

EL ARTE AL SERVICIO DE LA PATRIA

Darío González Ramírez

MELGAR Y LA “MARCHA PATRIOTICA” DE 1814

Al influjo de la revolución argentina, Don Fernando de Abascal y Souza tuvo que combatir cuatro importantes movimientos revolucionarios surgidos en el Perú en aquellos años de innegable inestabilidad social, política y militar, éstos fueron:

- a) El de Don Francisco de Zela, en Tacna, en 1811.
- b) El de Don Juan José Crespo y Castillo, en Huánuco, en 1812.
- c) El de Don Enrique Pallardelli, en Tacna, en 1813, y
- d) El de los hermanos Angulo y Mateo Pumacahua, en el Cuzco, en 1814.

Aunque todos estos movimientos tuvieron enorme importancia, sólo nos ocuparemos del último, por estar ligado al objeto de nuestro trabajo. Es más, habiendo variadas monografías, ensayos y estudios sobre el movimiento, la personalidad de sus líderes, las implicancias socio-políticas y militares y sus consecuencias; no nos proponemos hechar luces sobre la cuestión en sí, sino, hacer ver cómo el espíritu del arte literario y musical poseyó el ánimo de aquellos patriotas que arriesgaron su vida en aras de la libertad, libertad bendita y soñada que algunos alcanzarían a ver y disfrutar, mientras otros, muertos en el intento de materializar sus ideas, legaban con su sangre a las generaciones

futuras el sueño que tuvieron de vivir en libertad.

La poca valoración del patrimonio documental que en nuestra patria se ha tenido por muchos años, ha permitido que documentos inéditos, originales, de puño y letra de diversos autores y compositores, hayan ido a parar a manos de extranjeros, quienes los han vendido a buen precio a Bibliotecas y Archivos del mundo entero, especialmente europeos y americanos que, -sedientos de la sangre de América- han sabido interesarse por nuestros problemas culturales mucho más que nuestros gobernantes y nuestros escasos investigadores.

Entre los muchísimos casos acontecidos, nos interesa, por ahora, uno de ellos, aquel que se refiere al manuscrito autógrafo y desconocido de Don Mariano Melgar, dado a conocer en Lima por el estudioso Estuardo Núñez, quien en el Nro 19 (p.67-107) de la revista "Fénix", publicación de la Biblioteca Nacional, presenta unas breves notas introductorias al tema y la reproducción facsimilar del manuscrito melgariano.¹⁾

Se trata de la adquisición, efectuada por la Biblioteca Lilly de la Universidad de Indiana, de "un fondo muy nutrido de manuscritos concernientes a América Latina" que pertenecieron al Dr. B. Mendel:

Estuardo Núñez divide su trabajo en dos partes, en la primera, analiza las poesías contenidas en el legajo, estableciendo que 5 de las 12 composiciones que lo integran son inéditas y que, en cuanto a los editados textos, existen variantes de contenido con respecto a la edición de poesías realizada en Nancy, en 1878, bajo la organización de Don Manuel Moscoso Melgar. En la parte segunda, las copias facsimilares del manuscrito presentado, nos permiten tener una idea más cabal del asunto. Dice, Núñez, hablando del "Cuaderno Nro 2" de los poemas melgarianos -el "Cuaderno Nro 1", continúa perdido- que las obras des

EL ARTE AL SERVICIO DE LA PATRIA

conocidas son las siguientes:

- 1.- "*Marcha patriótica*"
- 2.- "*La ballena y el lobo*" (fábula)
- 3.- "*Sueño de un infeliz súbdito del M. de Lima*"
- 4.- "*Llegó el terrible momento*" (elegía sin título que empieza así)
- 5.- "*Sepa la cruel Melisa*" (elegía sin título que empieza así)

Nosotros nos permitimos afirmar -tras análisis efectuado- que no se tratan de elegías únicamente, sino de verdaderos yaravíes. El aporte de lo inédito tiene un extraordinario valor político, por cuanto denota la actitud nacionalista que invadía a Melgar en aquel año de 1814, cuando las tropas revolucionarias del Brigadier Mateo Pumacahua Chihuantito arribaron a la ciudad de Arequipa. Saber si la "Marcha patriótica" la elaboró de motu propio o si fue un encargo de quienes dirigían el movimiento, es -ciertamente- algo que nunca se sabrá en forma definitiva, pero nos inclinamos a pensar lo primero por existir argumentos que respaldan esta interpretación. Lo cierto e innegable es que se cantó como el "*HIMNO DE LA REVOLUCION*" y, muerto Melgar, como himno de Arequipa por unos cuantos años.

MARCHA PATRIOTICA

- 1 Ya llegó el dulce momento
En que es feliz Arequipa,
Ya en mi suelo se disipa
El Despotismo feroz.

- 2 Ya se puede a boca llena

Gritar: que la patria viva
Que la libertad reciba
Que triunfe nuestra Nación.

3 Cayó el monstruo detestable
Que en nuestra cerviz sentado
Trescientos años ha hollado
la Justicia y la razón.

4 Y en su lugar se levanta
La oliva de la victoria,
Que borrará la memoria
de los siglos de opresión.

5 Levantad pues hijos bellos
Del Perú siempre oprimido,
Incrementad el partido
De esta grande Redención:

6 Ved que el Cielo nos protege
Y que salen los efectos
Mayores que los proyectos
Que el Patriotismo formó.

7 No se encuentra un hombre solo
Que no empuñe aguda espada,
Y arroje a su negra nada
Al tiránico español:

EL ARTE AL SERVICIO DE LA PATRIA

8 Pues las heridas gloriosas
que en el campo se reciban
Harán que sus nombres vivan
Muerto el Déspota esquadron.

9 Suene en fin en todas partes
Con las voces y los hechos,
Que no vivan nuestros pechos,
Si no logran este honor:

10 Viva, viva eternamente,
El Patriotismo Peruano,
Viva el suelo Americano,
Viva su libertador.

(Mantenemos en la transcripción, al igual que Estuardo Núñez, la ortografía original del M.S.)²⁾

Por aquella época, Don Mariano Melgar había logrado crear el "*Yaraví-Arequipeño*", su espíritu revolucionario había captado muy bien la posibilidad de usar la melodía de los viejos yaravíes -que flotaban en el ambiente- modificándoles las letras insustanciales que tenían y poniendo en lugar de ellas, otras nuevas, de su inspiración, donde en forma inteligente, muy bien camuflada, "predicaba" la toma de conciencia revolucionaria, hacía ver el cautiverio del pueblo, su dolor, sus desdichas y el DESEO DE LIBERARSE, tras la muerte que sin duda alguna, tendría que cobrar su precio en los campos de batalla. Melgar hablaba en lenguaje alegórico lo que no podía afirmar abiertamente, por lo que, es lógicamente posible y aceptable, sostener, como lo hacemos, que los yaravíes melgarianos fueron en su época las "*Canciones de*

Protesta” de hoy. Con la única diferencia de que mientras ahora el lenguaje es expreso y claro en aquellos días lo fue alegóricamente.

