Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Escuela Profesional de Arte

Himno y Gloria: análisis comparativo de dos composiciones y el estilo musical de José Bernardo Alcedo

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciada en Arte

AUTOR

Eva María LINARES ROSALES

ASESOR

Mg. Ana Teresa Guillermina MAGGIOLO DIBOS

Lima, Perú

2024



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Linares, E. (2024). *Himno y Gloria: análisis comparativo de dos composiciones y el estilo musical de José Bernardo Alcedo*. [Tesis de pregrado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Escuela Profesional de Arte]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

Metadatos complementarios

Datos del autor	
Nombres y apellidos	Eva María Linares Rosales
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	72001794
ORCID	https://orcid.org/0009-0006-4139-0473
Datos del asesor	
Nombres y apellidos	Ana Teresa Guillermina Maggiolo Dibos
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	07842144
ORCID	https://orcid.org/0000-0002-1452-4660
Datos del jurado	
Presidente del jurado	
Nombres y apellidos	Raúl Rivera Escobar
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	09397561
Miembro del jurado 1	
Nombres y apellidos	Nanda Leonardini Herane
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	06662413
Miembro del jurado 2	
Nombres y apellidos	Emma Patricia Victorio Cánovas
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	07930008
Datos de la investigación	
Línea de investigación	E.2.10.4. Música y danza

Grupo de investigación	No aplica
Agencia de financiamiento	Sin financiamiento
Ubicación geográfica de la investigación	Edificio: Universidad Nacional Mayor de San Marcos País: Perú Departamento: Lima Provincia: Lima Distrito: Lima Latitud: -12.05706 Longitud: -77.08108
Rango de años en que se realizó la investigación	Febrero 2020 - Mayo 2023
URL de disciplinas OCDE	Historia del arte https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.04.02 Arte https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.04.01

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE
SAN MARCOS
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS
PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADA EN ARTE

Reunidos en sesión presencial, el martes 17 de diciembre de 2024 a las 10:30 am, el jurado de sustentación estuvo integrado por los profesores: Mg. Raúl Rivera Escobar (presidente); Mg. Ana Teresa Guillermina Maggiolo Dibos (asesora); Dra. Nanda Leonardini Herane y la Mg. Emma Patricia Victorio Cánovas, miembros informantes.

Después de la exposición de la graduanda **Eva María Linares Rosales,** la lectura de sus conclusiones y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste se retiró a deliberar y acordó calificar la tesis: Himno y Gloria: análisis comparativo de dos composiciones y el estilo musical de José Bernardo Alcedo.

Con la nota .....Aprobada con máximos honores 20 (Veinte).....

Después de la calificación, se comunicó a la graduanda la nota obtenida. El presidente del Jurado recomienda a la Facultad de Letras y Ciencias Humanas el otorgamiento del Título de Licenciada en Arte a la Bachiller **Eva María Linares Rosales.** Concluido el acto académico a las 11.00 horas, firman la presente acta por cuadruplicado.

Mg. Raúl Rivera Escobar
Presidente

Mg. Ana Teresa Guillermina Maggiolo Dibos
Asesora

Dra. Nanda Leonardini Herane
Informante

Mg. Emma Patricia Victorio Cánovas
Informante

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

Vicerrectorado de Investigación y Posgrado

VICERRECTORADO DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

CERTIFICADO DE SIMILITUD

Yo, Ana Teresa Guillermina Maggiolo Dibos, en mi condición de asesora acreditada con la Resolución Decanal N° 000318-2021-D-FLCH/UNMSM de la tesis, cuyo título es **Himno y Gloria: análisis comparativo de dos composiciones y el estilo musical de José Bernardo Alcedo,** presentado por la bachiller **Eva María Linares Rosales** para optar el título de **LICENCIADA EN ARTE**, CERTIFICO que se ha cumplido con lo establecido en la Directiva de Originalidad y de Similitud de Trabajos Académicos, de Investigación y Producción Intelectual. Según la revisión, análisis y evaluación mediante el software de similitud textual, el documento evaluado cuenta con el porcentaje de 11 **%** de similitud, nivel **PERMITIDO** para continuar con los trámites correspondientes y para su **publicación en el repositorio institucional.**

Se emite el presente certificado en cumplimiento de lo establecido en las normas vigentes, como uno de los requisitos para la obtención del título correspondiente.

Firma de la Asesora

DNI: 07842144

Nombres y apellidos del Asesor: Ana Teresa Guillermina Maggiolo Dibos



Para mis abuelas,

Luzmila Lavado Cardich y Elisa Guzmán Cavero,

en memoria a sus impulsos por la educación.

A Karen Saravia,

que abrigó con cariño este estudio.

Índice

Resumen ejecutivo....4

Introducción....6

Capítulo I **Bases teóricas, marco histórico, artístico y biográfico....15**

1.1. Marco teórico....15

1.1.1. Antecedentes....18

1.2. Contexto Histórico....22

1.2.1. El Perú del S.XIX....23

1.2.1.1. Periodo final del virreinato....24

1.2.1.2. La independencia del Perú....25

1.3. Contexto Artístico-musical de la Independencia....28

1.3.1. Música religiosa....28

1.3.2. Música profana....31

1.3.3. Música Nacionalista....33

1.4. José Bernardo Alcedo....43

1.4.1. Personajes Cercanos a su Música....48

1.4.1.1. José de la Torre Ugarte....48

1.4.1.1.1.Composiciones con Alcedo....56

1.4.1.2. Claudio Rebagialti....59

Capítulo II **Himno Nacional....64**

2.1. Marcha Nacional....64

2.1.1. Convocatoria para la elección de la Marcha....65

2.1.2. El Estreno de la Marcha Nacional....66

2.1.3. Algunas disposiciones posteriores al estreno de la marcha dentro del S.XIX....67

2.1.4. Tránsito de la Marcha al Himno Nacional.....67
2.2. Análisis Formal del Himno.....70
2.3. Himno Nacional.....82
2.3.1. Restauración del Himno..... 82
2.3.2. El contenido literario final.....83
2.3.3. Ley de Intangibilidad y las recientes cuestiones legales..... 87
Capítulo III **Gloria Laus.....90**
3.1. José Benardo Alcedo en Chile.....90
3.1.1. Gloria Laus..... 98
3.1.2. Análisis formal de la pieza..... 103
Capítulo IV **Análisis comparativo.....110**
4.1. Análisis comparativo entre el Himno y Gloria Laus..... 110
4.2 Estilo de José Bernardo Alcedo..... 118
4.3 Comentarios finales.....121
Conclusiones.....124
Bibliografía.....126
Anexo 1 **Canciones.....131**
Primera Canción Patriótica..... 131
Himno Nacional..... 134
Himno Nacional..... 136
Anexo 2 **Partituras.....139**
1. Himno Nacional (1864)..... 139
2. Gloria Laus. Himno.....144

Resumen ejecutivo

José Bernardo Alcedo Retuerto, fue el autor de la música de la *Marcha* o *Himno Nacional del Perú*. Nacido en Lima a fines del siglo XVIII durante el Virreinato del Perú, fue un mulato donado a la orden agustina en donde se formó como músico, por lo que su mayor producción musical conocida contiene temas litúrgicos. En su producción religiosa compuso Misas, Requiem, Pasiones y principalmente un *Gloria Laus*, que forma parte de las celebraciones del Domingo de Ramos.

La presente investigación, pretende demostrar las similitudes, constantes y rasgos comunes que se han encontrado entre el *Himno Nacional del Perú* (1864) y el *Gloria Laus* (1849), con lo que queremos demostrar que existe una línea contínua y por tanto influencia entre el *Himno Nacional del Perú* y el *Gloria* arriba mencionado. Usando métodos de investigación de la historia del arte y el análisis musical de ambas piezas demostraremos la hipótesis que sostiene esta tesis.

