus obras, ya que no había ningún aliciente económico para hacer valer sus derechos de autoría sobre temas que no trascendían la ocasión festiva y que muy rara vez se oían fuera de las jaranas o de los barrios populares. (Lloréns, 1987, p. 260)

Esta generación criolla de la Guardia Vieja se desarrolló sin la presencia generalizada de los medios de difusión. Las influencias musicales cosmopolitas que recibieron provenían de fuentes que utilizaban canales más tradicionales de propagación: las funciones de teatro, la ópera, la zarzuela y las retretas públicas que ofrecían las bandas militares.

A partir de la primera década del siglo XX, Lima estaba adquiriendo las características de una ciudad moderna, y la aparición de los medios masivos de difusión musical era parte de este proceso generalizado. La aparición del fonógrafo marcó el comienzo de la propagación musical. En Lima fue aumentado el consumo local de discos y fonógrafos de origen foráneo, sin que se desarrollara al mismo tiempo una edición discográfica masiva en base a los intérpretes peruanos. La gran mayoría de canciones grabadas en esos años provienen del extranjero, sobre todo de Estados Unidos; así, se dependía de dicha producción para el consumo fonográfico de la población capitalina. La aparición del cine sonoro en la capital, poco antes de 1930, debió reforzar el proceso descrito (Lloréns, 1987, p. 264).

De esta manera, la producción musical de las clases populares limeñas fue afectada por estos procesos y por los mismos contenidos que introducían los medios de difusión moderna. Esto hace que los géneros musicales de producción tradicional y difusión local sean prácticamente reemplazados por las nuevas modas foráneas en los gustos de las audiencias populares limeñas.

Los compositores incluyen en su repertorio los géneros internacionales del momento y el ciclo se complementaría cuando los compositores populares limeños adaptan sus propias creaciones a los estilos foráneos predominantes, asimilando varias de sus características musicales para poder luego ser aceptados por la audiencia local y admitidos finalmente en los medios de difusión moderna. El primer momento de este fenómeno, ubicado a fines de la década de 1910, se le conoce también como el periodo crítico de la canción criolla en que el valse y la polca criollos alrededor de 1920 ceden posiciones hasta casi desaparecer. (Lloréns, 1987, p. 265)

Ante esta situación, la mayoría de músicos populares que ya antes de 1920 venían tocando y que correspondían al periodo de la Guardia Vieja no pudieron o no quisieron adaptarse a los nuevos cambios de moda.

Entre 1920 y 1925, se instaló el periodo crítico de la música criolla motivado por los cambios socioculturales nombrados anteriormente que marcaron el final de una época de producción y difusión de la música popular limeña.

## La generación de Pinglo

Debido a la gran difusión de la música foránea, los compositores populares limeños de la década de 1920, llegaron a integrarla a su práctica hasta el punto de componer canciones en esos ritmos y géneros. No hubo una separación tajante entre ambas vertientes o culturas musicales, tampoco una audiencia local aislada y puramente criolla. Había una exigencia de la audiencia para satisfacer los nuevos gustos internacionales; los compositores criollos se vieron en la necesidad de ganar popularidad dando nuevos estilos a los viejos géneros. Como indica Lloréns:

De este modo, se les presentó el requerimiento a los nuevos compositores criollos de internacionalizar el valse y la polca según los ritmos en boga pero tratando al mismo tiempo que no perdiera su esencia local. Era la principal manera que encontraron para enriquecer, variar y renovar la música popular limeña en una dirección tal que pudiera complacer la audiencia en contacto estrecho con la moda internacional. (Lloréns, 1987, p. 269)

En este contexto, la autoría de las obras populares empezó a ser registrada y se transcribieron las canciones al medio impreso y a la notación musical. Las formas de transmisión, difusión y aprendizaje dejaron de ser predominantemente orales y directas del compositor o ejecutante hacia la audiencia.