Veamos esto es dos yaravíes melgarianos muy difundidos:

“*¡ Ay, amor ! Dulce veneno.*”, conocido también, simplemente por:

“Ay, Amor”. Es una redondilla, esto es, versos octosilábicos de rima perfecta, en que riman entre sí los versos primero con cuarto y segundo con tercero. Transcribimos ...

¡ Ay Amor !
DULCE VENENO (AY, AMOR)

¡ Ay, amor ! dulce veneno
¡ ay, tema de mi delirio !
solicitado martirio
y de todos males lleno.

¡ Ay, amor ! lleno de insultos,
centro de angustias mortales,
donde los bienes son males
y los placeres tumultos,

¡ Ay, amor ! ladrón casero
de la quietud más estable.

¡ Ay, amor falso y mudable !

¡ Ay, que por tu causa muero !

EL ARTE AL SERVICIO DE LA PATRIA

¡ Ay, amor ! glorioso infierno
y de infernales injurias,
león de celosas furias,
disfrazado de cordero.

¡ Ay, amor ! pero ¿qué digo,
que conociendo quien eres
abandonando placeres,
soy yo, quien a ti te sigo ?

¿ CON QUE AL FIN HABEIS TOMADO ?
(LA RESOLUCION) (RESOLUCION)

¿Con que al fin habéis tomado
la fatal resolución
de abandonarme ?

¿ Al rigor de tus crueldades,
al tormento más stroz,
quieres matarme ?

Habéis, pues, firmado al fin
la sentencia de mi muerte,
dueño tirano;
y yo tendré que beber
el veneno que tus manos
me han preparado.

Venga el tósigo fatal
y acabe con mi existencia

tan miserable.

Has logrado ya tu intento,
pues me ves yerto cadáver,
y sin aliento,

Cubre, pues, mi amante cuerpo
con la gala que le es propia
a aquél que ha muerto;
Pero, cruel, teme a mi sombra,
que con voz horrenda y triste
siempre te nombra.

En estos dos yaravíes, como en muchos otros, es sumamente fácil identificar a la “*cruel amada*”, con su amor “*falso y mudable*”, que es, en verdad, “*león de celosas furias*”, “*disfrazado de cordero*”, pero... ¿Qué digo, que conociendo quién eres, abandonando placeres, soy yo quien a ti te sigue ?. pues, la amada en esta composición, no es otra que la Santa Madre Iglesia Católica, Apostólica y Romana, sustentadora de la vitalidad hispánica y de su crueldad, despotismo y mísera explotación, que, tergiversando la doctrina cristiana, embriagó el espíritu de los pueblos para que se mantuvieran en estado de inconciencia física, psíquica y espiritual. El contubernio establecido entre el poder clerical de los católicos y el poder político se tenía que plasmar en el tratamiento que el tirano daba a los patriotas insurrectos, “firmando al fin la sentencia de mi muerte, dueño tirano, tendré que beber el veneno que tus manos me han preparado (la hostia) (la horca)” ¿ No es una clarísima alusión al castigo que los hispanos e hispanófilos de ayer inflingieron al sufrido pueblo y a sus líderes revolucionarios, al amparo de la cruz idólatra ?

EL ARTE AL SERVICIO DE LA PATRIA

Acaso no es cierto que los inteligentes del pueblo se dieron cuenta de esto ?. El pueblo peruano que había sufrido durante largísimo tiempo la “extirpación de la idolatría de los indígenas”, cayó, en manos de los españoles en otra idolatría: la católica, apostólica y romana. La mayoría de cuyos clérigos -al servicio de la corona- cometieron injustificables actos de salvajismo cultural, social, político y económico. ¿ Podemos, acaso, olvidar que en 1614 el arzobispo de Lima ordenó que se quemaran todos los instrumentos musicales indígenas para evitar que adorasen a sus dioses paganos, a sus ídolos ?

¿Acaso Melgar no conocía de cerca los “secretos de la iglesia” ?

¿Ignoraría los “milagros” de sus clérigos ? Por cierto que no, pues, a su espíritu hondo y auténticamente cristiano, le repugnaba ver cómo la iglesia toleraba tantas injusticias sociales, y, no sólo las toleraba, sino que las defendía, asustando a la gente con la ex-comunión, el infierno y las masacres y torturas que se llevaban a cabo en las cárceles y mazmorras del “Santo tribunal de la Inquisición”.

Es, desde todo punto de vista, inaceptable conceptuar un espíritu como el de Don Mariano Melgar que no se rebelara contra estas injusticias, por algo él había dejado los recintos religiosos y se había incorporado al movimiento revolucionario. Por aquél entonces, las pugnas clericales se agudizaban, disputándose unos y otros, los puestos de poder e influencia, basta -para sustentar lo afirmado- que nos ocupemos de tan sólo uno de esos tétricos personajes, y así... nos preguntamos... ¿Se salvará de la crítica certera nuestro querido arequipeño ilustre Don José Sebastián de Goyeneche y Barreda? ¿Eludirá los cargos que la historia le levanta? No, ciertamente no podría hacerlo, por cuanto la historia no es sirviente de la religión, ni de la política, ni de nadie, ni siquiera de sí misma, sino única y exclusivamente de la verdad, ideal supremo.