Es necesario aclarar que este estudio también nos lleva a investigar el contexto en el que vivió y se desenvolvió Bernardo Alcedo, decantando de esta manera no solo su estilo musical, si no también la importancia de su contribución en la formación de la música latinoamericana, la peruana y chilena, en particular, así como sus aportes teóricos en general.

Palabras clave: Himno Nacional, Gloria, Alcedo, Perú, Chile.

José Bernardo Alcedo Retuerto, was the author of the music of the March or *National Anthem of Peru*. Born in Lima at the end of the 18th century during the Viceroyalty of Peru, he was a mulatto donated to the Augustinian order where he trained as a musician, which is why his greatest known musical production contains liturgical themes. In his religious production he composed Masses, Requiem, Passions and mainly a *Gloria Laus*, which is part of the Holy Week celebrations.

The present investigation aims to demonstrate the similarities, constants and common features that have been found between the *National Anthem of Peru* (1864) and the *Gloria Laus* (1849), with which we want to demonstrate that there is a continuous line and therefore influence between the *National Anthem* and the *Gloria* mentioned above. Using research methods from art history and musical analysis of both pieces we will demonstrate the hypothesis that supports this thesis.

It is necessary to clarify that this study also leads us to investigate the context in which Bernardo Alcedo lived and developed, thus denoting not only his musical style, but also the importance of his contribution in the formation of Latin American music, the Peruvian and Chilean, in particular, as well as their theoretical contributions in general.

Keywords: National Anthem, Gloria, Alcedo, Perú, Chile.

Introducción

El estudio del Himno Nacional, producido por Bernardo Alcedo, con letra de José de la Torre Ugarte, siempre ha sido de interés para los entendidos y los académicos. En este caso, la presente investigación se enmarca en un momento histórico decisivo: el inicio de la República del Perú.

Un evento, como la Independencia, requiere cambios fundamentales, cambios a los que hay que poner especial atención, pues, los acontecimientos que formaron parte de ese momento corresponden al cambio político y social, y ningún cambio determinante, escapa a las expresiones culturales que luego serán testimonio de una sociedad que responde a ese nuevo presente, por medio del arte y la cultura.

Salvo la independencia de los Estados Unidos de Norteamérica (1776), el siglo XIX representa el mayor momento de lucha por la emancipación de América de las potencias europeas (España y Portugal, en especial) a las que gran parte del continente se encontraba ligado por la fuerza. En esta parte del mundo, la gesta por la independencia se extendió hasta el siglo XX (Guyana Holandesa, a partir de entonces, Surinam, en 1975).

En nuestro caso, celebramos nuestra emancipación el 28 de julio de todos los años, desde que el general argentino don José de San Martín, ese día de 1821, proclamó la independencia en la ciudad de Lima, poniendo fin al Virreinato del Perú, instaurado en el siglo XVI, y que verían su fin tres siglos después.

Los conflictos sociales, económicos y políticos se desataron al reemplazo de un sistema político por otro, y generaron todo tipo de reacciones y ánimos en la población, reflejados en manifestaciones artísticas como la pintura, el teatro, las comedias, caricaturas y canciones nacionales que se hicieron populares en estos años.

Debemos aclarar que el uso de algunas de estas prácticas artísticas, para crear símbolos en el imaginario popular, son anteriores a la independencia. Por ejemplo, en el período final del virreinato, en 1812[1] se cantaba el *Himno patriótico para cantarse en la publicación y jura de la Constitución Política de la Monarquía española*, celebrada en Lima a los seis primeros días del mes de octubre de ese año, lo que demuestra la familiaridad del pueblo con el uso de cantos que celebran una idea de representación social, dirigida desde un estamento político de poder, en este caso virreinal.

En el presente estudio, podemos afirmar que, entre las prácticas musicales cultivadas durante el siglo XIX se encuentra temática de contenido nacional, expresada tanto en lo popular como en lo académico, sin olvidar el teatro. Si consideramos que la iglesia católica participó en la firma del acta de la independencia mediante el arzobispo, y no se conoce resistencia del clero a la emancipación, podemos afirmar que la música religiosa, también, estuvo presente en las misas y composiciones para la liturgia de las diversas festividades patrióticas. Lo lamentable: es en este nuevo periodo, cuando las artes sufrieron un abandono en general.

[1] Impresa en Lima, en la Casa Real de Niños Expósitos en 1812. Este ejemplar es custodiado por la Biblioteca Nacional del Perú. [El volumen corresponde a la devolución realizada por la República de Chile, por lo que cuenta con sellos añadidos durante su estancia en la Biblioteca Nacional Santiago Chile].

En la época virreinal era el Estado (a través del Cabildo), el que pagaba los gastos y contratos de los artistas que trabajaban tanto para la iglesia como para el Estado.

En el siglo XIX, las manifestaciones musicales que convivieron en el Perú de aquella época, fueron diversas por su origen e influencia. En algunas ciudades se oía música venida en barco, como es el caso del vals o la polca, traídos de Europa así como los ritmos provenientes del África. En las calles habían, además, sonidos provenientes de los Andes como el yaraví o la cashua[2] y marchas militares. En el caso de la música africana, esta, adecuada al entorno sonoro, tuvo como uno de sus productos la zamacueca (Iturriaga y Estenssoro, 1988), que dio origen a casi todas las expresiones que ahora conocemos como populares en la costa.

De este panorama nuestro objeto de estudio es la música académica, música que llegó con la población española en el siglo XVI, y que forma parte de sonidos escritos en partituras; de estructura e influencia europea y cuya práctica se mantiene hasta la fecha.

Enmarcada nuestra investigación en el siglo XIX, es necesario recordar que en las principales ciudades del virreinato, la creación musical estaba fuertemente influenciada por el romanticismo europeo cuyos rasgos estilísticos llegaron del Viejo mundo por la migración de artistas y el comercio de partituras durante toda la época colonial siguiendo la moda en boga.

[2] Nombre que proviene del quechua *qhachwa* que significa alegría o galantería; es una danza galante y colectiva, propia de algunas regiones del Perú, Bolivia y Ecuador.

Es en este espacio temporal que aparece en escena el compositor musical José Bernardo Alcedo Retuerto, creador de piezas religiosas, militares y populares, que compuso a lo largo de su vida en el Perú y Chile, pero y, principalmente, autor de la música del *Himno Nacional*.

En el presente estudio nos encargaremos de revisar y comparar dos de sus obras, una de carácter militar (*Himno Nacional*, 1864) compuesta en el Perú, y la otra, una composición religiosa escrita en Chile (*Gloria Laus*, 1849), y verificaremos cómo se relacionan ambas piezas musicales.

Así, formulamos las siguientes interrogantes:

- ¿Cuál es la relación estilística entre las piezas *Himno Nacional* y el *Gloria Laus*?
- ¿Existe un estilo continuo en la obra religiosa de José Bernardo Alcedo que se refleja en composiciones como el *Himno Nacional del Perú*?

Por tanto, nuestros objetivos son:

1. **Objetivo General**

   El objetivo que nos proponemos en este estudio, es el de reconocer los rasgos comunes entre el *Himno Nacional* (1864), y el *Gloria Laus* (1849). Con ello queremos revelar la relación entre ambas; el estilo del compositor y además, los dilemas respecto a la melodía y la letra del *Himno Nacional*, así, como las causas que llevaron a la letra del himno a ser la que conocemos hoy en día.