Las diferencias en los estilos de creación e interpretación musical empezaron a borrarse, tendiéndose a la homogeneización. La difusión superó el cerrado círculo de amigos o de las jaranas de barrio, llegando progresivamente a toda la ciudad e incluso en ocasiones al extranjero. Las canciones pasaron a ser identificadas por sus compositores e intérpretes, cuya fama individual crecía gracias a la difusión de canciones, y se iba perdiendo la identificación por barrios de procedencia o por referencia locales. (Lloréns, 1987, p. 272)

Otros autores de la época y sus obras fueron Laureano Martínez Smart y sus valeses *Destino*, *Fatalidad*, *Compañera mía*; Pedro Espinel y el vals *Remembranzas*; Julia de Samuel Joya Neru y su vals *Ventanita*; y, finalmente, Eduardo Marcos Talledo y el vals *Desconsuelo* (Lloréns, 1987, p. 270).

Precisamente, a esta generación de compositores se le ha denominado “la generación de Pinglo”, nacidos entre 1890 y 1905. Eran músicos que componían y cantaban en los barrios marginales, unidos por una misma condición social: por la calle y la pobreza (Zanutelli, 1999, p. 41). Pertenecían a la generación posguerra con Chile, y tal vez eso explique el empleo del lenguaje y las temáticas sociales y de amor muy similares en sus canciones. A esta generación de compositores se adjudica las innovaciones armónicas, melódicas, de duración y de estructura surgidas en el vals criollo que lo diferenciaron del vals practicado en la llamada Guardia Vieja (Lloréns, 1983, pp. 15-26).

Podemos afirmar, entonces, que nos encontramos frente a una nueva etapa en el desarrollo de la canción criolla, marcada por la aparición de nuevas tecnologías de difusión que permitieron una “invasión” y asimilación de músicas foráneas. Borrás habla de una “tangomanía” (2012, p. 118) que se vivió en nuestra capital por esos años y de un grupo de compositores que integraban características y elementos de las músicas foráneas al vals, para así salvaguardarlo de la crisis en la que estaba sumergido. Esto se puede ver en las características musicales norteamericanas en la armonía de las introducciones empleadas por Pinglo, quien generó un suceso al tomar elementos del *one-step* para incorporarlos a la música criolla, y hasta componía canciones en ritmo de foxtrot. Las innovaciones en el vals criollo se basaron en ampliar las posibilidades del elemento armónico y en alterar el orden, la duración y la estructura que caracterizaban a la Guardia Vieja en su uso de los grados principales de la tonalidad. En Pinglo se puede apreciar una mayor libertad en el uso de la armonía y la incorporación de los giros melódicos en el canto, los cuales no se usaban en el periodo anterior. Como ejemplo, podemos mencionar valeses de Pinglo como *El canillita*, *La oración del labriego*, *Jacobo el leñador*, *Sueños de opio*, *Horas de amor*.

Surge entonces un nuevo estilo de producción musical criolla a la cual se denomina “la generación Pinglo”, para personificarla en su integrante más conocido. Se considera que Pinglo personifica un caso ilustrativo entre los compositores limeños de la época que podríamos denominar “biculturalismo musical”: él crece y vive en un ámbito donde la música criolla estaba muy presente, pero también gusta mucho de la música extranjera. (Lloréns y Chocano, 2009, p. 131)

Los miembros de esta generación comenzaron su actividad musical enfrentando el cambio de las condiciones de la creación artística popular que imponían las transformaciones socioculturales. Se puede decir que son ellos los que permiten superar el momento de crisis de la canción criolla. Para ello, asimilaron los géneros y ritmos foráneos combinando algunas de sus características con los estilos y melodías locales de épocas anteriores, como respuesta de la producción musical al cambio en el gusto de la audiencia. De este modo, se llegó a una notoria alteración de los estilos y los contenidos musicales de la Guardia Vieja.