El pueblo peruano –en los días de Melgar– fue mucho más católico de lo que uno se podría imaginar; pero, a pesar de que Arequipa era la “*Roma de América*”, quienes tenían la conciencia sucia y temían el justo castigo de sus actos, no obstante estar “*amparados por los hábitos*” y tener el “*favor divino* por ser sus representantes y vivir “*vidas ejemplares*”, viendo al fiero Mateo Pumacahua Chihuantito y al ejército libertador ad portas de Arequipa, huyeron de la ciudad. Así, Don José Sebastián de Goyeneche y Barreda y su hermano Don Pedro José, tuvieron –para eludir el efecto de la justicia y prolongar en algo sus ya contados días– que huír a la capital; pues, los pumacahuinos revolucionarios habían jurado blandir la espada hasta que todos los enemigos del pueblo, de la libertad, de la justicia y de la razón, fueran para siempre destruídos. Los Goyeneche y Barreda y toda su parente la debieron haber visto cien mil demonios en aquél trágico año de 1814. Hasta Santiago Martínez –clérigo católico– no puede negar esto y se ve obligado a reconocerlo en sus obras:

“*La Catedral de Arequipa y sus capitulares*” pág 380³⁾

“*La Diócesis de Arequipa y sus Obispos*” pág 231⁴⁾

“*Arequipeños Ilustres*” pág 55⁵⁾

Mas, no hace comentario ni interpretación alguna y -ciertamente- no podría hacerlo, pues él no es historiador, sino simplemente un datero gran admirador de la historia, pero carente de vuelo interpretativo y crítico, es tan sólo un compilador de datos; eso sí, muy útiles para quienes tenemos la misión de elaborar la ciencia histórica. Desgracia, por suerte no muy grande, que sus obras estén plagadas de errores,

Pero, volvamos al asunto de Goyeneche y Barreda. Más tarde, el Comandante General Don José Domingo Nieto, discípulo que fue de Melgar, se vería obligado a intimar al Obispo José Sebastián para que en el

EL ARTE AL SERVICIO DE LA PATRIA

término de 4 horas abandonase el país, debido a su participación en actos repugnantes. ⁶⁾

La prensa libre de Arequipa -tras la victoria alcanzada años después por los patriotas- lo fulminaba con reparos y críticas serias. Mas, el pueblo ignorante, incapaz de comprender lo que esto significaba, defendió al Obispo, para evitar que “*dejase viuda la iglesia*” ⁷⁾. triunfando así la sinrazón sobre la razón. Teniendo que salir de Arequipa, consiguió el Arzobispado del Perú; y, el gobierno mediante su Ministro de Relaciones Exteriores pidió al encargado de negocios en -Roma, Don Luis Mesones, que tramitase el Cardenalato para Don José Sebastián, pues al gobierno le interesaba ¿cuándo no ? que los líderes de la iglesia que les servían de soporte político, manteniendo a las masas en inanición, fuesen más poderosos y gozaran de mayor prestigio, para que el pueblo los escuchase “más piadosamente”. Veamos, el gobierno peruano fundamentaba su petición “... porque es indudable que este nombramiento sería de provechosos resultados para las relaciones del Papa y Sud- América” ⁸⁾

Está demás afirmar que todas las denuncias cargadas sobre la familia Goyeneche y Barrera y sobre todo sobre Don José Sebastián, impidieron que el Santo Padre, le ordenase Cardenal del Perú ⁹⁾, ya que esto hubiese sido una verdadera ruina y desprestigio para el papado, pues se hubiese “quemado” en Sud-América. Basta recordar que hasta el Ministro de Justicia del Perú había ordenado el enjuiciamiento del Arzobispo José Sebastián. ¹⁰⁾

Además, en Arequipa, donde había sido Obispo por más de 40 años, se le había acusado en repetidas oportunidades de impedir y estorbar la acción de la justicia. Así,...

“La Corte Superior de Justicia de los Departamentos de Arequipa y

Puno a nombre de la Nación Peruana.

Hacemos saber al Reverendo Obispo de esta Diócesis que en el expediente seguido en este Tribunal, con motivo de la queremonia de los honorables Alcalde y Síndico don Andrés Martínez y don Mariano Llosa Benavides y sus incidentes de declinatoria y resistencia; y últimamente a mérito de la nota pasada por ese Reverendo Obispo, con fecha 9 del corriente, ha proveído esta Corte el auto, que con el de 8 de los mismos mes y año es como sigue:—

Auto: Arequipa, abril 8 de 1831.— Vista la antecedente diligencia relativa al Reverendo Obispo: Mandaron se Libre carta orden de ruego y encargo, para que en cumplimiento de la Ley 36, Título VIII, Libro V de la Recopilación de Indias, NO IMPIDA NI ESTORBE Y SE DEJE NOTIFICAR, tres rúbricas. —Rodolfo.—¹¹⁾

“...Séptimo, a que por la nota de fojas 12, se advierte ya EL ABUSO QUE HA HECHO EL REVERENDO OBISPO DE SU AUTORIDAD”¹²⁾

“...los justos reparos que naturalmente deben hacerse sobre la CONDUCTA ILEGAL DEL REVERENDO OBISPO de esta Diócesis y el empeño con que se ha propuesto deprimir a un Tribunal que por sus atribuciones, constituciones y categoría en el orden civil debía respetar”¹³⁾.

También se denunciaba que (dinero que va, dinero que viene)“ el Reverendo Obispo ha encontrado un apoyo para sus ABUSADAS PRETENCIONES en el Señor Fiscal...”¹⁴⁾.

Y, que... “el Obispo altamente equivocado de la inmensidad que atribuye a sus facultades y maliciosamente imbuído en sus aspiraciones, se avanzó a disputar a la Corte su autoridad...”¹⁵⁾

Estos y muchísimos otros cargos -que no enunciamos por ahora para no abusar de la amabilidad del lector, que nos dispensa con su tiempo y

EL ARTE AL SERVICIO DE LA PATRIA

energía, los podremos hallar en nuestra inédita obra “Roma en América : Tragando hostias y Defecando diablos”, que editaremos en unos meses más- se levantaron contra el Obispo Goyeneche, quien para lavar sus pecados y comprar el perdón del pueblo inteligente -que siempre lo cuestionó- mandó, en 1842, a sus expensas, construir la torre del reloj de la Catedral¹⁶⁾; tras el incendio acontecido en la Catedral el 1 de diciembre de 1844, remitió al Cabildo Eclesiástico 30 mil pesos para que se efectuase la reconstrucción¹⁷⁾.

Más tarde, próximo a morir y a encontrarse con Dios, temeroso de que éste lo hallare de casualidad -pues, sus vías y senderos son diferentes- y le objetase su vida terrena -nada limpia- dejó en su testamento la cantidad de 150,000 pesos para la construcción de un Hospital para pobres, que se construyó con el nombre de “Nuestra Señora del Consuelo”¹⁸⁾. Goyeneche y Barrera descendía de los fundadores de Arequipa, Gómez de León y Juan de la Torre, cuyos descendientes habían hollado al pueblo peruano por más de 350 años, la enorme riqueza de los Goyeneche, fue producto de la vil explotación que habían implantado los hispanos en América. “Obsequiar” cuatro reales al pueblo que les dio todo, no es gracia alguna, y únicamente quienes no poseen una visión integral de los fenómenos sociales pueden darse el lujo de declarar “Arequipeños Ilustres” a quienes de arequipeños no tuvieron nunca nada, ni de ilustres tampoco.¹⁹⁾.