2. Objetivos específicos

- Analizar los componentes musicales similares en el *Himno Nacional* y el *Gloria Laus* que las relaciona de manera específica, teniendo en cuenta el espacio temporal entre ambas.
- Establecer el estilo de José Bernardo Alcedo en estas dos obras, considerando que una es de naturaleza militar y la otra sacramental.
- Revelar las cuestiones en torno a la historia de la letra y la melodía del himno, reconociendo su importancia como símbolo patrio a lo largo de nuestra historia republicana.

De acuerdo a notas periodísticas e investigaciones de Carlos Raygada y Rodolfo Barbacci, el *Himno Nacional* se habría compuesto sobre la base de un *Gloria* previamente escrito por Alcedo. En el obituario del músico, publicado en el diario *El Comercio* (edición de la tarde) del lunes 30 de diciembre de 1878, a la mitad de la nota se inscriben las siguientes afirmaciones:

> [...], se puso á la obra y se consagró sin descanso á dotar a la patria de un himno digno de ella y que llenase los elevados fines que se tenian en mira.
>
> Alzedo á la sazon tenia escrito un trozo de música que él habia dedicado al Gloria in Excelsis de una misa, y con algunas modificaciones creyó que podia presentárselo al gobierno, como la cancion patrótica que se deseaba.
>
> No se equivocaba. -San Martin consagró la idea de Alzedo y fue adoptada su composicion como nuestro himno nacional, entonces y para siempre.

(El Comercio, edición de la tarde, 1878, p. 5)

Esta relación (gloria-himno) es posible de corroborar a través de su amplia producción musical.

Nuestra hipótesis plantea la relación, continuidad y estilo que Bernardo Alcedo mantiene entre ambas piezas, el *Gloria laus* (1849) e *Himno Nacional* (1864) que serán demostrados por medio del análisis musical y el contraste.

Esta investigación nos llevará, además, a tener luces acerca de la intención de Alcedo, de consolidar una única versión del símbolo patrio.

Al respecto de la letra del *Himno*, el texto original también transitó por una serie de vicisitudes que lo llevaron a ser el que conocemos ahora, cuestión que este estudio toma como parte de la tesis.

La justificación de esta investigación reside en el interés que despierta el conocer los orígenes de uno de nuestros símbolos patrios, el símbolo sonoro, el musical, reconociendo el alcance y la repercusión que la música imprime en la identidad cultural, artística e histórica de una comunidad. En ese sentido, el estudio del arte académico, en el Perú, era un campo casi olvidado; fueron algunos musicólogos, humanistas y críticos de arte quienes nos legaron valiosos aportes al conocimiento de nuestra producción artística, su historia y su papel en la cultura general del Perú. Dichos aportes -que vieron la luz en su mayoría en el siglo pasado- vienen siendo asumidos gradualmente. En cuanto a lo musical, en la actualidad, estos aportes nos ilustran sobre la música del antiguo Perú, la música virreinal y los géneros musicales cultivados en lo que va de nuestra era republicana. Sin embargo, tales estudios apenas son el cimiento de una labor

que debería merecer la investigación de los sonidos peruanos, pues hay aún mucho por investigar.

Otro aspecto importante de esta investigación, radica en que nos muestra un panorama de la música peruana del siglo XIX, sus principales actores, parte del periodo de la historia de la Independencia, la construcción de sus símbolos patrios, y puntualmente en la musicología peruana, un acercamiento a los orígenes de la historia del *Himno*. Si bien, los símbolos patrios han sido atendidos por separado -la bandera, el escudo y el himno-, el *Himno Nacional* fue por mucho tiempo un tema controversial por el fondo (letra) y la forma (música).

Desde sus primeros años, el *Himno* pasó por arreglos, modificaciones y recortes, a la medida de las autoridades de turno y al gusto de las figuras a cargo de ejecutarlo, porque contaban con herramientas para elaborar nuevas ediciones de la pieza (como es el caso de los directores de orquesta). Por eso, el himno resulta ser uno de los símbolos patrios más discutidos y atendidos hasta la fecha.

La presente investigación se desarrolla usando metodologías cualitativas: nos hemos valido de técnicas como entrevistas; documentos, fuentes primarias como partituras musicales y la obra literaria del compositor; la reproducción musical de las dos piezas investigadas, conferencias, archivos, y otros textos.

En la investigación acerca de la obra musical, contribución y trayectoria del artista, se analizaron gracias a su texto *Filosofía elemental de la música* (1869), a los escritos de Carlos Raygada, a entrevistas realizadas a especialistas y descendientes de

los familiares de los implicados en la investigación la obra de Alcedo, y se analizaron los discursos y la narrativa apoyados en la sociología del arte de Arnold Hauser (2018).

Respecto a las partituras, el análisis se apoya en la teoría musical académica y su estética en textos teóricos de José Bernardo Alcedo (1869) y Enrico Fubini (1994); se realizaron, además, entrevistas a músicos experimentados en la naturaleza de las piezas en cuestión el himno y obra eclesiástica.

Fue indispensable, también, la reproducción musical de las piezas en cuestión, para su discusión y mejor análisis.

En cuanto a la estructura de la tesis:

Planteamos, en el primer capítulo, el marco teórico y el contexto histórico del Perú en el siglo XIX: esto abarca el final del régimen virreinal y su tránsito a la era republicana con la proclamación de la independencia y los eventos relevantes del proceso. A continuación, un recuento del panorama musical de la época junto al escenario artístico que rodeaba la composición de la *Marcha Nacional*[3]. Se presenta también al músico, su biografía, obra y relación con personajes que intervinieron en el himno. Por último, veremos a los protagonistas antes de la composición, durante y después del estreno, abordaremos, también, algunos acontecimientos relacionados al estreno y el devenir de la pieza.

En el segundo capítulo, atenderemos cuestiones en torno a la obra musical, como la convocatoria para crear la *Marcha* y algunas disposiciones legales posteriores a la creación del himno. En este capítulo analizaremos de manera formal el himno y sus

[3] Marcha Nacional, fue el nombre con el que se dió a conocer el Himno Nacional en 1821 (Linares, 2024, pp. 67-68)

elementos compositivos, señalando los elementos particulares que destacan, los cuales son parte del estilo del autor. En este capítulo, también, abordaremos el tema de la restauración del himno, algunas controversias en cuanto a su contenido literario y el marco legal.

En el tercer capítulo, conoceremos al artista fuera de su patria, en Santiago de Chile, donde contribuyó con la formación de una importante escuela musical y compuso innumerables obras, entre ellas la segunda pieza a analizar en esta investigación: el *Gloría Laus*. Composición, que al igual que en el himno, revisaremos en su aspecto literario y musical, rescatando los elementos particulares que hacen de este fragmento una pieza en estrecha relación con el *Himno Nacional*.

En el cuarto capítulo, contrastaremos los elementos en común entre las piezas, antes mencionadas, trazando la relación técnica entre ambas. Revelaremos los rasgos estilísticos del autor en ellas, sin dejar de lado las diferencias propias de la naturaleza de cada una, también, presentes en su construcción.

Este trabajo partió de una búsqueda en la Biblioteca de la Recoleta Dominica de Santiago de Chile, quienes tuvieron buena disposición con el material que pusieron en nuestras manos, y por ello es necesario, agradecer su amabilidad y apertura en cada visita. Los investigadores Víctor Rondón y José Manuel Izquierdo, que desde la distancia y en Santiago, tuvieron la gentileza de compartir su tiempo y saberes en cada comunicación. Augusto Rebagliati, Martha y Carlos de la Torre Ugarte, quienes abrieron las puertas de su hogar y no dudaron en confiar información e interés por el patrimonio para este estudio. Los músicos Miguel Oblitas y Carlos Breña, admirables

profesionales y educadores. Por sus minuciosas observaciones, a la doctora Nanda Leonardini y la magíster Emma Patricia Victorio, que en el último tramo de este estudio fueron tan necesarias.

