Universidad Internacional de La Rioja

Facultad de Artes y Ciencias Sociales

Grado en Música

La invención de lo propio: El Atajo de Negritos de El Carmen como testimonio del mestizaje afroandino

Trabajo fin de estudio presentado por:	Cristhiam Yefferson Navarro López
Tipo de trabajo:	Monográfico convencional
Director:	Diego Ángel Valbuena Marton
Fecha:	Lima 06 de marzo de 2026

A mis buenos amigos Edith y José, quienes creyeron en mi justo en esos momentos en que yo dejaba de hacerlo, son sin duda instrumentos de Dios.

Agradecimientos

A Dios, fuente de perfección y armonía, que me regalo el don de la música y me ha permitido seguir desarrollándolo. A mis padres, hermanas y amigos cercanos, quienes, con su aliento constante, paciencia y apoyo incondicional hicieron posible sostener y culminar este proceso de investigación.

A mi director de tesis Diego Ángel Valbuena Marton, por su valiosa guía, su paciencia y sus acertadas observaciones metodológicas para estructurar y dar rigor científico a este trabajo en sus diferentes etapas.

Finalmente, mi más profunda gratitud a la comunidad de El Carmen (Chincha, Ica), a las familias que, generación tras generación, resguardan y mantienen viva la tradición del Atajo de Negritos, de manera especial a sus maestros, caporales, violinistas y zapateadores por su generosidad en compartir este saber ancestral.

Resumen

El Perú es un país multicultural, con una serie de tradiciones musicales que se alimentaron de distintas fuentes, tales como la africana, la hispana y la indígena, para consolidarse en las formas y géneros musicales actuales. Asimismo, como toda expresión popular, estas músicas están directamente relacionadas con el contexto de sus pueblos, siendo parte de fiestas, ceremonias religiosas, labores del campo, entre otros. La presente investigación profundiza en el estudio estructural y morfológico de la música interpretada por el Atajo de Negritos de El Carmen (Chincha, Ica). A través de una revisión crítica de las fuentes etnomusicológicas de Vásquez (1982) y Tompkins (1982), y del análisis de registros documentales clave, se diseñó un sistema de notación ad hoc (bigrama) para sistematizar las articulaciones físico-acústicas del zapateo —abordado formalmente como un instrumento de percusión—. Asimismo, el análisis de las piezas tonales y modales del repertorio (tales como *Pisa de Humay*, *Panalivio*, *Pasacalle* y *Serranitas*) permitió evidenciar los procesos de hibridación afroandina que operan en la performance viva, consolidando a esta tradición como un pilar fundamental de la identidad regional.

Palabras clave: atajo de negritos, bigrama, violín carmelitano, hibridación afroandina, zapateo afroperuano

Abstract

Peru is a multicultural country with a diverse array of musical traditions that have drawn from various sources African, Hispanic, and Indigenous to consolidate into present day musical forms and genres. Furthermore, as with any popular expression, these musical practices are directly intertwined with the sociocultural contexts of their communities, serving as integral components of festivities, religious ceremonies, and agricultural labor, among others. This research deepens the structural and morphological analysis of the music performed by the *Atajo de Negritos* of El Carmen (Chincha, Ica). Through a critical review of the foundational ethnomusicological sources by Vásquez (1982) and Tompkins (1982), and the analysis of key documentary records, an *ad hoc* notation system (bigram) was designed to systematize the physical-acoustic articulations of *zapateo*, which is formally approached as a percussive instrument. Likewise, the analysis of both tonal and modal pieces within the repertoire (such as *Pisa de Humay*, *Panalivio*, *Pasacalle*, and *Serranitas*) enables the demonstration of the Afro-Andean hybridization processes operating within the live performance, establishing this tradition as a fundamental pillar of regional identity.

Keywords: Atajo de Negritos, two-line staff, Carmelitan violin, Afro-Andean hybridization, Afro-Peruvian zapateo (percussive footwork)

Índice de contenidos

Resumen 4

Abstract 5

1. Introducción 11

1.1. Justificación 12

1.2. Objetivos de la Investigación 12

1.2.1. Objetivo general 12

1.2.2. Objetivos específicos 12

2. Marco Teórico 14

2.1. Sobre prohibiciones y libertades a los esclavos en el Virreinato 14

2.1.1. Los registros de los cabildos: ¿Practica musical proscrita o relocalizada? 14

2.2. Reapropiación y adaptación: Los pies como idiófonos 15

2.3. Crítica al Atlántico Negro y Mestizaje Afroandino 15

2.4. Continuidad ritual frente al Renacimiento Afroperuano 15

3. Análisis Técnico-Musical del Atajo de Negritos 16

3.1. Metodología de la Investigación Musical 16

3.1.1. Enfoque y diseño de la investigación 16

3.1.2. Método de análisis: El documento audiovisual como fuente primaria 16

3.1.3. Técnicas de recolección y procesamientos: La transcripción etnomusicológica 17

3.2. El Violín Carmelitano: Instrumento de Hibridación Territorial 17

3.2.1. Genealogía de la técnica 17

3.2.2. Organología y Sistemas de Afinación: La tensión de las cuerdas 19

3.2.3. La técnica del Arco: Mayor sujeción y presión de las crines 20

3.2.4. Textura y ornamentación: Dobles cuerdas, glissandos y portamentos 21

3.2.5. Convergencias entre el violín andino y carmelitano 22
3.3. Códigos rítmicos: El Zapateo como Idiófono Corporal 22
3.3.1. Organología del pie: El calzado y la superficie como factores acústicos. 22
3.3.2. Morfología de los golpes 24
3.3.3. Análisis de patrones y códigos rítmicos (Pasadas y evoluciones). 25
3.4. Construcción Melódica-Rítmica: El texto y la Voz 27
3.4.1. Origen de los textos de las canciones 27
3.4.2. Modos y escalas en la construcción de melodías (Posible armonización). 28
3.4.3. Interacción entre el violín y la voz 29
3.5. Análisis Estructural del Repertorio 30
3.5.1. Análisis de “Pisa de Humay”: Estructura rítmica y función ritual. 30
3.5.2. Análisis de “Panalivio”: Relación entre canto y violín (transposición de registro). 31
3.5.3. Análisis de “Pasacalle 24 de diciembre”: ¿Polirritmia? 32
3.5.4. Análisis de “Serranita”: Evidencia de hibridación afroandina. 33
3.5.5. Análisis de “Palomita ingrata”: Hibridación que se sigue siendo. 34
3.6. Conclusiones 35
3.6.1. Hallazgos 35
3.6.2. Limitaciones 36
Referencias bibliográficas 38
Anexo A. Figuras en Análisis Estructural del Repertorio 41
Anexo B. Transcripción de “Pisa de Humay” 45
Anexo C. Transcripción de “Panalivio” 54
Anexo D. Transcripción de “Pasacalle 24 de diciembre” 56
Anexo E. Transcripción de “Serranita” 62

Anexo F. Transcripción de “Palomita Ingrata” 64

Índice de figuras

Figura 1 *Don José Lurita Pérez "Don Joche" (1900 – 1984)* 18

Figura 2 *Violinista francés siglo XVII (b) Jascha Heifetz tocando en una posición alta. Colección de imágenes Hulton Getty, Londres* 18

Figura 3 *Amador Ballumbrosio "Champita" (1933–2009) y Guillermo Marco Santa Cruz (1944–2020)* 19

Figura 4 *Músicos y danzantes en acuarelas del Códice Trujillo y de Pancho Fierro* 19

Figura 5 *Integrantes de la familia Ballumbrosio en la tradición del Hatajo de Negritos* 20

Figura 6 *Cuerdas dobles en Violín de "Pisa de Humay"* 21

Figura 7 *Deslizamientos del Violín "Pisa de Humay" y "Panalivio" para acentuar* 22

Figura 8 *Máximo Damían Quispe* 22

Figura 9 *Zapateador descalzo en documental "Es Amador" y zapateador con calzado blanco en "Sigo siendo"* 23

Figura 10 *Atajo de la Familia Ballumbrosio zapateando camino al Cementerio por romería a Don Amador* 23

Figura 11 *Notación de zapateado: planta (a), talón (b), escobillado (c) y palmada (d)* 24

Figura 12 *Marcado con planta* 24

Figura 13 *Pasadas con talón* 25

Figura 14 *Marcado con escobillado y combinaciones* 25

Figura 15 *Transcripción de percusión en "Pasacalle 24 de diciembre" (Pasada simple)* 26

Figura 16 *Transcripción de percusión en "Pasacalle 24 de diciembre" (Pasada con escobillado)* 26

Figura 17 *Partitura de la canción "A Belén Pastores"* 27

Figura 18 *Transcripción del canto en "Pasacalle 24 de diciembre"* 27

Figura 19 *Modos y escalas en corpus de la investigación* 28

Figura 20 *Armonización sugerida de Introducción en "Pasacalle 24 de diciembre"* 29

Figura 21 *Armonización sugerida de las Estrofas en "Pasacalle 24 de diciembre"* 29

Figura 22 *Armonización sugerida de una estrofa en "Pisa de Humay"* 30

Figura 23 *Especie de llamada del violín* 41

Figura 24 *Motivo en el violín después de la primera estrofa en "Pisa de Humay"* 41

Figura 25 *Violín en puente que inicia la segunda secuencia en "Pisa de Humay* 41

Figura 26 *Melodía de la estrofa en la sección F en "Pisa de Humay* 42

Figura 27 Patrón común ejecutado en estrofas de Panalivio.....42

Figura 28 *Motivo de tres golpes de campana (rojo) en Sección B, desarrolla (verde) y variación del desarrollo (amarillo)* 42

Figura 29 *Isorrítmica (azul) en segunda secuencia de "Pasacalle 24 de diciembre" y motivo de tres golpes (rojo)*.....43

Figura 30 *Tres golpes fuertes de planta en el último verso de estrofa 8 (rojo) en "Pasacalle 24 de diciembre"*.....43

Figura 31 *Llevada de Violín en "Serranita"* 43

Figura 32 *Patrón de escobillado con tresillos y patrones de violín en "Serranita" (División binaria y ternaria)*.....44

Figura 33 *Segundo patrón de zapateo con rítmica andino* 44

Figura 34 *Fuga en "Palomita Ingrata"*.....44

1. Introducción

Los Atajos de Negritos son agrupaciones de danza y música, originarias del distrito de El Carmen, provincia de Chincha, departamento de Ica, Perú. Están integrados por niños desde los seis años, cuyo propósito es celebrar el nacimiento del Niño Dios y a la Virgen del Carmen. Los primeros vestigios de las celebraciones en honor a la Virgen del Carmen en Ica los reporta el viajero francés Amédée François Frézier (1717/1982, p.167) [1]

Algunos Atajos permiten la participación femenina; sin embargo, es menos común, ya que existen grupos femeninos similares, denominados Pallitas. La dirección de los Atajos - o Hatajos - recae en familias locales, reconocidas por cultivar y conservar esta tradición. La instrucción y guía en la ejecución de sus músicas y danzas está a cargo de los "caporales": quienes al igual que los violinistas acompañantes, suelen ser adultos o jóvenes mayores.

La estructura de los Atajos responde a la de una cofradía o hermandad, figuras institucionales heredadas del Virreinato. En estos espacios históricos el hombre andino y africano iniciaron la articulación de nuevos lenguajes musicales con el consentimiento de las autoridades españolas. Para ser admitidos en el Atajo, el aspirante atraviesa un ritual de iniciación llamado "bautizo"; donde asume un compromiso público o "promesa", lo que consolida esta práctica como una elección de fe y no solo una herencia cultural.

En 2019, la UNESCO incluyó al Atajo de Negritos, junto con el de Las Pallitas, en su Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, como danzas complementarias [2]. No obstante, en consonancia con Tompkins (1982), en esta investigación se define al Atajo como una manifestación cultural performativa de danza y música (p. 328), en donde se fusionan elementos africanos, hispanos e indígenas. Dicha hibridación da lugar a una identidad mestiza, que, sin desmerecimiento de las tradiciones anteriores, constituye algo que los portadores pueden reclamar como propio.