Pero, volvamos a lo de Melgar, en esa época, junto a la propagación de los pasquines se hicieron famosos los yaravíes melgarianos, que hablaban de la situación real que vivía el pueblo -desde el punto de vista social y político- ganando prosélitos para la revolución, cierto que no todos se darían cuenta de tal mensaje, pero incuestionablemente hubo una consigna a seguir y un yaraví a entender. En forma cauta,

inteligente, sin arriesgar el cuello inútilmente Melgar propagaba los ideales revolucionarios y, en esta situación, deseó dotar de una *canCIÓN patriótica a Arequipa* a fin de incrementar las fuerzas del movimiento pumacahuino que en 1814 estaba ad portas de la ciudad. La letra pudo y debió de haber sido escrita en forma de himno, esto es -un coro invariable y dos o más estrofas alternantes- empero, Melgar no hizo esto, sino que escribió únicamente 10 estrofas tetra versadas de metrificaci3n octosilábica, no existiendo coro alguno. Por lo que desde el punto de vista literario la versificaci3n -analizándala- consta de 10 redondillas incompletas, de la forma (- a- a) perteneciendo al arte menor por tener versos octosílabos, pero manteniendo rima perfecta sólo en la mitad de su estructura.

Acontece que Melgar rompe con los cánones del clasicismo literario aún imperante en la Península y en las Indias, por eso su espíritu innovador, revolucionario no se aviene con la estructuraci3n extraña. Factura 10 estrofas, cada estrofa mantiene 4 versos octosilábicos, pero no acepta la redondilla hispánica de forma a-b-b-a, sino que toma el 50% de dicha estructura y para simbolizar su rechazo, introduce versos libres en lo restante. Melgar muestra su deseo de liberarse, repudiando lo existente. Por otro lado, hace rimar entre sí, los últimos versos de las redondillas 2-3-4 y 5: Naci3n, raz3n, opresi3n, Redenci3n; y, los de las redondillas 9 y 10: honor, libertador, manteniendo de esta forma, con los últimos versos de las otras redondillas, de verso libre, un mensaje sintético.

Así, ordenando estos últimos versos tenemos que:

<i>EL DESPOTISMO FEROS</i>	1
Que triunfe nuestra naci3n,	2
la justicia y la raz3n:	3

EL ARTE AL SERVICIO DE LA PATRIA

de los siglos de opresión	4
de esta grande Redención	5
que el patriotismo formó,	6
Al tiránico español:	7
Muerto el Déspota esquadron.	8
Si no logra este honor:	9
Viva su libertador.	10

Por título, pues, tendríamos: "*El despotismo feroz*", que dialécticamente engendraría -tarde o temprano- el triunfo de la nación ya que la justicia y la razón no podrían sustentar los siglos de opresión, mas, esta gran redención que el patriotismo había formado, diría al tiránico español: ¡Muerte al Déspota Esquadron ! (el esquadron de la muerte, tanto el Tribunal de la Santa Inquisición con sus torturas y asesinatos cuanto los Tribunales de Guerra que decretaban la muerte de los patriotas insurrectos) Aún cuando no se lograre este honor ¡Viva el Libertador! ¡ Viva el Brigadier Mateo Pumacahua Chihuantito!

Estuardo Núñez no hace análisis alguno acerca de la versificación, nosotros nos preguntamos ¿ Por qué Melgar escogió la redondilla ? El -entre todas las estructuras de versificación perfecta o consonante- pudo haber elegido las siguientes: Aleluya, pareado, tercerilla, terceto, terceto encadenado, cuarteta, tetrástrofo, quinteto, quintilla, lira, sextina rima, sextina moderna, sextina manriqueña, octavilla, copla de arte menor, octava real, octava italiana, décima, soneto, estancia, etc. ó, entre las de rima imperfecta o asonante: copla, romancillo, endecha, romance, romance heroico, etc. ¿Por qué, pues, eligió Melgar la redondilla entre tantas formas de poemas? Y, nos respondemos, porque la redondilla tiene una estructura en la cual riman entre sí el segundo y

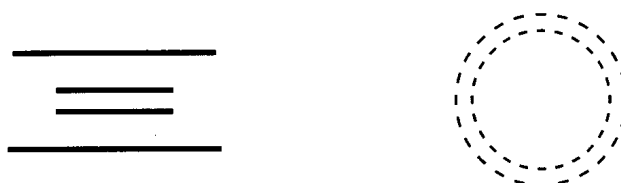
tercer verso, estando ambos “encerrados”, “aprisionados”, dentro de un contorno que les es externo. Contorno anterior, verso A 1 ; contorno posterior verso A 4. Esta estructura la podemos graficar de las siguientes maneras:

verso 1 a

verso 2 b

verso 3 b

verso 4 a



Y lo interpretamos como que lo de adentro esta atenazado por lo de afuera, que lo circunda y le marca sus límites, lo aprisiona y lo domina, impidiendo su libre crecimiento, impide que escape, rebasando las limitaciones señaladas. Así, pues, los versos primero y cuarto estarían simbolizando la dominación y explotación española, mientras que los versos segundo y tercero indicarían el pueblo oprimido, atenazado, pero dividido en dos, los que estarían dispuestos a luchar y los que no deseaban participar en la revolución, por temor o falta de concientización. Ambos grupos formarían una sola unidad en vista de las enormes similitudes y cosas en común que como pueblo tuvieron, tenían y tendrían para siempre. Por lo que el esquema quedaría conformado así:

PODER POLITICO

pueblo que lucha

pueblo que no lucha

PODER CLERICAL

Por lo expuesto, el esquema de la redondilla era perfectamente aplicable a los ideales melgarianos y revolucionarios. En lo interno de la

EL ARTE AL SERVICIO DE LA PATRIA

estructura el pueblo está dividido: los que se dan cuenta y los que no se dan cuenta de la situación, los que quieren luchar contra el poder político y los que atrofiados en su conciencia por la religión no participan en nada. En lo externo, el poder político y el religioso no guardan armonía, no obstante tener intereses comunes, basta recordar la expulsión de los jesuítas por Carlos III (1767) debido a su ambición desmesurada. Por eso Melgar no hace rimar el primer verso con el cuarto. Es decir, Melgar escoge adrede una estructura literaria que se amolda a sus objetivos, dándole un giro personal y una simbolización socio-política, esto por un lado. Por el otro, en cuanto al mensaje en sí, presenta el lato y expreso y el alegórico, con la única finalidad de exhortar al pueblo arequipeño a participar en la Revolución de Pumacahua, por eso, esta “Marcha Patriótica” fue el Himno de la revolución, pero más que nada el “*HIMNO QUE EXHORTA A AREQUIPA A LUCHAR*”, por eso se cantó, se cantó así: como el “*HIMNO DE AREQUIPA*”.