Por último, la invaluable asesoría de la magister Mina Maggiolo Dibos, además de ser mi maestra y mentora, es amable compañera y consejera desde mis últimos años universitarios. Manuel Linares, mi padre, que me guió en el estilo y tuvo la paciencia de leer cada cambio conmigo. María C. Rosales, y sus acertadas decisiones académicas, además de recordarme a Luzmila, a quien tengo presente en cada paso. A Liza María, Mariano y Alejandro, mis hermanos. Haru, y nuestras interminables lecturas. Finalmente a Karencita, el motor de este estudio, cuyo ánimo y generoso apoyo vieron gestar y nacer esta investigación. A todos les estoy infinitamente agradecida y complacida por su compañía.

Capítulo I

Bases teóricas, marco histórico, artístico y biográfico

1.1. Marco teórico

En el devenir de las sociedades, existe la necesidad individual de pertenencia, de un sentirse parte de todos a pesar de ser individuales y por eso es que los colectivos y las sociedades se identifican y se reconocen entre sí, y gracias a la historia del arte, podemos hablar de un arte con contenido nacional como en la música del siglo XIX. Para enfatizar esta información, nos apoyaremos en la *Historia social de la Literatura y el arte II* (2018) del historiador Arnold Hauser, quien analiza al artista en su contexto, y la naturaleza de su creación artística:

> El sentimiento se convierte en el vehículo más seguro entre el artista y el público y en el medio de la interpretación de la realidad con mayor capacidad expresiva; negarse a la expresión del sentimiento significa ahora renunciar sin más a la eficacia artística, [...]. (Hauser, 2018, p. 72)

Benedict Anderson en su obra *Comunidades imaginadas* (1998), nos acerca a la idea de comunidad que los hombres aceptan para configurarse en grupos humanos con características comunes y diferentes de otros grupos; comunidades que como tal: “se concibe[n] como un compañerismo profundo, horizontal.” (p. 25).

Esto sucede en la construcción de los símbolos nacionales, en este caso, en la composición del *Himno Nacional*, donde dos caballeros de diferentes oficios, procedencia y esferas sociales, como fueron José Bernardo Alcedo y José de la Torre Ugarte, unen talentos en medio de las luchas de la Independencia del Perú.

Un ejemplo interesante de los conceptos de comunidad de Anderson, son los acontecimientos simultáneos de la primera mitad del siglo XIX, que presentan un tiempo donde la forma de ver el entorno cambia en "los modos de aprehensión del mundo que, más que cualquiera otra cosa, permitía 'pensar' a la nación." (p. 43)

Eric Hobsbawn, en su texto *Naciones y nacionalismo* (1992) analiza lo que entendemos como "nación" y aquello a lo que hacemos referencia cuando hacemos uso del término, el mismo que ha ido cambiando. Con el propósito de explicar estas ideas, anotamos la revisión que hace el historiador de las diferentes definiciones enciclopédicas de los términos "nación" y "patria"; destacando el papel del estado que, a favor de la nación, inventa tradiciones con el fin de "propagar la imagen y la herencia de la 'nación' e inculcar apego a ella y unirlo todo al país y la bandera" (Ibid. p. 100), como es el caso de los símbolos patrios, y en este caso, los himnos nacionales.

En cuanto a la teoría musical, plano de los estudios musicológicos, la fuente más importante para entender al autor, además de su obra musical, son sus escritos teóricos. En su texto *Filosofía elemental de la música ó sea la exégesis de las doctrinas conducentes a su mejor inteligencia* (1869), Alcedo nos revela conceptos básicos de la música indispensables para el autor; aquello que entendía por música, y como debía ser aprehendido por los demás a partir de su tratado. Este texto, publicado en el ocaso de su

vida (1869), nos da luces de la filosofía musical de Alcedo en conceptos como: "P. ¿Qué es la música? R. La ciencia de combinar y modificar los sonidos, excitando los afectos del alma." (p. 27). Y vemos que el concepto se explica de esta manera: "... que en buena inteligencia, es hablar al corazón moviendo, estimulando alguno de sus sentidos naturales." (p. 34). Así vemos que su escrito es fuente biográfica y teórica, pues por él entendemos la música como una manifestación filosófica y religiosa, llevada a la práctica sonora.

Para el análisis musical, fue necesario contar con textos teóricos de música como la *Teoría completa de la música* (1937) de Víctor de Rubertis. Así mismo, fueron necesarios los textos cuyo lenguaje está dirigido a músicos y oyentes, y cuyos conceptos se explican en el libro *Cómo escuchar la música* (2006) de Aaron Copland. Algunos conceptos de la música y el artista de la época, también se extrajeron de la *Estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX* (1994) del musicólogo italiano Enrico Fubini. En él se describen las diversas manifestaciones sonoras de occidente y su estética, las mismas que influenciaron directamente en el ambiente cultural limeño. Además que describe al músico y su labor dentro de las artes, y su conocimiento humano en general, lo cual se puede evidenciar en la vida de Alcedo, sus escritos teóricos y en su obra musical,

De esta manera construimos un análisis de las piezas seleccionadas de Alcedo y exploramos la relación existente entre ambas.

1.1.1. Antecedentes

Para investigar la música académica en el Perú, es necesario recurrir a

los registros eclesiásticos del virreinato. Este género, que llegó junto con los españoles, era propio de la iglesia, la corte y la milicia. Por ello, sus registros iniciales se encuentran en catedrales, iglesias y conventos de regiones como Cusco, Trujillo o Lima, además de lugares donde la misión buscaba catequizar a través del canto. En cuanto a la música que se practicaba para las cortes españolas en América, los registros son más difíciles de hallar por ser de propiedad privada. Durante toda la conquista española, la composición religiosa recayó en manos del Maestro de capilla quien era inicialmente traído de Europa, pero que a finales del virreinato, estuvo en manos de músicos nacidos en tierras americanas, educados siempre por maestros de origen español, francés o italiano.

El caso de José Bernardo Alcedo es similar, de su libro *Filosofía elemental de la música ó sea la exégesis de las doctrinas conducentes a su mejor inteligencia* (1869) tenemos los primeros datos acerca de su formación musical y conventual, su recorrido profesional y su tránsito entre Perú y Chile.

A mediados del siglo pasado se publicaron dos estudios del historiador chileno Eugenio Pereira Salas: *Los orígenes del arte musical en Chile* (1941) e *Historia de la música en Chile (1850-1900)* (1957), en donde aparece la obra de José Bernardo Alcedo.

En el Perú, el estudio de su obra está contenida, en la hasta ahora no superada, *Guía musical del Perú* (1956) de Carlos Raygada, quien también escribió un detallado estudio sobre la concepción y el efecto del himno en su libro *Historia crítica del Himno Nacional* (1954), textos básicos de referencia

para la historia musical de nuestro país.

En 1974, el musicólogo norteamericano Robert Stevenson escribió un valioso homenaje a Alcedo en el *Boletín Interamericano de Música*, donde brinda interesantes datos y desde su mirada americanista, revela la importancia del compositor peruano para la música latinoamericana.

Por su parte, el musicólogo chileno Samuel Claro Valdés, es también una fuente importante de información por sus estudios y los documentos que dio a conocer sobre la música que trabajó Alcedo en la Catedral Metropolitana de Santiago de Chile, publicados en la *Revista Musical Chilena*; a su vez, su colega y compatriota, Denise Sargent, en la década de los ochenta, publicó nuevos aportes de la biografía y de la obra de Alcedo a través de la misma revista.