1 ."Yo me encontraba allí cuando los mulatos hicieron una fiesta en honor de Nuestra Señora del Carmen" (Relación del Viaje por el Mar del Sur)

2. UNESCO. (2019). Atajo de negritos y pallitas. Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. https://ich.unesco.org/

1.1.Justificación

En contraste con las posiciones esencialistas gilroyanas, que buscan raíces africanas puras y globales con su idea de "Atlántico Negro", la presente investigación busca poner de manifiesto que la música de los Atajos de Negritos no proviene de un solo grupo étnico, ni está conectada a una gran red global abstracta. Por el contrario, es el resultado de un proceso histórico y técnico particular, cuyo escenario ha sido el territorio peruano.

Para sustentar estas ideas, no solo nos apoyaremos en narrativas historiográficas, sino que dejaremos que la música hable por sí misma, a través del análisis técnico. Se examinará la ejecución del violín, instrumento de origen europeo, cuya apropiación en la música local deriva en una técnica peculiar, distante de la occidental, observable en la forma de sujetar tanto el instrumento como su arco, sus *glissandos,* portamentos, entre otros.

Asimismo, se analizarán los aspectos vocales: su afinación conectada con el violín, las escalas y modos que emplean, y la asociación de los textos con formas litúrgicas de la colonia o villancicos populares de origen español. Se abordarán también los patrones rítmicos del zapateo, que más allá del marco de la danza, se considera aquí como un instrumento de percusión. Este, en coordinación con las campanas, ejecuta una serie de códigos rítmicos conectados a diversas vertientes africanas; es decir una hibridación de manifestaciones musicales provenientes de distintos grupos étnicos. Todo ello permitirá una nueva perspectiva de esta tradición, beneficiando su conservación, difusión y práctica.

1.2.Objetivos de la Investigación

1.2.1. Objetivo general

Poner de manifiesto, a través del análisis técnico-musical, que la música de los Atajos de Negritos es una evidencia viva de la hibridación de diferentes manifestaciones culturales de origen africano, hispano e indígena; el producto de un proceso de reapropiación y adaptación territorial, un testimonio de mestizaje.

1.2.2. Objetivos específicos

1. Transcribir musicalmente un corpus representativo de piezas del Atajo de Negritos mediante un sistema de notación descriptiva que viabilice su registro, estudio y análisis técnico-musical.

2. Identificar las técnicas de ejecución del violín en los Atajos de Negritos mediante el análisis de las interpretaciones de sus ejecutantes, cuya reapropiación técnica genera una sonoridad propia, localmente identificable y diferenciada de los cánones de la música occidental.

3. Determinar la relación entre la música litúrgica colonial y los villancicos españoles en las canciones de los Atajos, así como el aporte de cada fuente en la creación de nuevos lenguajes musicales mediante el análisis de sus estructuras melódicas y aspectos vocales.

4. Demostrar la adaptación y supervivencia de vertientes africanas integradas en la dinámica del mestizaje local a través del análisis de patrones y códigos rítmicos identificados en el zapateo.

2. Marco Teórico

El análisis de estudios previos sobre el Atajo de Negritos es de vital importancia para demostrar el proceso de hibridación en su música.

2.1.Sobre prohibiciones y libertades a los esclavos en el Virreinato

De acuerdo con Tompkins (1982), los colonizadores españoles fueron conscientes de la musicalidad de la población africana desde su llegada, aprovechando sus habilidades en ceremonias políticas y festividades religiosas, dicha participación fue canalizada a través de hermandades y cofradías agrupadas por castas y etnias (p.25); estos espacios permitieron la continuidad de sus prácticas musicales bajo la vigilancia de sus autoridades coloniales.

2.1.1. Los registros de los cabildos: ¿Practica musical proscrita o relocalizada?

Los libros de los cabildos de Lima de agosto de 1563 registran una prohibición de bailar o tocar tambores en las calles, debido a que se interrumpía el tránsito de las carrozas. Muchos investigadores han interpretado este dato de forma sesgada como una medida drástica de censura, apuntando este hecho como la única razón por la que los esclavos dejaron de tocar tambores. Sin embargo, en este mismo registro se destinan otros espacios para su práctica musical. Por tanto, más que de una proscripción cultural se trata de una medida de reordenamiento vial.[3]

Entender esto es crucial: no se erradica la práctica cultural, se la reubica. Aunque quizás no es bien vista en ciertos espacios, subsistió y ganó un lugar en el tejido urbano. Esto se confirma en el registro de agosto de 1586, cuando el ayuntamiento solicita convocar a las cofradías para la fiesta del Santísimo Sacramento. [4]

Esto no solo prueba la continuidad de las prácticas musicales de los esclavos veintitrés años después de la supuesta censura, sino que además evidencia una hibridación cultural temprana entre indígenas y esclavos, así como una conexión territorial entre Lima e Ica que ya anuncia la importancia de la región sur en el desarrollo de estas expresiones.

3. [...] en este cabildo se trató sobre que los negros hacen bailes con atambores en las calles públicas de esta ciudad donde resulta que no se puede pasar por ellas [...] se mandó pregone públicamente que de hoy en adelante no bailen ni toquen atambores [...] sino fuere en la plaza pública de esta ciudad y en la de Nicolás de Ribera el mozo. (Libros de Cabildos de Lima, 1563/1935, p. 144)

4. El acta mencione explícitamente que “con el fin de asegurar un adorno mayor al de años anteriores” se ordene traer a "Morales que está en Ica" y que se aperciba a los mayordomos de las cofradías de negros, mulatos e indios para que "saquen sus danzas como lo han acostumbrado hacer otras veces" (Libros de Cabildos de Lima, 1586/1942, p.343).

2.2. Reapropiación y adaptación: Los pies como idiófonos

La ausencia de tambores cilíndricos de tensión en la costa peruana, en contraste con otras regiones de la diáspora responde a factores logísticos y semióticos. [5]

En las costas peruanas, este proceso se manifestó en la transformación de objetos cotidianos en instrumentos de percusión idiófonos, tales como la quijada, la cajita, el checo y la botija. Bajo esta lógica, el cajón y el zapateo emergen como soluciones tecnológicas y estéticas a una necesidad latente. En concordancia con la hipótesis de Vásquez (1982), el zapateo reemplazo los instrumentos de percusión ausentes (p.79); el cuerpo - específicamente los pies del danzante - se transforman en los nuevos idiófonos, con el que se amalgaman códigos rítmicos en una suerte de adaptación fisiológica.

2.3.Crítica al Atlántico Negro y Mestizaje Afroandino

El modelo teórico de Paul Gilroy (1993/2004) postula al "Atlántico Negro" como una red transnacional de intercambios simbólicos que unifica la resistencia de la diáspora. No obstante, las dinámicas de los Atajos de Negritos en la costa sur del Perú contradicen este enfoque globalista. Para Elías (2017), dicho modelo solo intenta comprender los problemas raciales entre Estados Unidos y el Reino Unido, y "sitúa las circunstancias sudamericanas como periféricas y meros correlatos" (p.5), por lo que esta red global abstracta no funciona para todos los contextos sudamericanos.

El Atajo de Negritos no es el eco de una red atlántica abstracta, sino el resultado de un diálogo tripartito y territorializado. Desde el arribo de las primeras poblaciones esclavizadas, se articuló un mestizaje afroandino (Olinda, 2004) donde la ejecución del violín, el zapateo y el canto dan origen a una técnica local soberana que cumple una función ritual propia.

2.4. Continuidad ritual frente al Renacimiento Afroperuano

Durante la mitad del siglo XX, el movimiento del Renacimiento Afroperuano, liderado por Nicomedes y Victoria Santa Cruz, inició un proceso de estilización y visibilización de las artes negras en escenarios comerciales.

5.Barriga (2004) sugiere que el tambor, cargado de un carácter sagrado y de protección para los pueblos africanos, sufrió una degradación simbólica, ya que en España y sus colonias es tildado de "instrumento musical de bárbaros" (p.6). Pese a ello, su sonoridad no pasa desapercibida; estaban diseñados para espacios abiertos y sus dimensiones dificultaban su transporte en barcos. Estas tensiones propiciaron sin duda un proceso de reapropiación

Este fenómeno persiguió una estrategia de "re-africanización", cuya bandera fue el término “afroperuano”, sin embargo, tuvo la influencia de estéticas caribeñas y brasileñas en boga. Elías (2009, p. 5) advierte que este proceso devino en una sobrestimación de los referentes estéticos en detrimento de las condiciones sociales históricas. Frente a esta corriente de reinvención comercial, el Atajo de Negritos de El Carmen persistió como un enclave de continuidad puramente ritual, sin ser sometido a una reconstrucción escénica o estilizada y conservó su técnica performática sin negociar su identidad territorial.

3. Análisis Técnico-Musical del Atajo de Negritos

3.1. Metodología de la Investigación Musical

3.1.1. Enfoque y diseño de la investigación

Esta investigación se adscribe a un enfoque de tipo cualitativo de alcance descriptivo-analítico. Se centra en los rasgos peculiares de las técnicas de producción sonora de los Atajos de Negritos y sus procesos de hibridación, priorizando la compresión de la deducción lógica de los músicos frente a los estándares occidentales.

3.1.2. Método de análisis: El documento audiovisual como fuente primaria

Debido a la naturaleza histórica y técnica de este estudio, se aplica un método comparativo-descriptivo. En virtud que el objeto de estudio es una tradición viva con registros históricos clave, la investigación se apoya en el análisis documental y audiovisual. Este procedimiento facilitará contrastar diferentes momentos y protagonistas de esta tradición, capturados en filmes y material audiovisual, tales como: *Es Amador* de Bonilla y González (1979); *Pajarillo, zapateo del Atajo de Negritos de Chincha* de Brandt, Romero y Váquez (1978); *Pisa de Humay, Atajo de Negritos de Chincha* de Brandt, Romero y Vásquez (1978); *Atajos de Negritos* de Phillip Johnston (2006); *Sigo siendo (Kachkaniraqmi)* de Javier Corcuera (2013); y *Las 24 danzas del Hatajo de Negritos* del Centro Cultural Afroperuano San Daniel Comboni (2020); entre otros. A través de la observación participante indirecta y el análisis de transcripciones, se identifican patrones ergonómicos de postura (sujeción del violín y su arco), sistemas de afinación y técnicas de interpretación.

3.1.3. Técnicas de recolección y procesamientos: La transcripción etnomusicológica

Para el análisis formal se seleccionó un corpus representativo de cinco danzas: *"Pisa de Humay", "Panalivio", "Serranita", "Pasacalle 24 de diciembre" y "Palomita ingrata"*. La recolección de datos se procesó mediante la transcripción etnomusicológica descriptiva (focalizada en la performance viva y sus variaciones) en lugar de una prescriptiva. La transcripción se ha realizado mediante la escucha reiterada y el análisis visual de registros audiovisuales, aprovechando las herramientas de modificación de velocidad en reproductores digitales y la plataforma YouTube, empleamos el editor de partituras de código abierto Musescore Studio 4 (v. 4.6.5) para la elaboración de partituras. Se comprobó la viabilidad técnica de las trascripciones en cada instrumento: en el violín las distintas afinaciones y digitaciones; en la voz se contrasto con el piano la altura; y en el zapateo se ejecutaron los patrones rítmicos junto a la campana. Los tempos y los cambios de las piezas se establecieron con metrónomos digitales y mecánicos.

Dada la limitación en la extensión del presente documento se ha optado por incluir todas las figuras del análisis estructural del repertorio en el Anexo A, siendo enlazadas con hipervínculos en el texto y las transcripciones completas en los Anexos B, C, D, E y F. De esta manera se podrá apreciar mejor la música transcrita.

3.2. El Violín Carmelitano: Instrumento de Hibridación Territorial

3.2.1. Genealogía de la técnica

Respecto al violín occidental actual los cultores carmelitanos poseen una sujeción diferente.

- **Ergonomía y Postura: ¿De dónde viene qué?**

Los ejecutantes sitúan el violín sobre el pectoral menor izquierdo, "clavando" el extremo del botón y la mentonera contra el cuerpo (a veces apoyando sobre el brazo), mientras que el mango es sostenido enteramente por la mano izquierda.