Una cosa que llama la atención general, es el mensaje que nos transmite la redondilla sexta, cuando dice;

“Ved que el cielo nos protege
y que salen los efectos
mayores que los proyectos
que el patriotismo formó.

Estuardo Núñez explica, “ Desde 1812, bajo la ilusión fidelista, había creído Melgar como muchos otros patriotas americanos, que triunfaría una fórmula feliz para lograr la libertad dentro de un régimen liberal y alentando esa idea hubo de viajar de Arequipa a Lima, a mediados de 1813. Pero los acontecimientos posteriores, presentados durante su regreso y estada en Majes y Chuquibamba, cambiaron la actitud revolucionaria. Un “proyecto mayor” forjaba ahora el patriotismo, como dice

el poeta. La solución era ya otra en 1814, al irradiar del Cuzco la rebelión de Pumacahua. Se veía claro un distinto planteamiento: la independencia definitiva de España y el triunfo de la nación, la redención del Perú. Los efectos habían sido mayores que los proyectos²⁰⁾.

Continúa Núñez, afirmando que: “Esta vibrante marcha de exaltación patriótica, que tan cabalmente refleja el ambiente de fervor multitudinario que vivió Arequipa en esos días finales de 1814 e iniciales de 1815, pudo convertirse en la Canción Nacional del Perú, si hubiera triunfado la revolución de Pumacahua, pero con la derrota de los patriotas en 1815 y la persecución violenta y cruel que sufrieron quienes en ella intervinieron quedó frustrada esa posibilidad”²¹⁾.

Esta afirmación de Núñez, es muy peregrina, nosotros afirmamos categóricamente que esta marcha jamás pudo haberse convertido en “Canción Nacional del Perú” o sea, en su “Himno Nacional”, por lo siguiente;

1. Esos versos no reúnen las cualidades literarias de la forma Himno o canto patriótico, para ello debería tener una estrofa invariable, denominada CORO, que se alternaría con las otras estrofas de corte variable. La estructura de la versificación melgariana no corresponde, pues, a la de un Himno, incluso su nombre mismo lo indica así: “Marcha Patriótica”.

Pero, hay otra cosa, la marcha, hablando estrictamente desde el punto de vista musical, es una forma instrumental sinfónica que muy pocas veces tiene letra; mientras que el Himno o Canto Patriótico, es una forma vocal que puede o no tener acompañamiento instrumental.

2. Porque esa marcha patriótica, por su visión interna es arequipeñista, lo que indica que hubiese sido, como en efecto fue

EL ARTE AL SERVICIO DE LA PATRIA

el Himno de Arequipa revolucionaria, mas no el Himno del Perú.

3. Porque, además, la música tenía la forma de yaraví, que indiscutiblemente así hubiese habido una gran presión para tenerlo como Himno del Perú, hubiere sido rechazado por las mayorías, especialmente los norteños.

Y, esto se explica porque Don Mariano Melgar, no era músico, nunca lo fue y jamás lo sería. Natura lo había dotado del talento literario, mas, no del musical. Y, aunque erróneamente en casi la totalidad de diccionarios y enciclopedias lo presentan como poeta y músico, decimos -que lo primero es cierto, y lo segundo falso- y no nos falta razón para afirmarlo.

Durante mucho tiempo se atribuyó al “compositor” Mariano Melgar, la creación del yaraví, pero posteriores investigaciones efectuadas y el hecho de haberse comprobado que cuando él nacía se conocían ya dichas composiciones, vino a demostrar el error de esta afirmación, quedando sólo en pie la innegable influencia melgariana en la popularidad del yaraví, debido al cultivo y perfeccionamiento que alcanzó desde el punto de vista literario.

Nicolás Slonimsky, por ejemplo, en su obra: “La música de América Latina”, pág 308, dice: “El primer compositor nativo de yaravíes fue Mariano Melgar, quien trató esta forma nativa como un lied romántico.²²⁾

Vicente Gesualdo, en su “Historia y evolución de la música en los países americanos”, dice en la pág 1031 “Mariano Melgar (1791–1814) fue el primer autor nativo de yaravíes; trató esta forma nativa como un lied romántico²³⁾. No hay duda de que uno copió del otro la pobrísima información, divulgando además del error musical en sí, un error

cronológico en los datos de Melgar.

Para empezar, Melgar nunca fue compositor y probarlo es algo sumamente fácil, todos sus biógrafos y panegiristas están de acuerdo en reconocer su manifiesta precocidad intelectual y los éxitos alcanzados en su mocedad: profesor de Gramática (11-3-1810); catedrático de Latín y Retórica (16-5-1810); catedrático de Física y Matemáticas (21-9-1810) encargado del curso undécimo de Filosofía (1811), y, si es cierto que a los 7 años era capaz de traducir muy bien el latín. ¿No eran estos signos de una aguda inteligencia? Por cierto que sí, una persona de la inteligencia y cultura de Melgar, tan buenamente guiado y amparado por el insigne Obispo Pedro José Chávez de la Rosa, si hubiese estado dotado del talento de la composición musical, sin duda alguna que no habría cometido el craso e imperdonable error de no dejar escrita ni una sola pieza, ni un solo pentagrama, ni un solo compás. ¿Cómo explicar la existencia de las obras literarias, escritas de puño y letra por él y la inexistencia de las obras musicales? El instinto artístico lo hubiera inclinado a escribir sus partituras y la única dificultad podría deberse al hecho de haber sido un ágrafo musical. ¿Podría un hombre como Melgar, que gozaba de innegable salud intelectual, haber ignorado los cánones de la escritura musical profana? El, como alumno que fue del Seminario, conocía, sin duda alguna, la lectura de los complicados neumas gregorianos. ¿No habían acaso profesores de música que le hubiesen podido enseñar la lectura y escritura de la música profana? Si los habían en la ciudad, Francisco Tomás de Quirós y Pedro Jiménez de Abril Tirado y otros más. Aunque J.G. Paz Soldán afirma en sus *Anales Universitarios* “Era también músico y algunos de sus yaravíes que todavía se cantan, eran compuestos y acompañados por él a la música” (Fénix, Nro 14, pág 20, citado por Garlos Raygada)²⁴⁾ no hay prueba de

EL ARTE AL SERVICIO DE LA PATRIA

ello.