### 3. IMAGEN DE FELIPE PINGLO EN EL RELATO HISTÓRICO

En el relato histórico que se podría llamar “peruanista”, Felipe Pinglo Alva es presentado bajo la idea de “un salvador de la música criolla, el artífice inicial de la creación” de esta música y, por lo tanto, una especie de fundador de una tendencia del criollismo; también, como aquel “compositor que creó valeses fundamentales” y que dio la “personalidad característica a la canción criolla transformándola favorablemente para nunca más ser igual” (TV Perú, 2013). El relato medial ha metaforizado su historia hablando de un “genio y predestinado” a la música y afirmando que “forjó una nueva línea melódica que desencadenó en una armonía más compleja y más bella, marcando de esta forma un punto de quiebre, un antes y un después, en el desarrollo de la canción criolla” (TV Perú, 2013).



Imagen de Felipe Pinglo Alva

Una muestra patente de significación nacionalista y peruanista en la imagen de Pinglo son las palabras que escribe Andrés Marsano Porras, en 1999, en el prólogo del libro de Manuel Zanutelli Rosas titulado *Felipe Pinglo: a un siglo de distancia* donde anota que “Felipe Pinglo es la cumbre innegable de la música popular peruana; él reflejó el alma nacional costeña y, al mismo tiempo, la fortaleció frente a la invasión musical de la época [...]” (Marsano en Zanutelli, 1999).

Por otro lado, Pinglo es presentado como “el compositor del pueblo que le cantaba al pueblo” (Cultura e Historia del Perú, 2007). En un documental de TV Perú en 2013, Pinglo es resaltado como el músico que cantaba a los personajes populares, a los olvidados y marginados, a la gente menos favorecida económica y socialmente, al pueblo sumergido en problemas sociales y en los cambios vertiginosos que se daban en la sociedad limeña de aquel entonces. Estas imágenes habrían sido narradas de una manera tan poética y literaria en el contexto que, debido a ello, la historia le otorgó conocidos apelativos como “bardo inmortal”, “el cantor de los humildes”, “Felipe de los pobres”, “el maestro”, entre otros. Se le atribuye también a Pinglo ser “el primer compositor de la época en crear tanto la letra como la música de sus composiciones” (TV Perú, 2013) —práctica que por esos años, al parecer, no realizaban los compositores populares (Zanutelli, 1999, p. 26)—, y de hacerlo, además, “de manera extraordinaria, inaugurando, de esta forma, un nuevo estilo de hacer criollismo” (TV Perú, 2013).

En el relato histórico, existe una fuerte asociación entre la imagen de Pinglo y su vals *el Plebeyo*, catalogado como el más conocido y popular de la canción criolla (Lloréns y Chocano,



2009, p. 138). La historiografía llega al punto de reducir toda la obra del músico a esta única canción (Mazzini, 2010, p. 235) debido al impacto que tuvo por su fuerte identificación con la vida del limeño del sector social medio. Se afirma, por ejemplo, que “por primera vez fueron planteadas las diferencias de clase en la sociedad limeña dentro del contenido de la letra de un vals” (TV Perú, 2013) —afirmación que es merecedora de reflexión y cuestionamiento—, y que presentaba en sus versos una crítica y protesta contra la injusticia social que deviene en rebelión y lucha por la igualdad.

De esta manera, Pinglo es presentado como “el padre de la música criolla” —según lo manifiesta Renzo Gil, músico e intérprete de las obras de Pinglo, en una entrevista en homenaje al 118.º aniversario de su nacimiento—. Es presentado, también, como un innovador y poseedor de una excepcional calidad artística, cuya imagen representaría lo más “genuino” y “emblemático” de la música criolla (TV Perú, 2013).

Todas estas citas son muestras de una mirada ensalzadora al compositor, enfocada —tal vez más que en el compositor y su obra— en la imagen que de él han construido la literatura y la crónica peruanista, ya sea a través de medios escritos, visuales o multimediales de carácter masivo, en un margen de tiempo relativamente largo.