- **Dependencia manual:** En la técnica académica, el uso de hombrera (almohadilla) y mentonera libera la mano izquierda y facilita el desplazamiento de los dedos de una a otra posición con fluidez. En los Atajos, se observa un apoyo de la palma en la parte posterior del mango que limita el alcance de estos, por lo que predomina en el uso del

índice y el medio (1 y 2) y hay una tendencia en la colocación de la mano en forma vertical, principalmente en posición I.

- **Don José Lurita Pérez "Don Joche" (1900 – 1984):** Es la referencia más antigua del Atajo (Figura 1), cuya ejecución está registrada audiovisualmente, fue maestro de Amador Ballumbrosio Mosquera (Figura 3A) y Guillermo Marco Santa Cruz (Figura 3B), ambos violinistas destacados. Lurita conservaba la postura mentón-hombro del estilo occidental. En contraste, sus alumnos optaron por la postura al pecho (la más empleada actualmente). Esto sugiere una búsqueda de comodidad funcional al acompañar las danzas y el uso del instrumento como guía de dirección al caminar. Históricamente, la posición al pecho (Figura 2) coincide con la práctica del periodo barroco europeo (Boyden et al., 2001).

Figura 1

Don José Lurita Pérez "Don Joche" (1900 – 1984)



Nota. Adaptado de *Familia de Don José Lurita Pérez* (2024, abril 02), fotografía de Don José Lurita Pérez (Don Joche), Facebook.

Figura 2

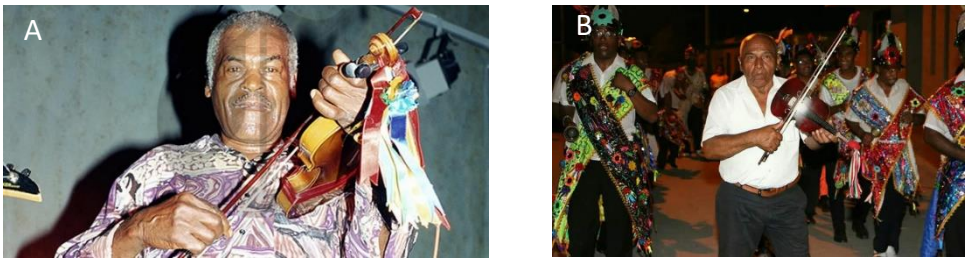
Violinista francés siglo XVII (b) Jascha Heifetz tocando en una posición alta. Colección de imágenes Hulton Getty, Londres



Nota. Tomado de *Violín*, por D. D. Boyden et al., 2001, *Grove Music Online*. Copyright 2001 por Oxford University Press.

Figura 3

Amador Ballumbrosio "Champita" (1933–2009) y Guillermo Marco Santa Cruz (1944–2020)



Nota. Panel A. Tomado del artículo de El Comercio (26 de noviembre de 2016), «26 de noviembre: ¿Qué pasó un día como hoy?». Panel B. Tomado del artículo de Valcárcel Peña (30 de junio de 2020), El violín de Guillermo Marcos Santa Cruz, Contrapunto Zapateo (Wix).

- **Fuentes Iconográficas en la Colonia:** Con su llegada al Perú los españoles trajeron instrumentos cordófonos, como el arpa, la guitarra, la mandolina y el violín (Boyden et al., 2001, p.71). Sin embargo, fueron las misiones y a la fe católica que dieron el impulso musical en el virreinato. En el siglo XVIII, el Obispo Martínez de Compañón registró en las acuarelas del Códice Trujillo a violinistas con la postura entre mentón y clavícula (Figura 4A). Casi medio siglo después, Pancho Fierro retrató a un violinista mestizo con su instrumento en la posición al pecho acompañando a una pareja de baile (Figura 4B). Esta evidencia iconográfica sugiere que ambas posiciones han coexistido desde la Colonia. Es muy probable que la posición al pecho se haya consolidado en el flujo cultural entre Lima e Ica mencionado en Los Libros de Cabildo (1586/1942)

Figura 4

Músicos y danzantes en acuarelas del Códice Trujillo y de Pancho Fierro



Nota. Panel A. Tomado de *Trujillo del Perú* (Vol. II, Estampa 159), por B. J. Martínez Compañón (1782–1785), Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Panel B. Tomado de *Pareja bailando al son de un violín*, por P. Fierro (ca. 1834–1841), Wikimedia Commons.

3.2.2. Organología y Sistemas de Afinación: La tensión de las cuerdas

Como indica Vásquez (1982), la afinación del violín en los Atajos mantiene la relación interválica por quintas justas como en la forma occidental, pero con transportación hacia al registro grave para adecuarse a las tesituras vocales de los cantantes, registrando una bajada

de hasta un tono y medio. La presente investigación ha corroborado que la práctica actual es más extrema. En el análisis de la interpretación de Guillermo Marco Santa Cruz en "Panalivio" (Johnston, 2006), se observa una afinación de dos tonos y medio por debajo de lo estándar (Si-Mi-La-Re). Esta práctica no es estática, el mismo Santa Cruz en este documental acompaña el Atajo de los Córdova con el violín afinado dos tonos abajo (Do-Fa-Sib-Mib), mientras que el Atajo de los Ballumbrosio fluctúa entre el tono y medio y los dos tonos abajo. Esta flexibilidad en la tensión de las cuerdas facilita el acompañamiento de la performance vocal que puede puede varia de tres (ensayos) a doce horas (presentaciones). Dichas afinaciones aportan otros colores y timbres, construyendo una sonoridad particular del instrumento, más robusta, rica en armónicos y que constituye un rasgo identitario de estas músicas.

3.2.3. La técnica del Arco: Mayor sujeción y presión de las crines

La mano derecha en el estilo carmelitano subordina la conducción melódica a una función rítmico-percusiva, caracterizada por un agarre fuerte distante del talón y una presión mecánica superior sobre las crines, en estrecha convergencia con el violín andino (Arce Sotelo, 2006). Don José Lurita (Figura 2) sujetaba el arco cercano a la mitad de la baqueta, insertando el pulgar entre la madera y las cerdas para forzar el ataque corto. Sus sucesores modificaron la técnica para graduar la dinámica: Amador Ballumbrosio situaba el pulgar detrás de la baqueta e introducía los dedos medio, anular y meñique entre la madera y las crines, dejando el índice libre sobre la baqueta para regular la presión (Figura 3A); por su parte, Guillermo Marco Santa Cruz, cuyo estilo predomina hoy en El Carmen extendía el pulgar sobre la baqueta e insertaba los cuatro dedos restantes en el espacio interior del arco (Figura 3B). Dado que el repertorio carece de notas de larga duración o vibratos, la longitud del arco optimiza el ataque *staccato* y los acentos rítmicos. Las nuevas generaciones exhiben hibridaciones internas: mientras Amador "Chebo" Ballumbrosio (Figura 5A), hijo mayor de Amador Ballumbrosio adopta la sujeción y el arco del canon académico occidental, su hermano menor César "Pudy" Ballumbrosio (Figura 5B), preserva el agarre de Santa Cruz.

Figura 5

Integrantes de la familia Ballumbrosio en la tradición del Hatajo de Negritos



Nota. Panel A. Amador Ballumbrosio hijo (Chebo), con el atajo de su familia en el Guayabo. Panel B. César "Pudy" Ballumbrosio (violín negro), tocando en la tumba de su padre Amador. Tomado de *Hatajo de negritos*, por M. Carranza (2015–2016), Milena Carranza Photography.

3.2.4. Textura y ornamentación: Dobles cuerdas, glissandos y portamentos

3.2.4.1. El uso de dobles cuerdas

A diferencia de lo propuesto por Tompkins (1981) y Vásquez (1982) sobre el uso de "triples cuerdas", donde la primera cuerda toca la melodía y es acompañada por la notas pedales en la segunda y tercera cuerda, la investigación no ha encontrado evidencia de dicha práctica. Tras una revisión de las grabaciones de campo de Brandt, Romero y Vásquez (1979) y el análisis del corpus actual, se observa que lo habitual es el uso de dobles cuerdas. Como observamos en la Figura 6, esta técnica permite mantener una nota pedal (tónica o quinta) en la segunda o tercera cuerda reforzando la función rítmico-armónica del acompañamiento, sin comprometer los movimientos de los dedos en sus giros melódicos en la primera cuerda. Asimismo, se observa que la tónica puede ejecutarse en la segunda cuerda como final de frase en relación de octava con la tercera cuerda al aire. Las dobles cuerdas son sin lugar a duda un rasgo distintivo en el perfil estilístico del violín carmelitano.

Figura 6

Cuerdas dobles en Violín de "Pisa de Humay"



Nota. Transcripción propia de "Pisa de Humay" (Las 24 Danzas de los Hatajos de Negritos de El Carmen, 2020)

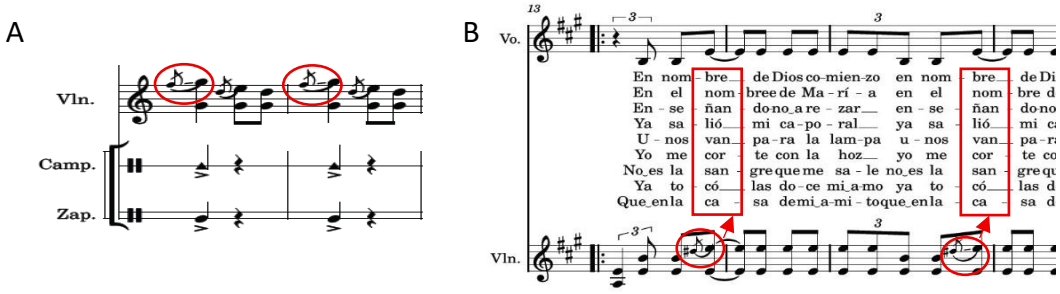
3.2.4.2. Glissandos y portamentos

Se utilizan como recursos para emular la cualidad expresiva de la voz humana, los giros melódicos y acentos en el zapateo. En los temas "Pisa de Humay" y "Panalivio" tenemos apoyaturas ascendentes, cuya ejecución diverge de la práctica académica. En el violín occidental, las apoyaturas se producen ligando con dos dedos diferentes y un único ataque de arco, en la técnica carmelitana este adorno se ejecuta por deslizamiento o *glissando*, y solo a notas conjuntas. En el *glissando* académico –el cambio de posición produce la audición de notas intermedias, dado que se desplaza a notas distantes, en el Carmen los violinistas producen dos notas: la de inicio y final, ya que deslizan el mismo dedo hacia una nota conjunta con un solo ataque de arco. Se observa además que los *glissandos* y portamentos están

relacionados con la acentuación en la ejecución de la voz y la percusión, es decir que suelen coincidir con acentos del zapateo y la campana (Figura 7A) y con el acento prosódico de los versos del canto (Figura 7B).

Figura 7

Deslizamientos del Violín "Pisa de Humay" y "Panalivio" para acentuar



Nota. Panel A. Transcripción propia de *"Pisa de Humay"* (Las 24 danzas de los Hatajos de Negritos de El Carmen del CCAFROPERUANO, 2020). Panel B. Transcripción propia de la interpretación de *"Panalivio"* por Guillermo Marco Santa Cruz en *Atajos de Negritos* (Phillip Johnston, 2006).

3.2.5. Convergencias entre el violín andino y carmelitano

Es imperativo notar la coincidencia morfológica entre la técnica de sujeción del maestro José Lurita y destacados violinistas andinos como Máximo Damian (Figura 8) y Andrés "Chimango" Lares. Este flujo de intercambio técnico evidencia que el violín en el Carmen es parte de un sistema de conocimientos compartidos entre lo afroperuano y lo andino.

Figura 8

Máximo Damían Quispe



Nota. Tomado de "Máximo Damián es eterna canción", por C. Valverde Reyes, 13 de febrero de 2015, Red Internacional de Estudios Interculturales.