Además, si hubiese tenido talento musical, se hubiese informado de lo que realmente necesitaba el movimiento pumacahuino: un Himno, un Canto Nacional, o un Canto Revolucionario y no una marcha. Melgar tenía conocimiento musical, pero no fue compositor, y cuando necesitó música para su "*MARCHA PATRIOTICA*", tuvo que acudir a un extraño.

El argumento de fuerza que evidencia el hecho de que Melgar no fue compositor, ni bueno, ni mediocre ni malo, lo proporciona don Pedro Jiménez de Abril Tirado, conocido vulgarmente por Pedro Tirado, quien compuso la música para la "Marcha Patriótica". Aquí es interesante hacer una acotación técnica, las marchas son —casi siempre— de cuatro tiempos (f-d-f-d); ó de dos tiempos (f-d); ó, de 6—8 (F-d) en el paso redoblado. Pero, si escuchamos la música de la "Marcha Patriótica" concluiremos —quizás con mucho defraudamiento— que tal marcha patriótica no es una marcha, sino simple y llanamente un *YARAVI*, un yaraví puro, en compás de tres por cuatro. Aún cuando se alegara que en el decurso de la historia de la música, se han producido marchas de tres tiempos —muy raramente— como la de "*ROLAND*" de Giovanni Battista Lully, y que, todavía entre las danzas eslavas —la polonesa tendió— a través del pasado siglo, a tomar el paso de una marcha pomposa (como la Polonesa Militar, Nro 6, Op. 53, en la bemol mayor de Chopin y las otras restantes) en las que el ritmo característico aparece sobre todo en el acompañamiento. A pesar de esto, la "Marcha Patriótica" de Melgar y Jiménez continuaría siendo lo que siempre fue: *UN YARAVI*. Pero... ¿Por qué un yaraví? He aquí nuestra interpretación, si reconocemos a Don José Bernardo Alcedo como excelente maestro que conocía a fondo el Oficio musical (virtud esta que emana

Marcha Patriótica

Ya llegó el dulce momento
En que es feliz Arequipa,
Cia en mi pecho se visga
El Despotismo feroz:

Que no quede á boca llena
Gritar: que la Patria viva,
Que la libertad reciba,
Que triunfe nuestra Nación.

Cayó el monstruo detestable
Que en nuestra cerviz sentado
Frescior año ha hollado
La Justicia y la razón:

Y en su lugar se levanta
La oliva de la victoria,
Que borrará la memoria
De los siglos de opresión.

Levantad pues hijos bellor
Del Perú siempre oprimido,
Incuementad el pasado
De esta grande Biedemion:

Yed que el fiels no proteje
Que salen los efectos
Mayores que los proyectos
Que el Patriotismo formó.

No se encuentre un hombre solo
Que no empuñe aguda espada,
Y arrojé á su negra nada
Al tiranico esquadron español:

Pues las heridas gloriosas
Que en el campo se recitan
Haran que sus nombres vivan
Viva nuestra Nación:
Ilustrado el Despotismo esquadron.

Suene en fin en todas partes
Con las voces y los hechos,
Que no vivan nuestros pechos,
Si no logran este honor:

Viva, viva eternamente,
El Patriotismo Peruano,
Viva el suelo Americano,
Viva su libertador.

M. M.

Nota : El presente es el texto escrito de puño y letra por el vate arequipeño
Mariano Melgar.

EL ARTE AL SERVICIO DE LA PATRIA

de la lectura de su "*Filosofía elemental de la Música*", que publicada en 1869, constituye prueba fecunda de su erudición) no vacilaremos en admitir que Don Pedro Jiménez de Abril Tirado, sabía lo que hacía, sin duda alguna que objetó a Melgar su deseo de poner música de Yaraví a la Marcha Patriótica, haciéndole ver todos los inconvenientes, desde el punto de vista musical. Pero se explica que -al fin y al cabo- pusiera música yaravineana a los versos melgarianos, por cuanto el YARAVI era tenido como "CANCION DE PROTESTA", según ya dejamos afirmado esto, anteriormente. El yaraví simbolizaba el canto revolucionario expuesto mediante lenguaje alegórico, Melgar, el poeta de los yaravíes pidió -incuestionablemente- al maestro Jiménez que pusiera en solfa su "Marcha patriótica" a condición de que lo hiciera en yaraví, por lo que Jiménez, enterado del asunto, accedió a ello.

PEDRO JIMENEZ DE ABRIL TIRADO (PEDRO TIRADO)

Nació en Arequipa el año de 1780 y murió en Sucre en 1856²⁵⁾. Durante toda su vida se le conoció por estas dos onomaciones, aunque por Pedro Tirado más en el territorio patrio y por Pedro Jiménez de Abril Tirado en Bolivia. No se sabe a ciencia cierta a qué obedeció esto; lo más probable es que su madre fuese Tirado y su padre Jiménez de Abril, quien lo habría declarado tardíamente, cuando era ya conocido por el apellido materno Tirado. La otra posibilidad es que siendo hijo de algún infeliz sacerdote, cosa común en aquella época, se habría visto obligado a usar su apellido materno. Desde su tierna infancia se entregó a los menesteres musicales, habiendo llegado a ser Maestro Mayor de Arequipa²⁶⁾ tocaba órgano y violín y dirigía la música coral religiosa en esta ciudad. En 1814 puso música a la "Marcha Patriótica" del patriota Mariano Melgar. Años después dedicó a su ciudad natal "Los

pasatiempos al pie del Misti”²⁷⁾. Enseñó muy poco tiempo en el Colegio de la Independencia Americana, donde examinó a los alumnos de la primera promoción. Viajando a Bolivia, se estableció en Cochabamba, donde compuso su “Yaraví Cochabambino”, a fines de 1834 se trasladó Sucre, donde fue nombrado Maestro de Capilla de la Catedral al año siguiente. Más tarde, se mudó a Chuquisaca, donde por pocos años fue Maestro de Capilla de la Catedral de dicha ciudad, en Sucre murió y descansa en paz.

OBRAS:

Este fecundo compositor -al decir de Alcedo y otros- compuso muchas obras de mérito, por desgracia todas hoy perdidas, a excepción de la “Marcha Patriótica” que la hemos rescatado del olvido. En 1893, al publicarse la décima edición de la “Mistura para el bello Sexo” (Canciones y yaravíes antiguos y modernos. Imp. de “La Bolsa”. -Pumacahua Nro 28) en la página 119 se afirma que “Todavía haya músicos en Arequipa que conocieron al señor Tirado y es probable conserven si no muchos, algunos de sus papeles”²⁸⁾. Revisando los Archivos Musicales de la ciudad, no se encuentra nada, absolutamente nada. Lo poco que hay, en referencia bibliográfica, incluye:

“Marcha Patriótica” (yaraví)

“Yaraví Cochabambino” (yaraví)

“Los pasatiempos al pie del Misti (yaraví)

Dos conciertos para violín y orquesta de cuerdas.