#### 4. IMPACTO DEL RELATO HISTÓRICO EN LA ASUNCIÓN ACTUAL

Todo lo relatado ha coadyuvado a construir la imagen de un Pinglo tal como lo concebimos hoy en día: el mítico genio, figura única y descolante que marcó fuertemente no solo una época, sino, además, el desarrollo general de todo el corpus conocido como “canción criolla”. Estas imágenes marcan de alguna manera, en el imaginario colectivo, la asunción de que Pinglo compuso única y expresamente canciones de carácter social, en contraste con temáticas que podrían ser banales y que fueron emprendidas por los compositores del género criollo hasta esos años. Sin embargo, en una breve revisión del corpus general de sus obras, se observa que ello no necesariamente es una verdad (ver anexo 1).

Martin Eckmeyer y María Paula Cannova apuntan en su artículo *Historiografía e historia de la música*, que “las distintas formas de hacer historia, lejos de ser modelos neutros, [...] están fuertemente impregnadas de intencionalidad, valoración e ideología” (s. f.), dando cuenta así que en la escritura de la historia se seleccionan y privilegian ciertos aspectos y se relegan otros. Tal pudiera ser el caso de Pinglo, en quien el relato histórico ensalza una imagen a tal punto que otros compositores coetáneos desaparecen de la historia, en este caso, de la canción criolla. La inserción de otros compositores dentro de un mismo bolso cuyo rótulo es “la generación de Pinglo” (Zanutelli, 1999) denota, además, cómo la historiografía periodiza y resume en su figura toda una época de desarrollo en la historia del vals criollo (Lloréns, 1983). Es así que compositores de la época de Pinglo quienes también pudieron haber sido considerados en la llamada renovación de la canción criolla de mediados del siglo XX —como Eduardo Márquez Talledo, Laureano Martínez Smart, Pedro Espinel y Samuel Joya— han sido tomados muy poco en cuenta, relegados a unas breves líneas en la historia y, en el peor de los casos, dejados en el olvido.

Ante este panorama, parece oportuno no solo cuestionar el relato historiográfico, sino también hacer notar algunos aspectos de la obra de Felipe Pinglo que han sido muy ligeramente subrayados, si no relegados —tal vez voluntariamente— por la historiografía. De este modo, Pinglo, nacido y surgido en la zona de Barrios Altos, ¿sería para la época un fiel reflejo de la gente del pueblo?, ¿qué premisa se podría afirmar que representa lo más genuino de la canción criolla?, ¿históricamente, fue en realidad el primer autor en incorporar temáticas contrastantes de la sociedad limeña en las canciones consideradas como música criolla? Más cuestionable aún, ¿fue Pinglo el primer compositor en crear letra y música para sus canciones?

Frente estas cuestiones existen textos como el del investigador Gérard Borrás, quien señala lo siguiente:

[...] Este reconocimiento (justificado) y glorificación de la que son objeto estos textos y estas melodías, producen como una de cortina de humo dejando creer apresuradamente que solamente las canciones que tienen un vínculo con lo político y lo social serían las canciones del *bardo de los humildes*. Nada más alejado de la realidad. (2012, p. 205)

Una revisión de los títulos de sus canciones será suficiente para notar que solamente ocho de ellas abordan temas sociales de la época y que, en realidad, la mayoría de su repertorio aborda temáticas diferentes: desde los autos, como la canción *El volante* (ver anexo 2); el fútbol, como las canciones *Alejandro Villanueva* y *Alianza Lima*; y el amor y las mujeres, como las canciones *Amelia* y *Amor iluso*. Entre los pocos títulos que acusan temas sociales encontramos los siguientes: *El canillita*, *El plebeyo*, *Jacobo el leñador*, *Pobre obrerita*, *La ley de la igualdad*, *El inclusero*, *Mendicidad* y *La oración del labriego* (ver anexo 3).