3.3. Códigos rítmicos: El Zapateo como Idiófono Corporal

3.3.1. Organología del pie: El calzado y la superficie como factores acústicos.

El zapateo de los Atajos de Negritos responde a un proceso de producción sonora territorializado, diferenciado estructuralmente del zapateo criollo urbano de Lima debido a las condiciones de su infraestructura física. Los registros documentales de González y Bonilla

en “Es Amador” (1979) evidencian que, históricamente, la performance se ejecutaba incluso de forma descalza (Figura 9A) o mediante el uso de ojotas (sandalias rústicas de caucho o cuero de origen andino) directamente sobre la tierra. En distritos como El Carmen, El Guayabo o San José, la persistencia de vías no asfaltadas convierte a la tierra compacta en la superficie y resonador acústico primordial durante las procesiones comunitarias (Figura 10).

Figura 9

Zapateador descalzo en documental “Es Amador” y zapateador con calzado blanco en “Sigo siendo”



Nota. Panel A. Captura de pantalla tomada de *Es Amador*, de Roberto Bonilla (asistencia de dirección: Miki González), (00:11:02), *La Mula Stream*, s. f., YouTube. Panel B. Captura de pantalla tomada de *Sigo siendo* (documental liberado), de Javier Corcuera (00:20:16), *La Mula Stream*, 2015, YouTube.

Figura 10

Atajo de la Familia Ballumbrosio zapateando camino al Cementerio por romería a Don Amador



Nota. Captura de pantalla tomada de *Sigo siendo* de Javier Corcuera (documental liberado) (00:19:29), por La Mula Stream, 2015, YouTube.

Respecto a los tipos de calzado, en todas las presentaciones los danzantes emplean zapatos, solo en ensayos se observa a uno que otro con zapatillas. No parece existir una regla prescriptiva sobre el modelo específico; encontramos mocasines, zapatos de estilo Derby u Oxford, e incluso botines con tacón cubano Este último tipo de calzado es utilizado principalmente por zapateadores experimentados y caporales, presumiblemente como un elemento de distinción performativa, que se manifiesta también en el color: mientras la mayoría de los danzantes opta por el negro, los líderes suelen emplear zapatos blancos (Figura 9B) o con combinaciones cromáticas.

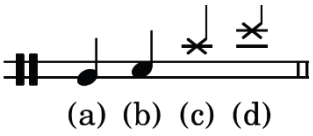
3.3.2. Morfología de los golpes

Dado que el calzado es el elemento percutido contra el suelo, se determinan tres tipos de golpes fundamentales en la ejecución colectiva: el escobillado, el golpe con planta y el golpe con el talón (o taco). También hay golpes de taco contra taco – ejecutados mediante saltos suspendidos hacia un costado, percusión corporal (palmadas sobre muslos y pecho), estas se despliegan en las dinámicas de contrapunto junto a otros recursos (figuras coreográficas). Sin embargo, nos centraremos en los tres primeros golpes debido a su carácter colaborativo, exceptuando las palmadas ejecutadas en el contrapunto del tema *"Palomita Ingrata" (Homenaje a Amador Ballumbrosio).* Para la representación gráfica de estos golpes se diseñó un "bigrama" (Figura 11), estructurado, de la siguiente manera:

- (a) Golpe de planta: ubicado en la primera línea.
- (b) Golpe de talón (o taco): posicionado inmediatamente sobre la primera línea.
- (c) Escobillado: ubicado en una línea adicional superior
- (d) Palmada: asentado en una la segunda línea adicional superior.

Figura 11

Notación de zapateado: planta (a), talón (b), escobillado (c) y palmada (d)



Nota. Elaboración propia.

- **Planta:** Golpe con toda la suela del zapato contra el suelo, se emplea en la marcación regular y en el desarrollo de patrones complejos. Al constituir la articulación de mayor intensidad acústica, destaca en la acentuación de los primeros tiempos del compás, cuando el caporal da la indicación de "¡Uno!" con un grito (Figura 12).

Figura 12

Marcado con planta



Nota. Transcripción propia de "Pisa de Humay" (Las 24 Danzas de los Hatajos de Negritos del CCAFROPERUANO, 2020)

- **Talón:** Golpe con el tacón del zapato. Se utiliza para el redoble, acentuando las partes débiles de los tiempos en el compás o generando contratiempos en combinación con golpes de planta (Figura 13) y escobillados. Este tipo de combinaciones rítmicas son comunes también en patrones básicos o toques de cajón.

Figura 13

Pasadas con talón

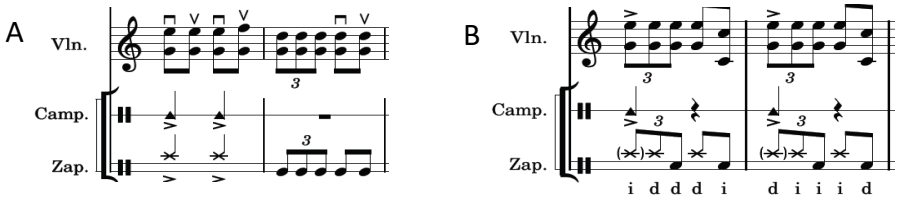


Nota. Transcripción propia de "Serranita" (Las 24 Danzas de los Hatajos de Negritos del CCAFROPERUANO, 2020)

- **Escobillado:** Ejecutado en dos modalidades. La primera consiste es extender la pierna ligeramente hacia adelante para luego arrastrar el pie rápidamente hacia atrás, haciendo contacto únicamente con el metatarso (Figuras 14A). La segunda forma implica deslizar cualquiera de los pies hacia atrás apoyando el peso corporal sobre dicha pierna mientras la opuesta permanece en el aire; este recurso se emplea muchas veces para marcar acentos en sincronía con la campana. Para diferenciar la segunda modalidad se la ha graficado con la cabeza de la nota entre paréntesis (Figura 14B), a causa de su sonoridad más sutil. El escobillado se usa también en combinación con el talón en pasajes rápidos, en la Figura 14B encontramos indicaciones de lateralidad, la letra "d" de pie derecho e "i" de izquierdo. La observación de la performance del maestro Adán Felipe Herrera Fajardo (1959 – 2025), en el documental *"Las 24 danzas de los Hatajo de Negritos del Carmen"* facilitó el análisis de este y otro tipo de pasadas..

Figura 14

Marcado con escobillado y combinaciones



Nota. Panel A. Transcripción propia de *"Pisa de Humay"* (Las 24 danzas de los Hatajos de Negritos del CCAFROPERUANO, 2020). Panel B. Transcripción propia de *"Pasacalle 24 de diciembre"* (Las 24 danzas de los Hatajos de Negritos del CCAFROPERUANO, 2020).

3.3.3. Análisis de patrones y códigos rítmicos (Pasadas y evoluciones).

Las grabaciones de audio no siempre capturan las impresiones físico-acústicas que se perciben en la realización viva de una manifestación sonora como es el zapateo grupal de los atajos. Al escuchar el desempeño de los Atajos en su contexto comunitario, la experiencia perceptual

evoca de forma inmediata la sonoridad de un ensamble de tambores; si se cierran los ojos por un momento, la ilusión auditiva sitúa al oyente frente a estos instrumentos. A continuación, observemos una de las pasadas de zapateo en “Pasacalle 24 de diciembre” (Figuras 15).

Figura 15

Transcripción de percusión en “Pasacalle 24 de diciembre” (Pasada simple)



Nota. Transcripción propia de “Pasacalle 24 de diciembre” (Las 24 Danzas de los Hatajos de Negritos del CCAFROPERUANO, 2020)

La sección de percusión emerge a través de la campana con un patrón ostinato de tres negras y un silencio. A partir del compás 26, el zapateo introduce una variación de la campana, estructurado en una frase de cuatro compases. Durante la sección cantada, la marcación de la campana subraya con precisión los acentos prosódicos del texto poético. Apenas concluye el canto, se intercala el segundo patrón conducido por los golpes de planta. En cada ciclo, el *tempo* experimenta un sutil *accelerando* que conduce todo hacia un clímax. Esta tensión se consolida en el compás 35 donde, tras cuatro repeticiones del esquema alternado (canto/campana - zapateo/variación), el compás de 6/8 transmuta a 2/4 (Figura 16). Con este cambio métrico, el *tempo* se agiliza y el violín ejecuta un nuevo motivo melódico que el zapateo mimetiza de inmediato, consolidando una textura homorrítmica basada en un tresillo de corcheas seguido de dos corcheas, lo que genera una fuerte polarización rítmica.

Este tipo de evoluciones donde convergen los golpes con escobillado, talón y planta es solo una muestra de muchas interacciones que se dan en las distintas canciones del Atajo.

Figura 16

Transcripción de percusión en “Pasacalle 24 de diciembre” (Pasada con escobillado)



Nota. Transcripción propia de “Pasacalle 24 de diciembre” (Las 24 Danzas de los Hatajos de Negritos del CCAFROPERUANO, 2020)

3.4.Construcción Melódica-Rítmica: El texto y la Voz

3.4.1. Origen de los textos de las canciones

Establecer el origen definitivo de los repertorios tradicionales de transmisión oral suele ser complejo; no obstante, en el caso de los Atajos de Negritos es posible trazar coordenadas históricas precisas: las misiones y haciendas jesuitas en Lima e Ica con alta concentración de esclavos, la asimilación del cancionero popular español (específicamente el villancico paralitúrgico) y la producción de los compositores del barroco colonial americano. En un primer cotejo encontramos, por ejemplo, que la canción *"A Belén pastores",* registrada en el *Cancionero de Folklore Musical Zamorano* de Miguel Manzano (p.570), presenta notorias similitudes textuales e ideológicas con "Pasacalle 24 de diciembre" (Figuras 17 y 18).

Figura 17

Partitura de la canción "A Belén Pastores"



Nota. Adaptado de "Cancionero de Folklore Musical Zamorano II" de Miguel Manzano (2021).

Figura 18

Transcripción del canto en "Pasacalle 24 de diciembre"



Nota. Transcripción propia de "Pasacalle 24 de diciembre" (Las 24 Danzas de los Hatajos de Negritos del CCAFROPERUANO, 2020)

Como señala Abruzzo (2021), los misioneros jesuitas emplearon el canto y la ejecución instrumental como un dispositivo de mediación intercultural, replicando algunas prácticas y repertorio de las capillas musicales europeas (p.8). Si bien en las poblaciones indígenas funcionó la adaptación de los textos sacros a las lenguas vernáculas, en la población africana la estrategia varió. Ante las dificultades de comunicación derivadas de la diversidad de orígenes de los esclavos y después del fracaso del uso de la "media lengua", la Compañía de Jesús estandarizó la catequización y el adoctrinamiento mediante el uso de la lengua angola (Tardieu 1993, p. 629), lo cual fue la solución para unificar el espacio de control doctrinal. En estrecha relación con estos procesos de evangelización, la participación de los esclavos en las

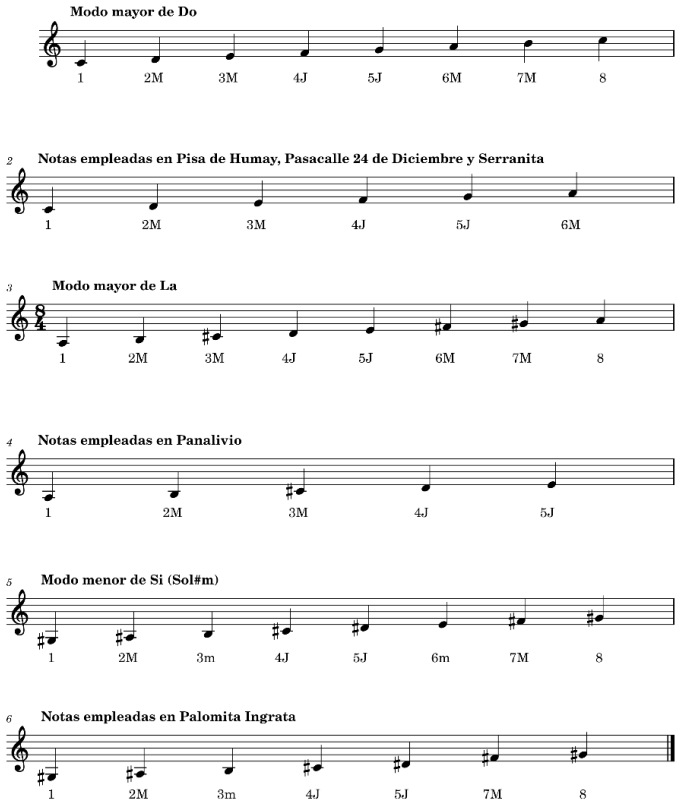
festividades principales del calendario litúrgico dio origen a los "villancicos de negros" (negrillos o guineos), género que luego se difundió por toda Hispanoamérica (Estenssoro 1988, p. 166). La estructura de estos fluctuaba entre la forma cantata y el esquema de estribillo - coplas. Estacio de la Serna, Tomás de Torrejón y Velasco y, de manera particular, Juan de Araujo, fueron maestros que cultivaron villancicos litúrgicos. De Araujo destaca el tema *"Los Coflades de la Estleya"* (*Los negritos*), como evidencia de hibridación. En el caso de El Carmen, los textos no operan solo como vehículo de la fe católica, sino también como un soporte de memoria comunitaria que transmiten narrativas de resistencia y cotidianidad.