Yaravíes (número sin determinar)

Misas (número sin determinar)

Sinfonías (número sin determinar)

Permaneciendo, todo lo demás, cubierto por el manto del olvido.

LA MUSICA DE LA MARCHA PATRIOTICA.

Casi no hay músico viejo en Arequipa, que no haya escuchado alguna vez decir a sus padres o abuelos que Don Pedro Jiménez de Abril Tirado (Pedro Tirado) compuso la música del Himno de la Revolución de Pumacahua, ó, la música del Himno de Arequipa, en forma de yaraví. Como nunca se encontraron partituras o documentos que acreditaran lo afirmado, pasó siempre por desapercibido. Y, ciertamente, no podríamos encontrar en ningún sitio partitura alguna, pues, esta habría podido comprometer terriblemente a Don Pedro Jiménez de Abril Tirado, y la habría costado la vida, por lo que es justificado afirmar que nunca la escribió.

Pero... , la música del yaraví que sirvió de Himno a la revolución sí se ha podido conservar mediante la tradición oral; hemos cogido tres versiones idénticas -pero fragmentadas- que corresponden al mencionado yaraví. La primera, ha sido proporcionada por Don Manuel Alberto González Pilares, carpintero, decano de los artesanos en Arequipa, quien la escuchó tocar en su niñez a diversos guitarristas en variadas oportunidades, no habiendo llegado a captar la letra. La segunda, por Don Ladislao Yáñez Mujica, agricultor, ccapero, que de niño escuchó la melodía a sus abuelos en La Pampa (Miraflores). La tercer versión la proporciona don Miguel Fernández Carpio, carbonero, amante de los yaravíes, quien afirma haber integrado grupos de cantores de yaravíes en su mocedad; la música la tocaba su abuelo materno y le decía que su padre (su bisabuelo), la había cantado en la revolución de Pumacahua.

REELABORACION DE LA MUSICA TRAS 165 AÑOS TRANSCURRIDOS.

Las tres versiones fragmentadas concuerdan plenamente, aunque no han sido suficientes para darnos sino la línea melódica cantáble; pues, la parte introductoria y el guitarreo interversal que existió, perdidos están para siempre. Respetando los cánones yaravineanos, hemos reelaborado –NO RECONSTRUIDO– (pues esto sólo hubiese sido posible si hubiere existido toda la línea introductoria, melódica e interversal del yaraví) la composición musical. Dejamos constancia expresa de los pasos seguidos, los cuales fueron los siguientes :

- a) Captación de la parte cantáble y escritura de lo misma, previo encuadre del acento lingüístico con el musical. Aquí, los versos melgarianos concordaron plenamente con la línea melódica cantáble, vinieron como anillo al dedo y encajaron -armoniosamente- como marido y mujer en luna de miel. No existiendo ya, duda alguna acerca de la autenticidad y unidad habidas entre letra y música...
- b) Se procedió a elaborar, siguiendo el esquema existente, el contracanto instrumental, propio de los yaravíes de la época.
- c) Teniendo la parte cantáble y el contracanto instrumental, no había más que proceder a la confección de la introducción, la misma que resultó de una extensión de 17 compases (la parte cantáble y el contracanto instrumental ocupan 14, pero como son 10 estrofas, hacen 140 compases). La parte cantáble en sí, tiene 8 compases y el contracanto 6. Esto, técnicamente hablando, es indispensable, porque permite un breve descanso a la voz tras cada verso; haciendo posible que se termine la jornada de 10 estrofas sin cansancio alguno.
- d) Luego, procedimos a escribir todo en la tonalidad de Si bemol

EL ARTE AL SERVICIO DE LA PATRIA

mayor, por ser la que más se ajustaba a la altura, y, a armonizar, a la parte cantáble le concedimos la posibilidad de que se ejecutase en dúo o trío -como en aquella época se acostumbraba- de modo tal que se pudiese cantar a una, dos o tres voces.

NUESTRO APORTE: partiendo de la tenencia de la línea melódica cantáble que nos legara la tradición (34 notas puras) y la letra dada a publicidad por Don Estuardo Núñez, aportamos 527 notas, distribuídas en: a) La introducción; b) el contracanto instrumental; c) la armonización; y, además, la escritura toda, rescatando para las generaciones futuras lo que estuvo ya prácticamente perdido para siempre.

"Marcha Patriótica" 1814 M. Melgar - Pedro Lumíniz de Abril trinado

A: Captación Pura. (1979) tomado de 3 versiones coincidentes.
B: Captación con el acento rítmico arábigo, estilo yaraví

A partir de la captación de la tradición A, hemos cuadrado el acento B y hemos reelaborado todo el yaraví riguiendo los cánones usuales. riguiendo el estilo de la época y más que nada riguiendo el pensamiento musical, la concepción artística de Don Pedro Jiménez. Doy fe de lo dicho a doce de septiembre de 1979, en la ciudad de Arequipa

David González

Letra:
Mariano Matgar
1814

"Marcha Patriótica"

Música:
Pedro Jiménez de Obril Mirado
Darío González Ramírez.

Y allegro dulce como manto

en qué tan feliz a ve qui... ta

Ya en su nombre di

ni... ta

el despotismo se roz

Música reelaborada después de 165 años por el musicólogo Darío González, en Septiembre de 1979