Por otro lado, es sabido que Pinglo hacía uso de un léxico poético, “Pinglo le da un especial lugar a las adjetivaciones, particularmente valiéndose del epíteto como recurso estilístico que por excelencia distingue su tratamiento, otorgando importancia poética a aquellas palabras que matizan sus historias” (Sarmiento, 2018, p. 50). En muchos casos, abarcaba palabras de difícil significado y escogidas para una élite. El guitarrista criollo Óscar Avilés, en una entrevista del Diario La República en 1983, señala coloquialmente que Pinglo era un “autor con diccionario” (Avilés, citado por Cuba y Arana, 2014). Cabe, entonces, la cuestión de si ese tipo de lenguaje es propio de las clases bajas o populares. A primera vista, resulta paradójico el uso de tal lenguaje por alguien que es considerado el cantor del pueblo y de los humildes. Asimismo, si Pinglo representa lo más “genuino y puro” de la canción criolla, ¿qué podemos decir de la gran influencia que tuvo la música foránea de la época, como el *jazz*, el *foxtrot*, el *one-step* y el tango (Lloréns y Chocano, 2009, p. 137), en la creación de sus armonías, estructuras y canciones?

Hay que recordar, además, que las composiciones de Pinglo surgieron aproximadamente 30 años después de que el vals iniciara su proceso de consolidación como género musical de carácter nacional. No en vano, el músico e investigador Manuel Acosta Ojeda, en una entrevista para *Sucedió en el Perú*, cuenta que la llamada Guardia Vieja “no miraba con buenos ojos” la obra de Pinglo, y afirma que este “malogró el vals y que le estaba faltando el respeto a la tradición” criolla. En concatenación con este hecho, Eduardo Mazzini sostiene que “el viejo vals de la Guardia Vieja acabó de morir en manos de Pinglo” (2010, p. 241).

Por otro lado, en el relato histórico existe la idea de que el uso de rasgos musicales del *foxtrot*, el *one-step* y el tango por parte de Pinglo en la música criolla fue “con el objetivo de innovarla y así salvarla” de la pérdida de práctica, ya que su espacio se reducía frente a la práctica y difusión de la música foránea; pero ¿renovó su creativa musical porque realmente quería innovar y salvar la música criolla?, ¿o se orientó a satisfacer los gustos musicales del momento dado que la audiencia gustaba de los ritmos foráneos en boga?, ¿o tal vez, simplemente, esa era la música que él escuchaba y, como es natural, la disfrutaba, y así terminó por influenciar en su forma creativa? (Mazzini, 2010, p. 239). Todas estas conjeturas son completamente comprensibles si consideramos que los llamados “géneros musicales foráneos” impactaban fuertemente en el auditorio de nuestra capital; como menciona Zanutelli, “no era posible ponerse al margen de esa música” (1999, p. 38), tanto así, que era el mismo Pinglo quien “también ejecutaba con singular maestría los tangos y los foxtrots de moda” (Collantes, citado por Lloréns, 1983, p.46).

Eckmeyer y Cannova, en su artículo, ponen énfasis en el carácter construido de la historia, lo que nos lleva a considerar la idea que se ha construido historiográficamente sobre Pinglo mucho después de su desaparición y desde una posición evidentemente valorativa. Fred Rohner, investigador y estudioso de la música criolla, se refiere a este aspecto en el prefacio del libro de Cuba y Arana titulado *Y vivirá mientras exista la vida: recopilación de la obra del maestro Felipe Pinglo*.



Muchas de las atribuciones que se le han dado a Pinglo podrían obedecer a la construcción de un gran mito que congregate al colectivo musical criollo. La población estaba creando sus autoridades, sus héroes y sus mitos. Y eso es lo que hacemos siempre. Las personas deciden en qué quieren creer y construyen para ello un conjunto de identificaciones complejas a las que llamamos cultura. Pinglo es uno de los centros de una cultura particular, la criolla. (Rohner, citado por Cuba y Arana, 2014)

Finalmente, no es el objetivo de este trabajo menoscabar la obra e importancia de Felipe Pinglo Alva, así como su aporte innovador al desarrollo de la expresión musical criolla. Creemos que con justicia se ha ganado el reconocimiento y el lugar privilegiado que tiene en la historia de esta música; sin embargo, también ha de considerarse válido notar imprecisiones historiográficas y cuestionar, oportunamente, algunos vacíos que claramente destacan en el relato histórico, los cuales, de una u otra manera, pudieron condicionar el imaginario peruano respecto a la asunción de una imagen mítica de Felipe Pinglo Alva y, junto a él, de lo que es el criollismo musical peruano.