3.4.2. Modos y escalas en la construcción de melodías (Posible armonización).

De las cinco piezas seleccionadas para el análisis, cuatro evidencian una arquitectura tonal definida. Tres de ellas se desarrollan bajo la modalidad mayor en la escala de Do mayor, mientras que la cuarta emplea la escala de La mayor. Sin embargo, para la construcción melódica y acompañamiento solo emplean 5 notas de este modo, por lo que bien podría decirse que se rigen bajo un diseño pentafónico La quinta pieza exhibe un comportamiento estrictamente modal, con una línea melódica elaborada sobre seis notas del modo menor natural, es decir la escala de Sol# menor natural/relativo de Si mayor (Figura 19)

Figura 19

Modos y escalas en corpus de la investigación



Nota. Elaboración propia.

Aunque la presencia constante de notas pedal en el acompañamiento de las piezas tonales genera una aparente bivalencia armónica, el diseño rítmico-melódico de la voz y su duplicación en la primera cuerda del violín delinean con claridad el ritmo armónico. Incluso ante la ausencia recurrente de notas sensibles, la direccionalidad armónica gravita en torno a las funciones de tónica y dominante. Para la propuesta de armonización de este repertorio se emplearon en paralelo dos herramientas de codificación: el bajo cifrado tradicional y el cifrado americano (Figuras 20 y 21). Si bien los cultores tradicionales ejecutan este repertorio desde un saber empírico e intuitivo, la lógica con la que conducen las tensiones y resoluciones es de una claridad y eficacia musical incuestionables.

Figura 20 *Armonización sugerida de Introducción en "Pasacalle 24 de diciembre"*



Nota. Transcripción propia de "Pasacalle 24 de diciembre" (Las 24 Danzas de los Hatajos de Negritos de El Carmen del CCAFROPERUANO, 2020)

Figura 21

Armonización sugerida de las Estrofas en "Pasacalle 24 de diciembre"



Nota. Transcripción propia de "Pasacalle 24 de diciembre" (Las 24 Danzas de los Hatajos de Negritos de El Carmen del CCAFROPERUANO, 2020)

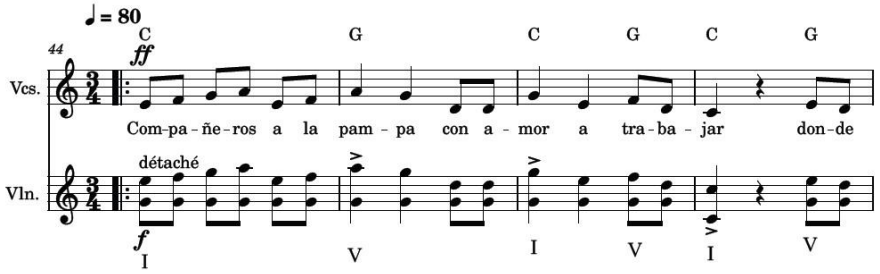
3.4.3. Interacción entre el violín y la voz

Complementando los aspectos técnicos del violín analizados previamente, resulta indispensable examinar la interacción funcional entre dicho instrumento y la línea vocal a la

luz de los cifrados armónicos. La voz interactúa en estrecha interdependencia con el violín; este no solo duplica la melodía vocal una octava arriba, sino que provee un soporte armónico e intermitente mediante el uso de bicordios o diadas (Figura 22). Este entramado a dos voces fluctúa entre la consonancia y la disonancia; estas últimas se localizan de manera sistemática en las fracciones débiles de los tiempos o coincidiendo con los giros hacia el acorde de dominante, tensionando la textura justo antes de los puntos de reposo.

Figura 22

Armonización sugerida de una estrofa en "Pisa de Humay"



Nota. Transcripción propia de "Pisa de Humay" (Las 24 Danzas de los Hatajos de Negritos de El Carmen del CCAFROPERUANO, 2020)

3.5. Análisis Estructural del Repertorio

3.5.1. Análisis de "Pisa de Humay": Estructura rítmica y función ritual.

"Pisa de Humay" es una de las piezas del repertorio cuyo contenido lírico y coreográfico no se vincula estrictamente con la narrativa del nacimiento de Jesús; por el contrario, sus versos tematizan el agobio de las faenas agrícolas y la emancipación de la población esclavizada. Al respecto, Vásquez (1982) señala una precisión histórica fundamental: la "libertad" celebrada en estas coplas no aludía necesariamente a la abolición absoluta del régimen de esclavitud, sino al periodo de tregua o tiempo libre que los hacendados otorgaban a los esclavizados durante las festividades navideñas (p. 99). Esta naturaleza festiva y temporal justifica las exclamaciones de la segunda secuencia: *"¡Viva María, viva juliandad! / ¡Tamos celebrando nuestra libertad!"*. Asimismo, el zapateo posee un carácter marcadamente descriptivo, pues su cinética mimetiza el proceso de la pisa de la uva. Esto establece un vínculo directo con Humay, uno de los distritos de la provincia de Pisco donde la mano de obra afrodescendiente era forzada a procesar la vid para la producción vitivinícola. Estructuralmente, la pieza se organiza en tres secuencias. La primera de ellas inicia con una sección introductoria a modo de "llamada" ejecutada por el violín (Figura 23 de Anexo A), un recurso recurrente en la mayoría de las danzas del Atajo que, en ocasiones, es realizado por la campana. Tras esta introducción, el violín presenta el motivo principal en la Sección A (de dos compases), un eje

temático que reaparecerá hacia el final de la obra a manera de recapitulación con carácter conclusivo. En el tercer compás de esta sección, el zapateo interviene imitando el ritmo de la pisa.

Posteriormente, en la Sección B se canta la primera estrofa dos veces, alternando con el primer motivo de la sección A (Figura 24 de Anexo A), es decir estrofa (canto y violín) y luego primer motivo (violín y percusión). Durante los pasajes cantados, la densidad sonora disminuye: el zapateo se suspende, permaneciendo únicamente la marcación isométrica de la campana, mientras el *tempo* experimenta una leve deceleración orgánica. Este procedimiento compositivo es análogo a la estructura del *ritornello* barroco, donde la masa sonora instrumental se repliega para ceder el protagonismo a las voces, las cuales asumen aquí una función solista. Tras la Sección C, cuya estrofa presenta un diseño melódico diferente—, el violín expone un segundo motivo contrastante acompañado de forma exclusiva por la campana y golpes de planta. Desde una perspectiva formal, este segmento de 16 compases opera como un puente de transición que define la segunda secuencia (Figura 25 de Anexo A), rompiendo drásticamente con la inercia discursiva precedente. La tercera secuencia se inicia con la Sección D, la cual restituye el motivo inicial del violín, pero introduce un patrón de percusión diferenciado, así como una nueva línea melódica en los versos (D1). A partir de este momento, el tema progresa manteniendo estable el motivo del violín y el nuevo diseño rítmico, variando únicamente el contorno melódico de las estrofas sucesivas en las Secciones E, F y G (Figura 26 de Anexo A). Finalmente, la pieza concluye con una sección en *stretto* (fuga) donde el *tempo* se acelera de forma gradual de los 108 a los 120 bpm, consolidando el clímax de la danza (Ver la partitura completa en el Anexo B).

3.5.2. Análisis de “Panalivio”: Relación entre canto y violín (transposición de registro).

El *“Panalivio”* constituye una de las piezas con mayor arraigo y difusión dentro del repertorio tradicional de los Atajos de Negritos. Su relevancia ha trascendido las fronteras geográficas del distrito de El Carmen, siendo incorporada en los catálogos de diversos intérpretes de la música criolla y afroperuana; entre estas producciones destaca la versión realizada por la cantante Susana Baca en su producción discográfica *“Cantos de Adoración”*. Esta proyección global responde, en gran medida, a que sus unidades líricas operan como un dispositivo de memoria viva, documentando el padecimiento secular de la población afrodescendiente bajo

el régimen de esclavitud virreinal y republicano. En términos formales, la obra exhibe una arquitectura binaria simple estructurada en dos secciones principales (A y B). Durante la Sección A se despliega una amplia variedad de pasadas coreográficas. En esta presente investigación, se ha tomado la transcripción de la ejecución del maestro Guillermo Marcos Santa Cruz (voz y violín), registrada en el documento audiovisual de Philip Johnston (2006) (Ver la transcripción en el Anexo C).

La densidad y complejidad rítmica de las pasadas suelen ejecutarse junto al violín en las repeticiones de la Sección A justifican por sí mismas un estudio monográfico exhaustivo. Es imperativo señalar que, a lo largo de esta danza, el bloque vocal interactúa en estrecha interdependencia con el violín, el cual suele realizar una transposición de registro duplicando la melodía o proveyendo el soporte rítmico subyacente. Asimismo, durante las secciones cantadas, el colectivo de danzantes sostiene una pasada isométrica común en diversas cuadrillas de la región (Figura 27 de Anexo A), la cual amalgama el plano percusivo con la pulsación del texto poético.

3.5.3. Análisis de “Pasacalle 24 de diciembre”: ¿Polirritmia?

Esta pieza constituye uno de los ejes devocionales del repertorio de Nochebuena. Su ejecución se enmarca estrictamente en el contexto ritual de recibimiento y acompañamiento de las imágenes sagradas de la Virgen y el Niño Dios, tal como lo consigna explícitamente su texto poético: *“¡Marchemos pastores, vamos a Belén! / Que ha nacido el niño para nuestro bien”*. Durante la festividad, las cuadrillas o Atajos parten desde sus respectivos centros de ensayo y se desplazan en pasacalle al encuentro de las imágenes de la “Peoncita” y el “Niño Grande”, denominaciones locales otorgadas a la Virgen María y el Niño Jesús, las cuales recorren procesionalmente las calles del distrito de El Carmen durante la noche del 24 de diciembre. Este pasacalle posee dos secuencias. La primera de ellas comprende las secciones A y B, en esta se despliegan dos patrones rítmicos diferenciados. El primero está determinado por un ostinato de tres golpes de campana; el segundo consiste en un diseño de zapateo que opera como un desarrollo motívico de la célula de la campana. Este patrón de zapateo inicia con tres saltos con ambos pies que actúan como una apoyatura, análogos a la técnica del *flam* sobre el parche de tambor, lo cual genera una acentuación dinámica natural. Tras este impulso inicial, la célula rítmica se expande discursivamente y experimenta una variación formal en su repetición (Figura 28 de Anexo A). A lo largo de esta secuencia, la insistencia de estos tres

golpes rítmicos en diferentes planos instrumentales y en sincronía con el canto constituye un motivo generador de gran relevancia estructural, el cual reaparecerá de forma cíclica en la segunda secuencia del tema para dar cohesión de la obra. La segunda secuencia abarca las secciones C y D, donde se produce una modulación métrica explícita al transmutar el compás de 6/8 a 2/4. En la Sección C se introduce un nuevo motivo conducido en estricta homorritmia por el violín y el zapateo; paralelamente, la campana acentúa los primeros tiempos de cada compás durante tres unidades consecutivas y guarda silencio en la cuarta, restituyendo de manera subyacente la célula motívica de los tres golpes iniciales. Al percibir la ejecución musical de este pasaje, el zapateo genera una ambigüedad perceptual que oscila entre los compases de 6/8 y 2/4. Esta tensión métrica responde a la inserción de grupos irregulares de tresillos de corchea en el primer tiempo de cada compás, lo cual evoca la subdivisión ternaria previa en el nuevo marco binario (Figura 29 de Anexo A).