En Lima, una de las instituciones dedicadas al fomento de la música, el Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica[4], también contribuyó en este campo con la primera edición de *La música en el Perú* (1988), libro que compila la investigación de los más importantes músicos intérpretes del medio, que dedicaron su tiempo a investigar y difundir la música peruana, tales como César Bolaños, José Quezada, Enrique Iturriaga, Edgar Valcarcel, Enrique Pinilla y Raúl Renato Romero.

Otro texto importante para esta investigación es el escrito de Santiago Agurto Calvo, *Levantando la humillada cerviz* (2004), que analiza el contenido literario y el entorno legal del Himno Nacional, tras el cual el autor justifica su

[4] El Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica fue una institución sin fines de lucro cuyo propósito fue la creación, interpretación y difusión de los valores musicales cultos, como señala en su presentación del libro *La música en el Perú*. Dicha institución comenzó su actividad al inicio de la década de 1980 y lamentablemente, desapareció unos años después.

proyecto con miras a incentivar la revisión de la letra para restaurar la original, y dejar de lado aquella que fue introducida posteriormente a su creación.

En 2006 se publicó en Lima, con motivo del centenario de la Sociedad Filarmónica, el texto *100 años Sociedad Filarmónica de Lima*; en él encontramos un breve repaso de la música culta en el Perú y su ingreso en la escena peruana. Datos como los primeros directores de orquesta, las primeras agrupaciones musicales formadas, notas periodísticas y hasta programas de conciertos, se encuentran en este volumen; colaboraron con sus trabajos los investigadores peruanos: Juan Carlos Estenssoro, Enrique Iturriaga y Aurelio Tello. Otro aporte a la cultura musical lo hizo la familia Sánchez-Málaga. Tanto Carlos como su hijo Armando fueron directores del Conservatorio Nacional de Música del Perú (hoy Universidad Nacional de Música), fundadores de orquestas sinfónicas, hasta ahora vigentes, y educadores en las instituciones más importantes del país. El maestro Armando Sánchez-Málaga, publicó en 2012 *Nuestros otros ritmos y sonidos: La música clásica en el Perú*, libro de consulta sobre música y compositores clásicos en el Perú. De igual forma el músico y compositor Enrique Iturriaga Romero, también educador, publicó artículos en distintas publicaciones, sobre el estudio de la historia de la música peruana.

En el siglo XXI, los estudios tanto de Alcedo como del *Himno Nacional del Perú* recayeron en manos de una nueva generación de investigadores, que han abordado nuevos campos en la vida y la obra del compositor limeño. Víctor Rondón y José Manuel Izquierdo, trabajaron en conjunto una serie de estudios sobre la música y el impacto social de Alcedo y su influencia. Realizaron,

además, una catalogación de la música de la Recoleta Dominica de Santiago de Chile, con la colaboración de Fernanda Vera. En la última década, Eduardo Torres, ha revisado arreglos del Himno que se encuentran entre los más antiguos como la Marcha patriótica de la ciudad de Lima.

No olvidemos que existen más estudios escritos que se ocupan de la influencia musical de Alcedo, y su entorno artístico como el de Federico Eisner, "Josephus Gil y José Bernardo. Dos maestros mulatos peruanos en Chile" (2015).

1.2. Contexto Histórico

El territorio peruano fue ocupado por grupos humanos desde hace miles de años, dejando huellas de sus pasos en asentamientos tan importantes como Caral, de una antigüedad de unos 5000 años (3000 a.C.). Al respecto, una de las primeras civilizaciones en habitarlo en el periodo temprano fue Chavín (1200 - 400 a.C.). Desde entonces, diversas culturas se desarrollaron en nuestro territorio, hasta que en el siglo XIII, de nuestra era, una población proveniente del Cusco consiguió unificar un vasto territorio creando el imperio del Tahuantinsuyo, expandiendo su dominio hasta abarcar la tercera parte del territorio sudamericano (Klarén, 2015, p.40). Este imperio dominó y convivió con otras culturas durante más de tres siglos, cuando el español Francisco Pizarro, arribado desde el norte para invadir tierras sudamericanas, capturó al inca Atahualpa el 16 de noviembre de 1532.

Con la llegada de los españoles, la captura del inca y la posterior invasión al Imperio del Tahuantinsuyo, sucedió una nueva demarcación territorial, el imperio y el

resto de sudamérica pasó a ser el Virreinato del Perú. Nombrado Blasco Núñez de Vela, primer virrey del Perú (1544), es enviado desde la metrópoli española para cuidar los intereses de la corona y asegurar la explotación de las riquezas naturales que se pudieran extraer del territorio peruano (Klarén, 2015). La subsiguiente migración española trajo consigo africanos, para trabajar de por vida y en calidad de esclavos en América. Esta fue la primera gran migración de lejanas y diversas culturas que convergieron en América.

Cambió drásticamente todo, las artes, el orden social, el político, económico y religioso. Pasamos de las castas incas a los títulos nobiliarios europeos, de los incas a los virreyes, de las huacas a las iglesias, de la flauta de pan al oboe, entre muchas otras cosas, que se adaptaron o desaparecieron.

Luego de 279 años de dominio español, el último de 40 virreyes, fue José de la Serna de Hinojosa, quien capituló, ante el general José Antonio de Sucre perdida la Batalla de Ayacucho, el 9 de diciembre de 1824, dando fin al último tramo de la campaña libertadora del norte, comandada con éxito por el general venezolano Simón Bolívar.

Nosotros, sin embargo, celebramos nuestra independencia el 28 de julio recordando la Declaración de la Independencia hecha por el general don José de San Martín el 28 de julio de 1821, en la ciudad de Lima.

A este periodo de independencia le siguió la conformación de la República del Perú que, hace muy poco, celebró doscientos años de constitución.

1.2.1. El Perú del siglo XIX

A inicios del siglo XVIII se aplicaron en las colonias americanas las reformas borbónicas, (cuyo nombre se debe al cambio de la casa monárquica en España, Habsburgo por Borbón), reformas que ya se habían aplicado en la península. Dichas propuestas reales buscaban reorganizar el poder y la administración general de las colonias, consolidando el poder monárquico, privilegiando a los más nobles. Estas reformas fracasaron en las colonias y en el caso del virreinato del Perú, fue perjudicial al crearse el virreinato del Río de la Plata y separar la mina de Potosí del control peruano.

Así, en este escenario, en las primeras décadas del siglo XIX, las expectativas de las colonias se encontraban influenciadas por las ideas de la ilustración europea, por lo que otras eran las perspectivas en el contexto americano, que, sumadas a la situación crítica de España, invadida por los franceses y ahora regida por un Bonaparte (José - Napoleón I) hizo que viera la luz una cadena de independencias de territorios subyugados, convirtiéndose los virreinatos, capitanías generales e intendencias en repúblicas independientes.

1.2.1.1. Periodo final del virreinato.

Para lograr nuestra independencia muchas insurrecciones ocurrieron en el Virreinato del Perú. En el siglo XVIII, las insurrecciones más conocidas son las lideradas por mestizos o descendientes de la nobleza inca, como fue el caso Juan Santos Atahualpa (1742-1752) y José Gabriel Condorcanqui (Tupac Amaru II), este último de 1780 - 1781, respectivamente.

No obstante, el interés por la independencia venía de más de un sector de la población virreinal. Los criollos, por ejemplo, se involucraron en el proyecto de manera activa, entre otras cosas, por la negativa de Fernando VII de acatar los acuerdos tomados en la Constitución por las Cortes de Cádiz.