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- 1) "*FENIX*" Nro 19. Revista de la Biblioteca Nacional. "Un manuscrito autógrafo y desconocido de Mariano Melgar" Estuardo Núñez. Lima - Perú 1969 (pág 67-107).
- 2) "*FENIX*" Nro 19. Revista de la biblioteca Nacional. "Un manuscrito autógrafo y desconocido de Mariano Melgar" Estuardo Núñez. Lima - Perú 1969 (pág 68).
- 3) "*La Catedral de Arequipa y sus Capitulares*" Dr. Santiago Martínez. Tip. Cuadros-Moral 208. Arequipa-Perú 1931 (pág 380).
- 4) "*La Diócesis de Arequipa y sus Obispos*" Dr. Santiago Martínez. Tip. Cuadros- Moral 208. Arequipa- Perú, Enero de 1933 (pág 231).
- 5) "*Arequipeños Ilustres*" Dr. Santiago Martínez, Tip. Cuadros. Santa Catalina Nro 304, Arequipa- Perú, Mayo de 1938 (pág 55).
- 6) "*La Diócesis de Arequipa y sus Obispos*" Dr. Santiago Martínez. Tip. Cuadros- Moral 208. Arequipa- Perú, Enero de 1933 (pág 241).
- 7) "*La Diócesis de Arequipa y sus Obispos*" Dr. Santiago Martínez. Tip. Cuadros- Moral 208. Arequipa- Perú, Enero de 1933 (pág 241).
- 8) "*Arequipeños Ilustres*" Dr. Santiago Martínez, Tip. Cuadros. Santa Catalina Nro 304, Arequipa- Perú, Mayo de 1938 (pág 60).
- 9) "*Arequipeños Ilustres*" Dr. Santiago Martínez, Tip. Cuadros. Santa Catalina Nro 304, Arequipa- Perú, Mayo de 1938 (pág 61).
- 10) "*Arequipeños Ilustres*" Dr. Santiago Martínez, Tip. Cuadros. Santa Catalina Nro 304, Arequipa- Perú, Mayo de 1938 (pág 58).
- 11) "*La Monja Gutiérrez y la Arequipa de Ayer y de Hoy*" Manuel J. Bustamante de la Fuente, Lima 1971, Gráfica Morsom S.A. (pág 56).
- 12) "*La Monja Gutiérrez y la Arequipa de Ayer y de Hoy*" Manuel J. Bustamante de la Fuente, Lima 1971, Gráfica Morsom S.A. (pág 59).
- 13) "*La Monja Gutiérrez y la Arequipa de Ayer y de Hoy*" Manuel J. Bustamante de la Fuente, Lima 1971, Gráfica Morsom S.A. (pág 60).
- 14) "*La Monja Gutiérrez y la Arequipa de Ayer y de Hoy*" Manuel J. Bustamante de la Fuente, Lima 1971, Gráfica Morsom S.A. (pág 60).

- 15) "*La Monja Gutiérrez y la Arequipa de Ayer y de Hoy*" Manuel J. Bustamante de la Fuente, Lima 1971, Gráfica Morsom S. A. (pág 61).
- 16) "*Arequipeños Ilustres*" Dr. Santiago Martínez, Tip. Cuadros. Santa Catalina Nro 304, Arequipa- Parú, Mayo de 1938 (pág 57).
- 17) "*Arequipeños Ilustres*" Dr. Santiago Martínez, Tip. Cuadros. Santa Catalina Nro 304, Arequipa- Parú, Mayo de 1938 (pág 57).
- 18) "*Arequipeños Ilustres*" Dr. Santiago Martínez, Tip. Cuadros. Santa Catalina Nro 304, Arequipa- Parú, Mayo de 1938 (pág 57).
- 19) "*Arequipeños Ilustres*" Dr. Santiago Martínez, Tip. Cuadros. Santa Catalina Nro 304, Arequipa- Parú, Mayo de 1938 (pág 62).
- 20) "*FENIX*" Nro 19. Revista de la Biblioteca Nacional. "Un manuscrito autógrafa y desconocido de Mariano Melgar" Estuardo Núñez. Lima —Perú, 1969 (pág 69).
- 21) "*FENIX*" Nro 19. Revista de la Biblioteca Nacional. "Un manuscrito autógrafa y desconocido de Mariano Melgar" Estuardo Núñez. Lima —Perú, 1969 (pág 69).
- 22) "*La música de América Latina*" Nicolás Slonimsky. Librería y Editorial "El Ateneo", Florida 344- Córdoba 2099, Buenos Aires, Julio - de 1947 (pág 308).
- 23) "*Historia y evolución de la música en los países hispanoamericanos*" Vicente Gesualdo. - Editorial Claridad S.A. San José 1627. BuenosAires, Diciembre de 1958 (pág 1031).
- 24) "*FENIX*" Nro 14. Revista de la Biblioteca Nacional. "Guía Musical — del Perú" Carlos Raygada. Lima- Perú 1964 (pág 20).
- 25) "*Músicos de América Latina*" Vicente Gesualdo. Editorial Claridad-S.A. San José 1627. Buenos Aires, Diciembre de 1958 (pág 953).
- 26) "*Mistura para el Bello Sexo*" Canciones y Yaravíes antiguos y modernos. Arequipa —Perú. Imp. de "La Bolsa" - Pumacahua Nro 28- Décima Edición 1893 (pág 119)
- 27) "*Mistura para el Bello Sexo*" Canciones y Yaravíes antiguos y modernos. Arequipa —Perú. Imp. de "La Bolsa" - Pumacahua Nro 28- Décima Edición 1893 (pág 119).

EL ARTE AL SERVICIO DE LA PATRIA

- 28) "*Mistura para el Bello Sexo*" Canciones y Yaravíes antiguos y modernos. Arequipa- Perú. Imp. de "La Bolsa" -Pumacahua Nro 28- Décima Edición 1893 (pág 119).

Artists in the Peruvian Emancipation

Darío González Ramírez

One of the greatest Peruvian poets is undoubtedly Mariano Melgar. His poems are the highest expression of romanticism in Peru and were written many years before the European Romantic movement had affected America. This is the reason it is said that he is the first romantic poet in all America and one of the precursors of that movement in the world.

Moreover, his poems reflect the time Melgar lived and the role of artists during the process of the emancipation. In 1814, when he wrote his “Marcha Patriótica” (Patriotic March) the nationalistic movement against the Spanish was taking on a revolutionary fervor.

Mariano Melgar was born in 1790 in Arequipa and studied at the San Jeronimo Seminario in order to be a Catholic priest. Later on, going to Lima he studied law at San Marcos University. After returning to Arequipa to visit his beloved Silvia, he became a revolutionary. When the Pumacahua revolution arose he began assisting the movement by writing its manifesto and some patriotic poems.

Although he liked music very much, his early exposure to music was very simple; the only secular music he knew was that of the barrel

EL ARTE AL SERVICIO DE LA PATRIA

organ and the military band. At that time, most of the Peruvian Criollos and Mestizos used to sing the popular *yaravies*. Melgar liked to sing this kind of folk song.

One of his patriotic poems was "Marcha Patriótica". Melgar wrote the words but not the music, because although he was a poet he was not a musician as many persons until now have erroneously believed.

Melgar's associate, Pedro Jimenez de Abril Tirado (Pedro Tirado), who was a musician, composed the music of the Patriotic March, which out of fear of the Spanish was not written in score but merely sung. That old song, a *yaravi*, was sung in the revolution like a patriotic chant.

As the song has been passed down orally, it was possible for me to hear it many times from very old persons and to note it carefully. After checking the melody in various places with different persons, I have written it anew. It is a kind of a re-elaboration of the primitive version, and now we have the score of this very old and important patriotic chant.