Al igual que en la primera secuencia, las estrofas cantadas son respaldadas por el ostinato de tres golpes de campana; no obstante, en este segmento se adicionan tres golpes de planta de gran intensidad acústica que relevan a la campana al final de la estrofa coincidiendo con el final del último verso (Figura 30 de Anexo A). El advenimiento de esta segunda secuencia instaura de inmediato una fricción rítmica que progresa de forma acumulativa mediante un aumento en las dinámicas de intensidad (*crescendo*), conduciendo a un clímax donde el colectivo de danzantes culmina la enunciación del texto poético mediante gritos festivos (Ver la partitura completa en el Anexo D).

3.5.4. Análisis de “Serranita”: Evidencia de hibridación afroandina.

De acuerdo con el testimonio oral del maestro Adán Felipe Herrera Fajardo (1959–2025), *“Serranita”* constituye, al igual que *“La Palmada”*, una de las piezas del repertorio tradicional que había caído en desuso y que ha sido paulatinamente recuperada mediante procesos de transmisión comunitaria. Esta danza es de naturaleza estrictamente instrumental y expone en sus estructuras motívicas una profunda hibridación estética entre los elementos afroperuanos y andinos. Su función ritual principal consiste en acompañar las visitas tradicionales a los nacimientos particulares en diversos hogares del distrito de El Carmen y alrededores.

La construcción de esta pieza es de una notable economía de medios, pero de gran eficacia discursiva. Se cimenta sobre una conducción del violín que adopta los patrones rítmicos y acentuales característicos del huayno (Figura 31 de Anexo A). Sobre este pasaje instrumental

emergen dos patrones de zapateo claramente diferenciados: El primer patrón, estructurado mediante la combinación de escobillado y talón, instaura una fuerte polarización rítmica. Esta tensión responde a la distribución de los golpes del zapateo en grupos irregulares de tresillos de corchea, configurando un escenario de polirritmia explícita al superponer una subdivisión ternaria (tres corcheas) contra la división binaria subyacente que articula el violín (Figura 32 de Anexo A). Este diseño percusivo adscribe inequívocamente su matriz estética al componente afroperuano. El segundo patrón se edifica directamente sobre la célula rítmica arquetípica de la percusión del huayno (Figura 33 de Anexo A), conducido predominantemente por golpes de talón y planta. En este segmento, emerge de manera cíclica cada dos compases una fricción o "sobada" con el metatarso; este recurso performativo, más que un escobillado convencional, se percibe acústica y cinéticamente como un arrastre sutil contra el suelo (Ver la partitura completa en el Anexo E).

3.5.5. Análisis de “Palomita ingrata”: Hibridación que se sigue siendo.

“Palomita Ingrata” pertenece al conjunto de piezas del repertorio de los Atajos adscritas localmente al género de las “Serranitas”, caracterizadas por la preeminencia de rasgos estéticos de la música andina, manifiestos principalmente en las texturas del violín y las líneas vocales. La versión seleccionada para esta investigación corresponde a la performance ejecutada por la cuadrilla de la familia Ballumbrosio, en diálogo colaborativo con el emblemático violinista ayacuchano Máximo Damián Huamaní, que se registró en el largometraje documental *Sigo siendo (Kachkaniraqmi)*.

En el marco de dicho filme, el maestro Damián —figura cumbre del violín andino— visita el distrito de El Carmen coincidiendo con la romería comunitaria organizada por la familia Ballumbrosio hacia la tumba de su patriarca, don Amador Ballumbrosio Mosquera. La escena documenta el acuerdo espontáneo entre Miguel Ballumbrosio (hijo de Amador) y el maestro Damián para unificar sus repertorios. Más allá de las lógicas de planificación y edición propias de la producción cinematográfica, esta convergencia constituye un documento vivo y genuino de una hibridación afroandina que continúa operando en la práctica. Respecto a la construcción lírica, la pieza prescinde del texto original de *“Palomita Ingrata”*; en su lugar, se seleccionan algunas estrofas basales que se interpolan con versos dedicados a Don Amador Ballumbrosio y fragmentos del landó *“Zamba Malató.* En el plano estructural, el violín de Máximo Damián introduce una melodía de introducción para marcar el inicio del cortejo

procesional, enlazándola de inmediato con el motivo principal de la danza, el cual se reitera de forma cíclica. Posterior a las secciones de contrapunto y solos de zapateo conducidos por César "Pudy" y Miguel Ballumbrosio, la obra se desplaza hacia una sección en *stretto* (fuga). Este segmento formalmente conclusivo exhibe una sofisticada fricción métrica mediante la alternancia y superposición de compases de 3/4 y 2/4 (polimetría implícita), resolviendo finalmente en una célula rítmica andina articulada en perfecta sincronía por el violín y el zapateo (Figura 34 de Anexo A). A diferencia de los violinistas carmelitanos el maestro Damian prescinde del uso de las dobles cuerdas en su interpretación (Ver partitura en el Anexo F).

3.6.Conclusiones

El propósito fundamental de esta investigación ha sido, desde su origen, evidenciar y analizar los procesos de integración e hibridación cultural que se articulan en la música de los Atajos de Negritos de El Carmen. Al concluir este estudio, se determina que dicha meta ha sido alcanzada mediante el acopio y la sistematización de evidencias orgánicas y documentales. En un contexto contemporáneo donde suelen enfatizarse las fronteras identitarias por encima de los espacios de comunión, este trabajo ofrece un testimonio científico de cohesión social, postulando que las manifestaciones populares configuran escenarios históricos de integración profunda que dialogan directamente con las necesidades de nuestra realidad actual.

3.6.1. Hallazgos

En correspondencia con los objetivos específicos se formulan los siguientes hallazgos:

- **Aporte metodológico de la notación (El bigrama):** Se logró diseñar e implementar un sistema de notación musical ad hoc (bigrama) adaptado a las especificidades performativas del zapateo. Este recurso gráfico responde a la necesidad de representar la densidad de las diversas articulaciones físico-acústicas del calzado en su relación interdependiente con la voz, el violín y la campana. De este modo, el bigrama se consolida como un aporte metodológico significativo para el estudio del zapateo abordado formalmente bajo una dimensión instrumental y percusiva.
- **Tratamiento estructural del corpus:** La transcripción íntegra de las secuencias de las cinco piezas seleccionadas para el corpus analítico permitió el análisis de la interacción polirrítmica en el ensamble y sus evoluciones, identificar sus estructuras motívicas, así como comprender las profundas conexiones con su contexto.

- **Técnicas de ejecución e hibridación en el violín:** Se identificaron recursos técnicos y ornamentales de gran relevancia performativa, tales como el uso del *portamento* y el *glissando* en un modo *sui generis*, cuyo sustrato estético comparte con el violín andino. Asimismo, el análisis iconográfico e histórico de la ergonomía interpretativa y la persistencia de la "postura al pecho" confirman una asimilación técnica mutua, que evidencia la convivencia histórica de matrices culturales andinos y europeos en la práctica de los cultores afroperuanos.
- **El zapateo como eje sincrético:** Al codificar el zapateo desde una perspectiva estrictamente instrumental, se identificó con nitidez la coexistencia de patrones rítmicos afroperuanos (sincopas y polirritmia) empleados en otras músicas de nuestra costa y de estructuras métricas adscritas a la música andina (células arquetípicas del huayno y fluctuaciones polimétricas). Este hallazgo ratifica que la percusión corporal en los Atajos opera como un espacio de síntesis estética y cultural única.
- **Fuentes históricas y prospección:** Si bien la literatura historiográfica localizada sobre las prácticas musicales de las primeras poblaciones afrodescendientes en el virreinato no esclarece de forma lineal el origen primigenio de las melodías del Atajo de Negritos, dicho corpus bibliográfico provee un marco referencial de partida esencial. Los datos cartográficos, documentales y notariales recolectados operan como indicadores críticos que delimitan las rutas idóneas para futuras indagaciones etnomusicológicas.

3.6.2. Limitaciones

Reconociendo los límites inherentes a todo proceso de investigación científica, este trabajo no pretende clausurar la discusión en torno al repertorio de los Atajos; por el contrario, busca su visibilización y muestra las coordenadas clave y el hilo conductor de la madeja interpretativa, por donde la comunidad académica pueda iniciar la profundización de su estudio, ya que la riqueza de su tradición constituye el núcleo de la identidad de toda una región.

- **Naturaleza bidimensional de la notación:** Ningún sistema de grafía musical, incluido el bigrama diseñado, puede capturar en su totalidad la presión sonora, la acústica cambiante del terreno (tierra, madera, asfalto), las micro variaciones del *tempo* orgánico (*accelerando*) o la carga de la improvisación en un contrapunto coreográfico

-musical en vivo dentro de su contexto comunitario original, una grabación de campo más dedicada bien podría facilitar un estudio acústico del zapateo más completo.

- **Dependencia de registros documentales secundarios:** Si bien se analizaron performances fundamentales de maestros reconocidos, el corpus de estudio estuvo supeditado a registros audiovisuales específicos. Esto implica que el análisis estructural estuvo mediado por las lógicas de edición, el enfoque del realizador o las condiciones técnicas de la captura de audio y video que influyen en su nivel de resolución y por tanto en la percepción del fenómeno musical.
- **Delimitación del corpus analítico:** Al haber seleccionado cinco piezas específicas para un examen exhaustivo, las conclusiones métricas, modales y rítmicas pertenecen estrictamente a este corpus. Si bien representan tendencias generales del Atajo de El Carmen, no se pretende estandarizar de manera absoluta las sutiles variantes performativas que existen entre las diferentes cuadrillas de la región de Ica, ni siquiera de El Carmen.
- **Prospección de fuentes historiográficas:** La literatura histórica localizada sobre las prácticas musicales de las primeras poblaciones afrodescendientes en el virreinato brinda pistas críticas sobre las rutas de interacción cultural, pero no esclarece de forma lineal u orgánica el origen de las melodías actuales de los Atajos, dejando abierta la necesidad de futuros estudios de bibliografía musical o archivos notariales profundos.

Finalmente, a la luz de los hallazgos y las limitaciones expuestas, esta investigación devela que la práctica musical de los Atajos de Negritos de El Carmen y su repertorio constituyen un monumento vivo a la resiliencia, la reapropiación, reinvención y la hibridación cultural. El verdadero norte de este trabajo ha sido, desde su génesis, visibilizar cómo la música opera como un catalizador capaz de integrar y cohesionar matrices estéticas distintas en un tejido discursivo nuevo.

Tengo la firme convicción de que nuestro entorno social necesita, hoy más que nunca recordar que tiene una enorme capacidad de integración y reinvención, así Los Atajos de Negritos de El Carmen constituyen modelos que nos hacen tomar consciencia de esta capacidad, ya que no es un hecho estático del pasado, sino una realidad operante con identidad propia que sigue latiendo y transformándose. Queda en manos de otros musicólogos, educadores y cultores de música tradicional tomar del hilo conductor que se muestra y continuar tirando de él.