Estos factores, se escribieron en los libros de historia como las principales causas de la independencia. No obstante, a partir del cuestionamiento de esa interpretación, desde la década de 1970, se sostiene que, si bien la independencia se buscó por parte de uno o varios sectores de la población, estos diversos agentes no buscaban de un mismo fin, por lo que la independencia fue "concedida" de forma externa por los ejércitos americanos que venían realizando el trabajo independentista, en simultáneo, en el norte y sur de sudamérica. (Bonilla y Spalding, 1972), y que veían como una amenaza la presencia de peninsulares en su último bastión al otro lado del Atlántico: el Virreinato del Perú.

1.2.1.2. La independencia del Perú.

Carlos Contreras y Marcos Cueto, dividen este proceso en cuatro etapas entre 1820 y 1826:

> i) la de las conferencias, desde el desembarco en Paracas hasta la declaración del 28 de julio de 1821 en la[s] plaza[s] de Lima;

> ii) la del Protectorado, desde el 28 de julio de 1821 hasta el 26 de setiembre de 1822, cuando San Martín resignó el mando de la nación en el Congreso recién elegido;
>
> iii) la del Congreso, desde setiembre de 1822 hasta setiembre de 1823, cuando Simón Bolívar llegó al Perú, desplazó el Congreso y tomó el mando de la nación para concluir con la guerra de independencia; y
>
> iv) la Bolivariana, desde el arribo de Bolívar, hasta su salida del Perú, tres años después [...]. (2013, p. 45)

Los cambios acaecidos en este periodo sucedieron de acuerdo a los intereses de los líderes y el contexto del Perú en ese momento. En lo político, José de San Martín declara la independencia el 28 de julio de 1821, cuando el general argentino se adjudica el novedoso cargo de Protector del Perú, mientras culmina el proceso de emancipación; de esa manera podría dejar al país tomar su propio rumbo.

Como parte del nuevo sistema, se convocó a un congreso de representantes en 1822. Los cargos estuvieron ocupados por personajes de diversa procedencia y características raciales, este siglo vió el "surgimiento de mestizos prominentes" (Contreras, 2015), en diversos cargos públicos incluídos la presidencia del Perú. No por ello las contradicciones desaparecieron, la marginación de muchos sectores continuó por mucho tiempo.

> Al tiempo de iniciada la empresa, San Martín se vio impedido de continuar en el cargo, al parecer, por el desencuentro con Simón Bolívar en Guayaquil, problemas económicos, la falta de recursos para sostener un ejército y la soledad de apoyo externo. Entrega el poder al congreso y se retira del Perú. Es aquí cuando entra en ejercicio Bolívar, quien acudió al llamado del Congreso peruano y, a través de su general José de Sucre, ingresó con la llamada Corriente Libertadora del Norte, para culminar el proceso de la independencia en las batallas de Junín y especialmente Ayacucho (Pampa de la Quinua) en diciembre de 1824. Este es el inicio de nuestra era republicana, que a partir de entonces dejó la idea de soberanía en oposición al reino jerárquico y divino (Anderson, 1998).

1.3. Contexto artístico-musical de la Independencia

Las artes son producto del encuentro cultural de sociedades que, en un momento determinado, comparten un espacio. En ese sentido, la música no es la excepción. Desde la presencia de una sociedad preincaica hasta la invasión de América por los españoles, hay una convergencia musical en la cual se adaptan ritmos, sonidos e instrumentos.

1.3.1. Música religiosa

Se tiene un mejor registro de la música religiosa debido a que era compuesta y ejecutada en los monasterios, catedrales, templos, escuelas y centros misionales que contaban con sus propios músicos y repertorios. El más célebre de ellos fue Tomás de Torrejón y Velasco (siglo XVII), compositor de la primera ópera americana, *La Púrpura de la Rosa,* escrita con texto de Pedro

Calderón de la Barca. La Ciudad de los reyes, al ser la capital del virreinato, era también la metrópoli cultural de los dominios españoles en Sudamérica; su desarrollo e importancia le dieron al Virreinato del Perù un papel principal en la cultura musical de la época. Sobre este asunto reflexiona Aurelio Tello:

> El aporte del mundo hispanoamericano al barroco está constituido por mucha de la música que emanó de nuestras catedrales, que nació de la sabiduría y la inspiración de maestros de capilla, y que llenó los templos de una magnificencia sonora que no ha vuelto a darse en los siglos posteriores a la Independencia. (2006, p.20)

En el Virreinato del Perú se escuchaban composiciones religiosas como misas, motetes, villancicos, canto gregoriano y polifonía. Se componía música para las festividades como la Semana Santa, *Corpus Christi*, *Te Deum*, exequias y otros eventos de importancia para la iglesia o la aristocracia. En tanto, la música profana se manifestaba a través de los toques militares, las canciones populares y las danzas. También se unieron otras disciplinas artísticas a la música como fue el caso de las comedias, los corrales y las compañías.

En este periodo, los nuevos instrumentos utilizados en la ejecución musical fueron la vihuela, la guitarra, el órgano, el salterio y las arpas. Muchos de estos instrumentos desde entonces comenzaron a elaborarse en tierras americanas.

En el ambiente musical es notoria la hegemonía de la influencia italiana. Por ejemplo, la tonadilla escénica desplazó a la zarzuela española como música para teatro; es así por que llegan a Lima compositores italianos en lugar de los españoles que habían sido por generaciones maestros de capilla de la Catedral de

Lima. Roque Ceruti (1683-1760) fue el compositor italiano más notable del virreinato y Andrés Bolognesi -padre de Francisco Bolognesi- fue el último que vivió y participó en el tránsito del Virreinato a la República. Destaca también el trabajo del compositor nacido en el Perú, Pedro Ximénez de Abril Tirado (1780-1856) (Tello, 2006).

Al término de la era virreinal peruana, la música eclesiástica tenía un marcado acento colonial. El compositor sobresaliente de la primera etapa republicana fue Pedro Ximénez de Abril Tirado, pero esta música fue desplazada de manera progresiva tanto por el Estado Republicano como por la burguesía criolla, pues perdió su importancia con el paso de los años. Como otras instituciones, la Catedral y su música fueron prácticamente abandonadas; el último maestro de capilla del virreinato fue el ya citado Andrés Bolognesi, cuyo estilo italiano y desarrollo de la orquesta fue conocido en Lima. Bolognesi dejó la dirección en 1823 y se retiró a Arequipa, siendo su vínculo con la ciudad de Lima el juicio por la deuda que le tenía el Cabildo de Lima (Sas, 1972). Como él, otros músicos eclesiásticos y académicos abandonaron Lima debido a la escasez de oportunidades, entre ellos Bartolomé Cueva Filomeno, su hermano mayor, José María; Pedro Ximenes de Abril y José Bernardo Alcedo. Al respecto del abandono de la música eclesiástica de la época virreinal, José Quesada explica:

> Los papeles con música, depositarios de una tradición de innegable trascendencia, fueron abandonados en vetustos armarios a merced de las polillas o de manos depredadoras. Hay en estos papeles, en muchos casos, bellas obras

> que merecerían mejor suerte que el olvido. Estos papeles, y estas obras sobre todo, son parte fundamental del patrimonio cultural del Perú y Latinoamérica. (1988, p. 102)

1.3.2. Música profana

Además de la música proveniente de la Iglesia, sonaban otros ritmos en las calles y hogares limeños en dos escenarios diferentes: el de interiores y el de exteriores. En el primero sonaba por excelencia la música académica mientras que en el otro la música popular. En este periodo estaban de moda el vals, la zamacueca, los pasodobles y el bolero (Iturriaga, 1988, p.111). Hauser describe el mismo fenómeno sucedido al otro lado del atlántico:

> No solamente las orquestas se trasladan de las salas de fiestas de los castillos y palacios a las salas de concierto que llena la burguesía, sino que también la música de cámara encuentra su hogar, en vez de en los salones aristocráticos, en los hogares burgueses. Los amplios estratos sociales que participan de modo siempre creciente en las reuniones musicales exigen no obstante una música más fácil, más sugestiva y menos complicada. Esta exigencia favorece de antemano la aparición de formas más breves, más recreativas y más variadas, pero conduce al mismo tiempo a la división de la producción en una música seria y otra de entretenimiento. (2004, pp. 241-242)

La música académica mantuvo su espectáculo en interiores con recitales y conciertos donde se hacía presente la recién fundada Sociedad Filarmónica

(1825)[5]. Otros escenarios fueron el teatro limeño, corrales de comedia, fiestas o algunos hogares que contaban con instrumentos como el piano. Algunas tradiciones como la tonadilla escénica española, sobrevivieron con ciertos cambios en la temática sea nacional o las constantes referencias a política y sociedad (Iturriaga y Estenssoro, 1988, pp. 111-112).