## CONCLUSIONES

- Si bien es verdad que Felipe Pinglo innovó y marcó un cambio en los elementos musicales melódicos, armónicos y literarios de la canción criolla, no corresponde afirmar tajantemente que representa lo más genuino de la canción criolla, ni mucho menos concluir que es su creador, tal como es asumido en el imaginario popular.
- No todas las canciones compuestas por Felipe Pinglo Alva poseen una temática de carácter social; su escondido repertorio de composiciones, el cual para muchos está constituido por más de cien canciones y para otros, por casi trescientas, abarca temáticas muy variadas y muchas veces de tipo recreativo o funcional (ver anexo 2).
- Indudablemente, Pinglo retrató en su lírica la realidad de la sociedad limeña, sin embargo, no fue el único ni el primero en hacerlo; antes de él hubo compositores y poetas que hoy son anónimos, desconocidos u olvidados. Tal vez el mérito de Pinglo en este punto, es que fue de los primeros en manifestar las des-equidades del contexto de una manera sensible y poética, además de ser el primero en hacerlo desde una perspectiva que individualiza a los personajes de sus historias.
- El relato histórico ha ayudado a construir la imagen que tiene Pinglo en la actualidad; sin embargo, su concepción no necesariamente nace de la práctica musical sino desde la literatura o la crónica peruanista.
- La construcción de esta imagen ha sido un proceso múltiple y con varios factores históricos. Su temprano fallecimiento y el hecho de que sus canciones fueran prohibidas durante el segundo gobierno de Óscar R. Benavides, entre 1933 y 1939, contribuyeron a despertar un interés en la sociedad limeña que nunca gozó de su música en vida, y así llegó a crear y proyectar una imagen con características de leyenda alrededor de su nombre.

## REFERENCIAS

- Borras, G. (2012). *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)*. Lima: Instituto de Etnomusicología - PUCP.
- Cuba, C., y Arana, V. (2014). *Y vivirá mientras exista la vida: recopilación de la obra del maestro Felipe Pinglo*. Lima: autor
- Eckmeyer, M. y Cannova, M. P. (s. f.). *Historiografía e historia de la música: la historiografía contemporánea y su posible impacto en la historia de la música*. Recuperado de:

[http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39052/Documento\\_completo.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39052/Documento_completo.pdf?sequence=1)

- Felipe Pinglo Alva el mayor compositor de música criolla de Perú.* (2007). S. l. Recuperado de: <https://culturaehistoriadep Peru.blogspot.com/2007/04/felipe-pinglo-alva-el-mayor-compositor.html>
- Lloréns, J. A. (1983). *Música popular en Lima: criollos y andinos*, pp. 15-26. Lima: Instituto de Estudios Andinos; Instituto Indigenista Latinoamericano. Recuperado de: <http://flacsoandes.edu.ec:8080/bitstream/10469/3562/4/03.%20M%C3%BAsica%20popular%20en%20Lima...%20Jos%C3%A9%20Antonio%20Llor%C3%A9ns%20Amico.pdf>
- Lloréns, J. A. (1987). *De La Guardia Vieja a la generación de Pinglo: Música Criolla y Cambio social en Lima 1900 - 1940*. pp. 253-282. Lima: El Virrey .
- Gil, R. (10 de julio, 2017). *Felipe Pinglo es el más grande compositor de Latinoamérica* [archivo de video]. Lima: Perú21. Recuperado de: a <https://peru21.pe/cultura/felipe-pinglo-grande-compositor-latinoamerica-video-86959>.
- Lloréns, J. A. y Chocano, R. (2009). *Celajes, florestas y secretos: una historia del vals popular limeño*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Sarmiento, R. (2018) *Felipe Pinglo y la canción criolla. estudio estilístico de la obra musical del bardo inmortal*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Mazzini, Eduardo (2010) *En nombre de Dios comienzo*. Lima: CPEC
- TV Perú. (10 de diciembre, 2013). *Sucedió en el Perú - Felipe Pinglo Alva, 1 de 4* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=jcH48AhN7cw>
- TV Perú. (10 de diciembre, 2013). *Sucedió en el Perú - Felipe Pinglo Alva, 2 de 4* [archivo de video]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=b7Qxb0kz\\_Z4](https://www.youtube.com/watch?v=b7Qxb0kz_Z4)
- Zanutelli, M. (1999). *Felipe Pinglo: a un siglo de distancia*. Lima: Diario El Sol.