Referencias bibliográficas

Abruzzo, C. (2021). *La música como medio de comunicación en el proceso evangelizador jesuítico en las Misiones del Virreinato del Perú* [Ponencia presentada en congreso]. XIV Jornadas del Instituto de Teoría e Historia del Arte «Julio E. Payró», Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JEI/XIVJEI/paper/viewFile/5737/3582

Arce Sotelo, M. (2006). *La danza de tijeras y el violín de Lucanas*. Institut français d'études andines; Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto de Etnomusicología. https://doi.org/10.4000/books.ifea.7102

Barriga Monroy, M. L. (2004). *La historia del tambor africano y su legado en el mundo. El Artista,* (1), 30-48. https://www.redalyc.org/pdf/874/87400104.pdf

Boyden, D. D., Walls, P., Holman, P., Moens, K., Stowell, R., Barnett, A., Glaser, M., Shipton, A., Cooke, P., Dicky, A., & Goertzen, C. (2001). *Violín. En Grove Music Online*. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41161

Carranza, M. (2015–2016). *Hatajo de negritos* [serie fotográfica]. Milena Carranza Photography. https://atajodenegritos.milenacarranza.com/set/a9c82751-6f02-4a54-91b6-419320a299da

Chalena Vásquez. (2013, 19 de noviembre). *Pisa de Humay- Atajo de Negritos. El Carmen. Chincha (Registro 1978)* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=VQqAbVZhOPg

Celestino, O. (Ed.). (2004). *Los afroandinos de los siglos XVI al XX*. UNESCO

Centro Cultural Afroperuano. (2020, 13 de diciembre). *LAS 24 DANZAS DE LOS HATAJOS DE NEGRITOS DE EL CARMEN, CHINCHA* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=4Rp3ilm3V_I

Concejo Provincial de Lima. (1935). *Libros de Cabildos de Lima: Libro VI, Segunda Parte* (B. T. Lee, Ed.). Google Books. (Trabajo original publicado en 1563).

Concejo Provincial de Lima. (1935). *Libros de Cabildos de Lima: Libro X* (B. T. Lee, Ed.). Google Books. (Trabajo original publicado en 1588).

El Comercio. (2016, noviembre 26). *26 de noviembre: ¿qué pasó un día como hoy?* El Comercio. https://elcomercio.pe/huellas-digitales/efemerides/26-noviembre-paso-dia-hoy-278355-noticia/

Elías Llanos, F. (2018). *El renacer afroperuano de 1950: discursos sobre la música negra de la costa peruana. Orfeu,* 3(2), 25–43. https://doi.org/10.5965/2525530403022018025

Estenssoro Fuchs, J. C. (1988). Música y comportamiento festivo de la población negra en Lima colonial. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (451–452), 161–168. https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqv427

Familia de Don José Lurita Pérez. (2026, marzo 19). *Fotografía de Don José Lurita Pérez (Don Joche)* [Fotografía]. Facebook. https://www.facebook.com/photo?fbid=1558484465804377&set=a.211660963820074

Fierro, P. (ca. 1834–1841). *Pareja bailando al son de un violín* [Acuarela]. Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pareja_bailando_al_son_de_un_viol%C3%ADn._ca._1834-1841.jpg

Frézier, A. F. (1982). *Relación del viaje por el Mar del Sur* (M. A. Guérin, Trad.; original publicado en 1716). Biblioteca Ayacucho. (Obra original publicada en 1716)

La Mula Stream. (2025, 22 de julio). *Sigo siendo de Javier Corcuera (Documental liberado)* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=qTCnam_O-7s

Llanos, F. E. (2017). *El Pacífico negro y el negro del Pacífico: Un contrapunto a las tesis gilroyanas sobre la música negra peruana.* El oído pensante*, 5*(1). http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante

López Alcas, R. (2019). *El zapateo en las tradiciones afrocriollas de la costa peruana: una mirada a lo musical.* Antec: Revista Peruana de Investigación Musical, 3(2), 52–73. https://doi.org/10.62230/antec.v3i2.76

Manzano Alonso, M. (2021). *Cancionero de folklore musical zamorano. Tomo II: Parte musical (canciones)*. Museo Etnográfico de Castilla y León. https://museo-etnografico.com/pdf/etnoesfera/Cancionero-Zamorano-II.pdf

Martínez Compañón, B. J. (1782–1785). *Trujillo del Perú* (Vol. II) [Ilustraciones]. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/trujillo-del-peru--volumen-ii/html/966bf129-a181-4dd1-996b-ac44db7844e2_158.html

Miki González. (2014, 20 de junio). *Es Amador* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=-z5GcrV7DjY

Petrozzi, C. (2024). *La música orquestal peruana 1945–2020*. Universidad Nacional de Música.

philmagem. (2023, 5 de junio). *Atajo de Negritos* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=VtqLl3R68t0

Sánchez Huaringa, C. (Ed.). (s.f.). *Música y sonidos en el mundo andino: Flautas de pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Sessarego, S. (2015). *Afro-Peruvian Spanish: Spanish slavery and the legacy of Spanish creoles* (Vol. 10). John Benjamins.

Valcárcel Peña, M. (2020, junio 30). *El violín de Guillermo Marcos Santa Cruz*. Contrapunto Zapateo. Wix. https://contrapuntozapateo.wixsite.com/contrapunto/post/el-viol%C3%ADn-de-guillermo-marcos-santa-cruz

Valverde Reyes, C. (2015, 13 de febrero). *Máximo Damián es eterna canción*. Red Internacional de Estudios Interculturales. https://red.pucp.edu.pe/ridei/noticias/maximo-damian-es-eterna-cancion/

Vásquez Rodríguez, R. E. (1982). *La práctica musical de la población negra en el Perú: Danza de negritos de El Carmen*. Casa de las Américas.

Vásquez, R. E., & Vergara Figueroa, A. (1990). *Ranulfo el hombre*. Centro de Desarrollo Agropecuario.

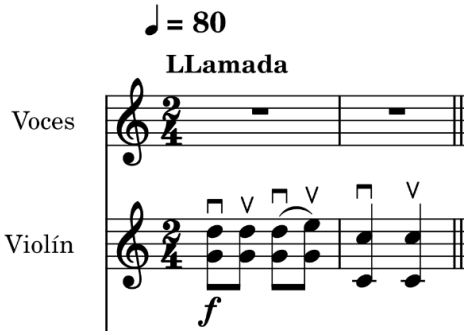
Tardieu, J.-P. (1993). Los jesuitas y la «lengua de Angola» en Perú (siglo XVII). *Revista de Indias, 53*(198), 627–637. https://revistadeindias.revistas.csic.es/index.php/revistadeindias/article/view/1255

Tompkins, W. D. (1982). *The Musical Traditions of the Afro-Peruvians* [Tesis de doctorado, University of California].

Anexo A. Figuras en Análisis Estructural del Repertorio

Figura 23

Especie de llamada del violín



Nota. Transcripción propia de "Pisa de Humay" (Las 24 Danzas de los Hatajos de Negritos del CCAFROPERUANO, 2020)

Figura 24

Motivo en el violín después de la primera estrofa en "Pisa de Humay"



Nota. Transcripción propia de "Pisa de Humay" (Las 24 Danzas de los Hatajos de Negritos de El Carmen del CCAFROPERUANO, 2020)

Figura 25

Violín en puente que inicia la segunda secuencia en "Pisa de Humay



Nota. Transcripción propia de "Pisa de Humay" (Las 24 Danzas de los Hatajos de Negritos del CCAFROPERUANO, 2020)

Figura 26

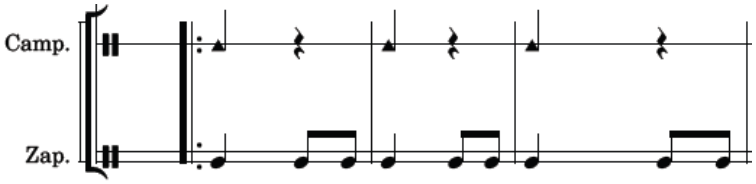
Melodía de la estrofa en la sección F en "Pisa de Humay



Nota. Transcripción propia de "Pisa de Humay" (Las 24 Danzas de los Hatajos de Negritos del CCAFROPERUANO, 2020)

Figura 27

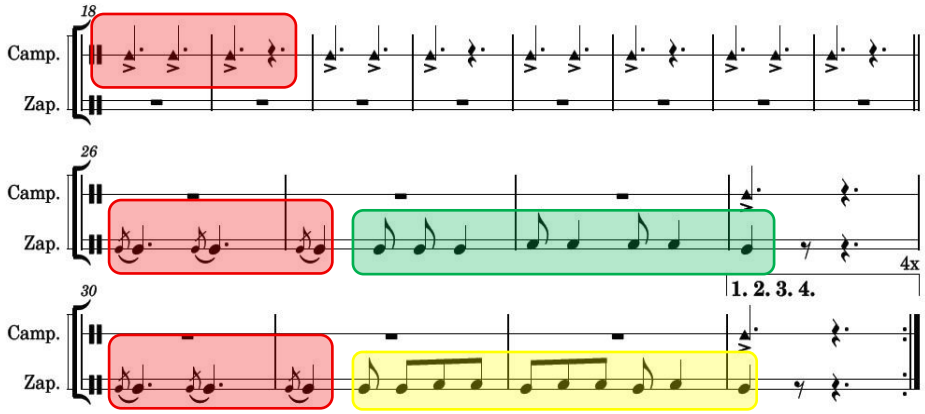
Patrón común ejecutado en estrofas de Panalivio



Nota. Transcripción propia de "Panalivio" (Las 24 Danzas de los Hatajos de Negritos del CCAFROPERUANO, 2020)

Figura 28

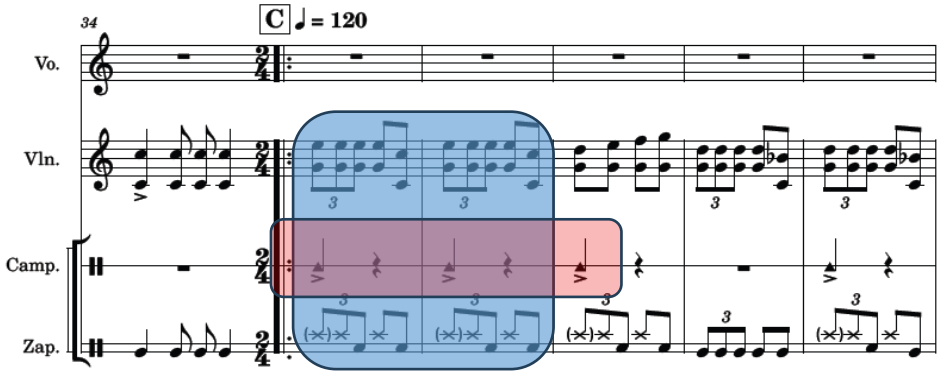
Motivo de tres golpes de campana (rojo) en Sección B, desarrolla (verde) y variación del desarrollo (amarillo)



Nota. Transcripción propia de "Pisa de Humay" (Las 24 Danzas de los Hatajos de Negritos de El Carmen del CCAFROPERUANO, 2020)

Figura 29

Isorrítmica (azul) en segunda secuencia de "Pasacalle 24 de diciembre" y motivo de tres golpes (rojo)



Nota. Transcripción propia de "Pisa de Humay" (Las 24 Danzas de los Hatajos de Negritos de El Carmen del CCAFROPERUANO, 2020)

Figura 30

Tres golpes fuertes de planta en el último verso de estrofa 8 (rojo) en "Pasacalle 24 de diciembre"



Nota. Transcripción propia de "Pisa de Humay" (Las 24 Danzas de los Hatajos de Negritos de El Carmen del CCAFROPERUANO, 2020)

Figura 31

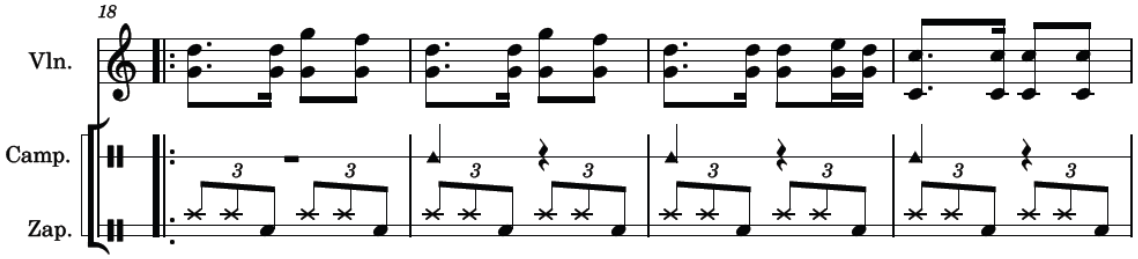
Llevada de Violín en "Serranita"



Nota. Transcripción propia de "Serranita" (Las 24 Danzas de los Hatajos de Negritos de El Carmen del CCAFROPERUANO, 2020)