Los intérpretes vocales académicos y populares de fama conocida en Lima fueron la "Chepa Manteca" (Josefa Bohórquez), Julián Carabayllo, Federico Marimón y Rosa Merino (1790-1868). Esta última, también actriz que, a partir de su trabajo con Andrés Bolognesi, perfeccionó su talento y técnica vocal, fue llamada para estrenar la *Marcha Nacional* en el Teatro Municipal frente a las nuevas autoridades y el general José de San Martín (Iturriaga y Estensoro, 1988).

1.3.3. Música nacionalista

De acuerdo con Enrique Iturriaga y Juan Carlos Estenssoro (1988, 2006), existen dos corrientes en la música nacionalista. La primera (1840-1879), luego del proceso de independencia del Perú, y la segunda (1880-1900), que sucedió durante la guerra del Pacífico y el periodo de Reconstrucción Nacional.

La primera corriente se caracteriza por el gusto aristocrático venido de Europa tanto en la melodía como en los temas. Entre los músicos que arribaron a tierras americanas y se establecieron aquí se encuentran Henri Herz (1803-1888), Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) y Claudio Rebagliati

[5] Creada para cultivar "la música, el dibujo y la pintura", registrado en la *Gaceta de Gobierno de Lima*, N°45, página 1 del domingo 4 de diciembre de 1825. Año IV de la Independencia del Perú y III de la de Lima.

(1843-1909), quienes compusieron piezas de temática nacional; de hecho, el tercero se involucró aún más con los sonidos peruanos al desarrollar la labor de folklorista, además de trabajar en el *Himno*, de la mano de José Bernardo Alcedo. Sus composiciones *Melopea* y la rapsodia *Un 28 de julio en Lima*, ambas con temas musicales del *Himno Nacional*. También el peruano Isidoro Campos destaca por la composición de su *Himno patriótico peruano Dos de mayo* en honor al combate de 1866 contra España.

La segunda corriente se halla mejor afianzada en elementos nacionales, pues aquí la música académica se sirve de los ritmos populares que fueron cada vez más difundidos en grandes ciudades como Lima, Arequipa o Trujillo. El compositor peruano José María Valle Riestra (1858-1925) estrena en 1900 su ópera *Ollantay*, basada en el drama quechua y en cuyos elementos artísticos y escénicos se puede distinguir la temática andina. El caso de Manuel de la Cruz Panizo (1839-1889) quien fuera maestro de la Catedral de Lima y la iglesia de la Merced, compuso un himno a la primera organización gremial del país, el *Himno a la Confederación de Artesanos Unión Universal* (Iturriaga y Estenssoro, 1988; 2006).

Arequipa, Trujillo y otras ciudades del país tienen representantes de este periodo; el último de ellos fue el huanuqueño Daniel Alomía Robles (1871-1942).

Hasta el siglo XIX, la música académica en Europa, es comprendida como un arte supeditado al pedido del que podía pagar para oírla. Enrico Fubini, nos lo explica:

“el músico era un asalariado al servicio de la Iglesia o de las familias nobles, cuyo cometido era el de producir música para determinadas celebraciones o ceremonias, satisfaciendo así exigencias inmediatas” (1994, p. 268), y es que la función social de la música era, sobre todo, recreativa y utilitaria.

Ser músico era ya un oficio, de manera que el salario por la composición o la interpretación musical era el sustento de los compositores, ello quiere decir que dependían de un oyente o de una persona interesada que financia la producción artística. Esa persona, era conocida en el mundo del arte como Mecenas.

Este agente de poder, determinaba la producción de la obra de arte: para quien se componía, la temática, el escenario, etc., es decir a la voluntad del que pagaba. Esta situación cambia en la música a partir de Ludwing Van Beethoven, uno de los primeros músicos que logró componer y estrenar sus obras con autonomía, de acuerdo a su talento y enteramente a su criterio. En palabras de Hauser (2018) “[...] la emancipación del individuo, de toda autoridad extraña y la falta de consideración para con toda barrera y toda prohibición [...]” (p. 167).

También la plástica pasó de la dependencia de las cortes a espacios independientes, el nuevo rol de los artistas y su efecto en la obra de arte ahora se percibe así:

> El arte deja de ser arte social regido por criterios objetivos y convencionales, y se convierte en un arte de expresión propia, creador de sus propios criterios, de acuerdo con los cuales quiere ser juzgado; en una palabra, se convierte en un medio por el que el individuo particular habla a individuos particulares. (Houser, 2018, p. 167)

En el Perú también sucedieron cambios fundamentales tanto en la vida como en el quehacer de los artistas, a partir de la independencia.

Aquí podemos ver un paralelismo interesante entre la plástica y la música, entre los pintores Francisco "Pancho" Fierro, José Gil de Castro y el músico José Bernardo Alcedo. Los tres eran contemporáneos, artistas mulatos, nacidos en el Virreinato y partícipes del proceso de la independencia del Perú.

Al igual que en el sector político, las artes presentaron nuevos rostros de artistas cuyos trabajos eran considerados, a pesar de ser una sociedad donde las diferencias raciales eran fundamentales. Francisco "Pancho" Fierro (1807-1879) fue un acuarelista limeño, mulato. Logró fama gracias a las representaciones de las costumbres limeñas del siglo XIX que vendía a los vecinos y turistas que visitaban la capital. José Bernardo Alcedo, por su parte, era hijo de un médico cirujano y una negra liberta. Tanto Fierro como Alcedo nacieron libres; vivieron el tránsito del virreinato a la república, y dieron sus primeros pasos en el arte limeño siendo reconocidos uno en la pintura y otro en la música.

En los años del proceso de independencia, músico y pintor se involucraron directa o indirectamente con la milicia. Mujica afirma que Fierro: "Debió enrolarse en alguno de los ejércitos libertadores y luchar a favor de la Independencia del Perú, pues en 1870 retrata a un mulato luciendo el uniforme militar sanmartiniano con la leyenda: *"Fui del ejército libertador"*." (2006, p. 295). Sin embargo, en los manuscritos de Ricardo Palma que acompañan a esta acuarela se puede leer "Conocí al sarjento Zapata en 1870 como portero en una casa de la calle de la Merced, y anualmente en los días de fiestas patrias, se exhibía tal como lo ha retratado Pancho Fierro." (Mujica, 2006, p. 295). También se halla, en la Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, otra acuarela "*Un oficial del ejército arjentino-chileno"* (1821), lo que deja traslucir que Fierro pudo

retratar a ambos personajes dentro o fuera del ámbito castrense, que, de alguna manera, debió conocer para luego plasmarlo al detalle como se observa en la siguiente imagen.