## ANEXOS

### Anexo 1: canción criolla con contenido social

#### Himno de don lunes

(autor desconocido)

#### CORO

Somos pobres y estamos calatos  
no tenemos ni un mísero sol  
y a pesar de promesas solemnes  
cada día nos vemos peor.

I

Largo tiempo el peruano exprimido  
sudó el quilo por tanto rigor  
y algún día anhelando salvarse  
esperó y esperó y esperó.

hasta el solio subió uno tras otro  
prometiéndolo salvar la nación,  
gobernando tan bien que el peruano  
exprimido por siempre quedó.

II

Luego, un tiempo comimos pan negro  
que llamábase pan integral,  
y hoy tenemos por cinco centavos  
una cosa que es negra y no es pan.

(...)

Fuente: *Lima, el vals y la canción criolla* (2012).

## Anexo 2: canción de Pinglo sin contenido social

### El volante

(Felipe Pinglo)

Polca

(...)

En Chandler, Ford, Overland, Chevrolet o Fiat,  
Willis, Night, Mercedes, Minerva o Durant,  
Dodge, Lincoln, Pizarro o Rolls Royce,  
Stultz, Buick y Lancia, Packard o Renault  
En Hispano Suizo, Paige, Studebeaker  
Aperson y Chrisley, Moon Reo y Premier  
Isota Franchini, Cole, Alfa y Romeo  
Marmon o Delage, Scribans o Spa Oaklan,  
Oldsmobile, Pathfinder o Cleveland  
en King o en un Mercer, siento yo el placer  
que nos proporciona la grata emoción  
de pasear en auto con bella mujer.

Fuente: *Lima, el vals y la canción criolla* (2012).

### Anexo 3: canción de Pinglo con contenido social

#### La oración del labriego

(Felipe Pinglo)

(Vals)

Es ya de madrugada, el labriego despierta,  
al entreabrir sus ojos la luz del alba ve;  
entonces presuroso, saliendo de su lecho  
musita esta plegaria lleno de amor y fe:  
“Señor, Tú que has creado las aguas de los ríos  
y a los prados permites el verdor que se ve,  
no niegues al labriego el divino rocío  
que con cada caída alegra nuestro ser.

La campiña que luce hermosos atributos,  
por ti florece siempre, cual ameno vergel;  
pero si Tú nos niegas agua, sol y rocío,  
morirán los labriegos de inanición y sed”.

Después de la jornada, la lampa sobre el hombro,  
al ponerse la tarde retorna el labrador  
y mientras tranquea de vuelta a la cabaña,  
cantando el pensamiento modula esta canción:

“La ansiada primavera que exalta los amor  
este debe la pureza de todo su arrebol  
y el concierto admirable de pájaros y flores  
por obra de tu gracia ostenta su primor”.

En medio de este encanto que alegra corazones  
el labriego es el guarda de tan rico joyel,  
como guardián te pido que con tu omnipotencia  
multipliques los frutos que cosechar podré.

Fuente: <http://www.criollosperuanos.com/letradecanciones/laoraciondellabriego.htm>