Figura 32

Patrón de escobillado con tresillos y patrones de violín en "Serranita" (División binaria y ternaria)



Nota. Transcripción propia de "Serranita" (Las 24 Danzas de los Hatajos de Negritos de El Carmen del CCAFROPERUANO, 2020)

Figura 33

Segundo patrón de zapateo con rítmico andino



Nota. Transcripción propia de "Serranita" (Las 24 Danzas de los Hatajos de Negritos de El Carmen del CCAFROPERUANO, 2020)

Figura 34

Fuga en "Palomita Ingrata"



Nota. Transcripción propia de "Palomita Ingrata" (Sigo Siendo de Javier Corcuera, 2013)

Anexo B. Transcripción de “Pisa de Humay”



2


22
Vcs.
Vln.
Camp.
Zap.
29
f
36
44
B
♩ = 80
ff
Com-pa-ñe-ros a la pam-pa con a - mor a tra-ba - jar don-de nos man-da_ela -
détaché
f


3
♩ = 96
49
Vcs.
-mi - to no man-da su ca-po - ral.
(2da vuelta
se tocan las
3 corcheas)
Vln.
ff
Camp.
(1ra vuelta
salto fuerte)
Zap.
ff
56
63
70

4


76
C
♩ = 80
Vcs.
Vln.
Camp.
Zap.
De la gen - te de la gen-te par-ti - re - mos par-ti - re - mos la mi - tad u - nos
cuan-do
Puente
81
1.
van pa' la pun - ta - lla y_o-tros va - mos a jo - cear
su - ba la par - ti - da tra-ba - ja-mos sin ce
87
94


D
= 104
101
2.
Vcs.
sar
Vln.
Camp.
Zap.
108
116
124
D1
= 98
¡A-ya-yay, com-pa - ñe-ro mi - o! ¿Has-ta cuan-do tra - ba-ja-re-mos?


6
130
Vcs.
¡Ya lle-gó la li-ber-tad, aho-ra si des - can-sa-re - mos!
Vln.
Camp.
Zap.
136
146
154
♩ = 94
E
De la tie-rra na-cio la pal-ma de la pal-ma na-cio la flor de la flor na-ció Ma-


7
160
♩ = 104
Vcs.
-rí - a deMa - rí - a mire-den - tor.
Vln.
3
Camp.
Zap.
167
Vcs.
Vln.
Camp.
Zap.
176
Vcs.
Vln.
Camp.
Zap.
183
F
Vcs.
¡Vi - va Ma - rí - a! ¡Vi-va ju-lian-dad! ! Ta-mos fes-te - jan - do nues-tra li-ber-
Vln.
Camp.
Zap.


8
190
1.
2.
1. 2. 3. 4
Vcs.
-tad!¡Uu!
tad!
Vln.
Camp.
Zap.
198
4x
5.
G
¡Vi - va Ma - rí - a!
¡Vi - va Je - sús!
205
1.
2.
To - dos los pas - to - res
for - man de_a - le - grí - a.
grí - a.
Fuga
♩ = 108 (Aumenta en cada vuelta hasta llegar a 120)
210
1.2.3.4.5.6.7.8.9.


9
215
9x
10.
rit.
Vcs.
Vln.
Camp.
Zap.

Anexo C. Transcripción de “Panalivio”




2
A2
24
Vo.
Vln.
3
30
Final
Vo.
Vln.
3

Anexo D. Transcripción de “Pasacalle 24 de diciembre”




2
B
Enérgico, casi gritando
18
f
Vo.
Vln.
Camp.
Zap.
¡Mar-che-mos pas - to - res, mar-che-mo' a Be - lén, que ha na - ci - do el ni - ño
¡Di-cho-sa Ma - rí - a que en-se - ño la luz, que pa-rió al Me - sí - as
En Be-lén lle - ga - mos con mu-cha a-le - gría, a - nun-cio u-na es-tre - lla
Y los pa-ja - ri - llos que a-le-gres es - tán. que for-man un co - ro
24
pa - ra nues-tro bien!
nues-tro buen Je - sús!
la Vir-gen Ma - ría.
co - ro ce - les - tial
29
4x
1. 2. 3. 4.

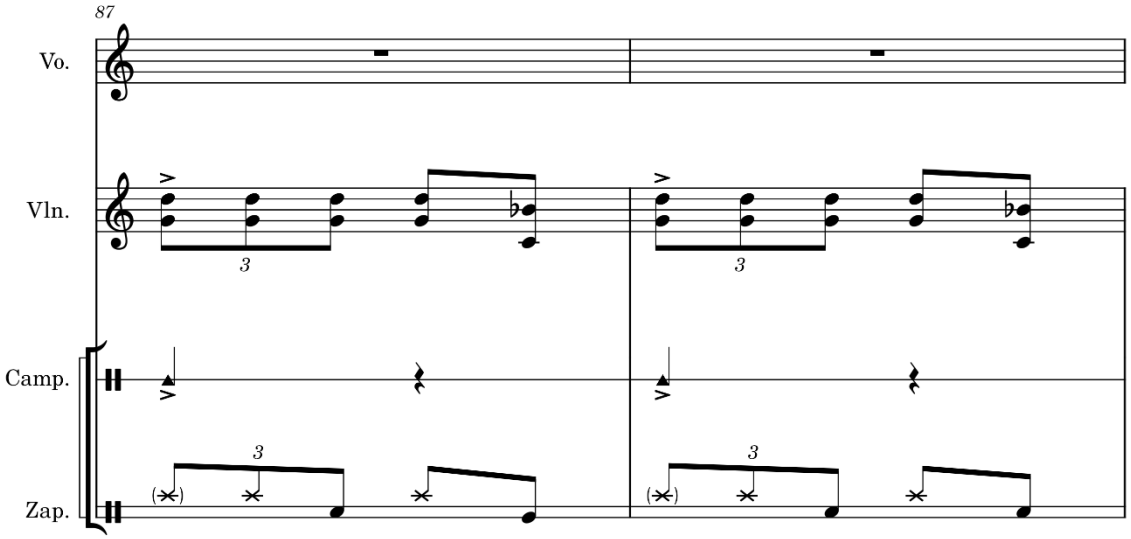

3
34
C
♩ = 120
Vo.
Vln.
Camp.
Zap.
40
Vo.
Vln.
Camp.
Zap.
46
Vo.
Vln.
Camp.
Zap.

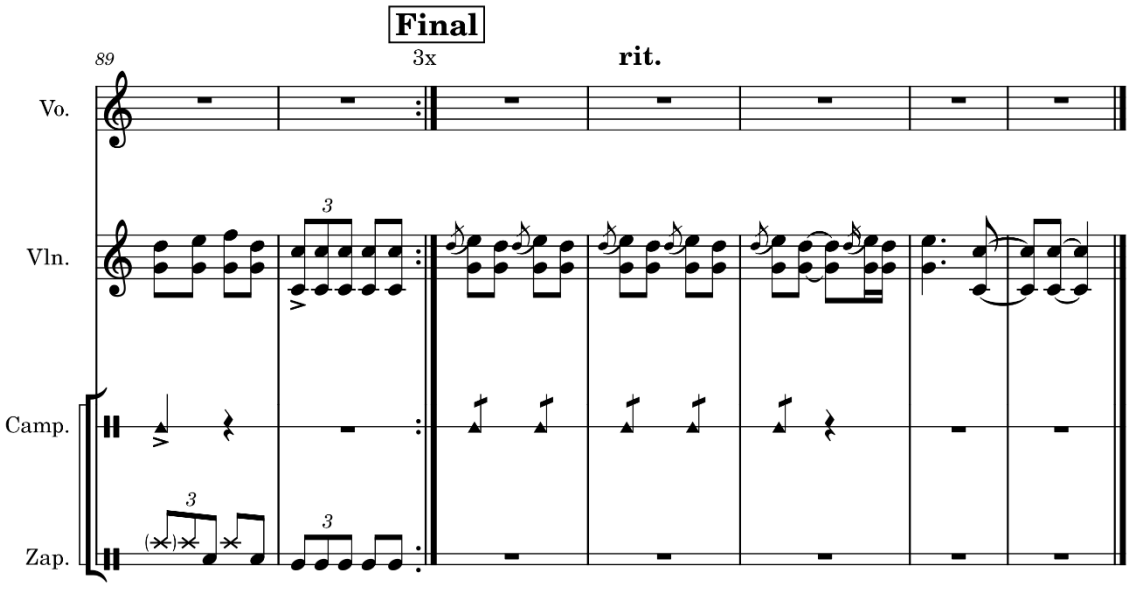
4


D
ff
51
Vo.
Vln.
Camp.
Zap.
¡Gra-cias de-mo'_al Cu - ra gra - cias al Se - ñor, al Se-ñor Vi - ca - rio
¡Vi-va_el Se - ñor Cu - ra, vi - va_el al-güa - cil, y los ha - bi - tan - tes
¡En a-quel ce - rri - to don-de_hay u - na cruz, ca - be - ce-ra_y ca - ma
57
que nos bau-ti - zo!
que_ha-bi-tan a - qui!
del ni - ño Je - sús!
ff
i d d d i d i i i d i d d d i d d i d i
63


5
69
Vo.
Vln.
Camp.
Zap.
75
Vo.
Vln.
Camp.
Zap.
81
Vo.
Vln.
Camp.
Zap.

6





Anexo E. Transcripción de “Serranita”




2
22
Vln.
Camp.
Zap.
26
Vln.
Camp.
Zap.
3x
30
1. 2. 3.
Vln.
Camp.
Zap.
rit.
34
4.
Vln.
Camp.
Zap.

Anexo F. Transcripción de “Palomita Ingrata”



2


Estrofas
21
Vo.
¡Pá-ja-ro_a-ma-ri-llo pe-cho co-lo-rao, pá-ja-ro_a-ma-ri-llo
A-ma-dor cham-pi-ta, cuan-do za-pa-teó A-ma-dor cham-pi-ta,
Pa-lo-mi-ta blan-ca, pe-cho de_a-le-lí, pa-lo-mi-ta blan-ca,
A-ma-dor cham-pi-ta, que a-le-gre_es-ta, A-ma-dor cham-pi-ta,
Vln.
Camp.
Zap.
27
Vo.
pe-cho co-lo-rao, ¡E-so te su-ce-de por e-na-mo-rao!
cuan-do za-pa-teó, por sus es-ca-le-ras y_al cie-lo lle-gó,
pe-cho de_a-le-lí, to-dos tus a-mo-res da-me-los a mi,
que a-le-gre_es-ta que for-ma un co-ro, co-ro ce-les-tial,
Vln.
Camp.
Zap.
Procesión
33
Vo.
¡E-so te su-ce-de por e-na-mo-rao!
por sus es-ca-le-ras y_al cie-lo lle-gó.
to-dos tus a-mo-res da-me-los a mi.
que for-ma un co-ro, co-ro ce-les-tial.
Vln.
Camp.
Zap.
3


3
39
Vo.
Vln.
Camp.
Zap.
45
Vo.
Vln.
Camp.
Zap.
51
4x
Vo.
Vln.
Camp.
Zap.
58
Vo.
Vln.
Camp.
Zap.
65
Vo.
Vln.
Camp.
Zap.


4
72
Vo.
Vln.
Camp.
Zap.
79
Vo.
Vln.
Camp.
Zap.
86
Vo.
Vln.
Camp.
Zap.
3
93
Vo.
Vln.
Camp.
Zap.
3


5
Contrapunto
Solo de César
"Pudy" Ballumbrosio
99
Vo.
Vln.
Camp.
Zap.
106
112
118


6
Solo de Miguel
Ballumbrosio
125
Vo.
Vln.
Camp.
Zap.
132
Vo.
Vln.
Camp.
Zap.
138
Vo.
Vln.
3
Camp.
Zap.
144
Vo.
Vln.
3
Camp.
Zap.


7
150
Vo.
Vln.
Camp.
Zap.
157
Vo.
Vln.
Camp.
Zap.
164
Vo.
Vln.
3
Camp.
Zap.


8
169
Fuga
♩ = 105
Vo.
Vln.
Camp.
Zap.
173
177
181