Figura 1

Fui del ejército libertador (1870). Acuarela sobre papel: 34,7 x 18,1 cm



Tomado de: *Acuarelas de Pancho Fierro y seguidores* (p.258), F. Stastny, 2007, Municipalidad Metropolitana de Lima.

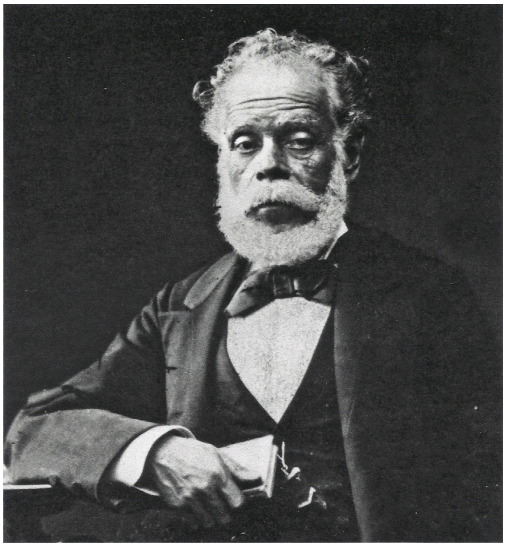
No es conocido que Fierro tuviese algún estudio académico, como sí los tuvo Alcedo. Para efectos de su profesión demostró talento con dominio del color, los espacios y la figura humana[6]. Entre los estudiosos de Fierro, Emilio Gutiérrez de Quintanilla sostiene que el pintor fue más culto de lo que se presume, no solo por el retrato fotográfico que así lo ilustra (figura 2), sino por los temas que solía abordar (política, cultura e inclusive teología), en algunos casos de forma explícita y en otras de sátira, es por ello que se considera al pintor como antecedente de la caricatura peruana.

[6] De acuerdo a los apuntes del vicecónsul francés en Perú, Leonce Angrad, Pancho Fierro pudo haber tenido una educación artística autodidacta: "(...) son los dibujos de un arte, o más bien, de una industria local. Han sido realizados de un hombre de color que no había aprendido nunca a dibujar, pero que, se ha procurado, durante largo tiempo, muy buenos ingresos, vendiendo a los extranjeros estos productos de sus trabajo[s], que tenían al menos el mérito de gran exactitud como tipos y como detalles." (Rivera Martinez, 1969, como se citó en Mujica, 2005)

En cuanto a sus obras, ambos artistas se basaron en referencias y cánones europeos como en el mural *El mundo al revés* de Pancho Fierro, y en la partitura en el caso de Alcedo. Aún así, su arte fue considerado popular y esa es otra coincidencia que tiene con nuestro músico, quien también trabajó en composiciones de difusión popular en las calles limeñas como la canzoneta *La Chicha*, reflejando los dos, el contexto social de su época.

Figura 2

Fotografía de Francisco "Pancho" Fierro (Ca. 1870). Estudio Courret Hermanos



Tomado de: *Visión y Símbolos del Virreinato criollo a la república peruana*, p. 305, Fondo Editorial del Banco de Crédito del Perú.

Fierro y Alcedo no estuvieron exentos de la crítica por sus trabajos, en el caso de Fierro llegó a ser apresado debido a una denuncia levantada por un grupo de señoras por la acuarela *Escena en el hospital militar de San Bartolomé (1860)* (figura 3) donde se retrata "a una hermana de la orden de San Vicente bailando una marinera en el hospital con un militar enfermo" (Palma, 1850; como se citó en Mujica, 2006).

Figura 3

Escena en el hospital militar de San Bartolomé (1860). Acuarela sobre papel, 220 x 175mm



Tomado de: https://coleccion.mali.pe/, Museo de Arte de Lima.

Alcedo tuvo una serie de críticas respecto al *Himno Nacional*, cuando el director de banda, el sueco Carlos Eklund, puso en tela de juicio la calidad de la pieza (1864). De este incidente contamos con el registro del diario *El Comercio* de la época[7]. Esto en cuanto a la melodía, sin embargo, el texto del himno continúa siendo motivo de controversia y censura hasta la actualidad.

El estilo libre de Fierro llamó la atención dentro y fuera del país, en un momento, cuando las estampas costumbristas eran bien valoradas en América y Europa.

[7] Ver capítulo III: 3.1.4. Tránsito de la Marcha al Himno Nacional.

Alcedo, en cambio, llamó la atención en la esfera musical chilena una vez que estuvo allá, lo que le permitió residir por largo tiempo en dicho país.

No podemos dejar de reconocer el hito que ambos marcaron, en sus respectivas disciplinas, así como también en la historia del arte peruano.

Fierro se desempeñó hasta el final de sus días pintando acuarelas y carteles publicitarios. Pero sus ingresos también provenían de pintar fachadas en Lima. Su obra se conoce debido a los registros que se han encontrado de ella.

En el caso de Alcedo, su obra se halla en manos particulares e instituciones religiosas. Ambos artistas descansan en la patria que los vió nacer.

Mientras Alcedo continuó su desarrollo profesional en Chile, en cierta medida su destino coincidió con el del pintor, también mulato, José Gil de Castro, cuyo trabajo se hizo conocido al finalizar el virreinato y durante las independencias de las repúblicas de Chile y Perú.

José Gil de Castro y Morales, nació en Lima en 1785 de acuerdo a Luis Eduardo Wuffarden (2012) y Ricardo Mariátegui (1981). En realidad, una fecha probable de su natalicio podría ser la octava década de ese siglo, pues el único registro religioso conocido del pintor, es la partida del matrimonio que contrajo en el país sureño, con la española, nacida en Renca, María de la Concepción Martínez y Pozo, en 1817.

José Gil de Castro, a diferencia de Alcedo, fue hijo legítimo de don José Mariano Carvajal Castro y María Leocadia Morales. Sus pinturas son la mejor línea de tiempo que se tiene del artista; gracias a ellas, se sabe que trabajó en Lima hasta los primeros años del siglo XIX, pues en 1806, se trasladó a Chile donde laboró durante varios años. Vivió la independencia del país austral y regresó a Lima, con fama, en

1821, por lo que también presenció la independencia de su patria. Entre las similitudes del pintor con el músico, podemos afirmar que ambos trabajaron de manera directa e indirecta con el libertador José de San Martín: Gil de Castro hizo tres retratos suyos entre 1817 y 1818 en Chile, y Alcedo trabajaría unos años después en la composición de la *Marcha Nacional*.

Gil de Castro y Bernardo Alcedo establecieron vidas profesionales en Chile, contrajeron matrimonio con chilenas y pertenecieron a la milicia en sus respectivos oficios. Gil de Castro, como delineador y cartógrafo del ejército realista. Y, a partir de 1814, incorporado a las tropas de San Martín, se desempeñó como Miembro del Cuerpo de Ingenieros del Ejército y Segundo Cosmógrafo; y también cómo miembro de la Mesa Topográfica y Proto-Antigrafista del Supremo Director (Mariátegui, 1981, p. 49). Por su parte, Alcedo, en Chile, fue Músico Mayor del Batallón N°4 del ejército chileno (Raygada, 1954, pp. 34-35).

Como se puede ver, la relación de Castro y Alcedo, con el país sureño, fue más allá de la profesional. Posiblemente porque para ellos era una segunda patria o un segundo hogar, donde pudieron desarrollar sus profesiones, destacándose entre los artistas de ese país y recibiendo el mayor reconocimiento por sus oficios. Gil de Castro fue condecorado como Maestro Mayor en 1816 (Mariátegui, 1981, p. 45), y Alcedo fue elevado a Maestro de Capilla y compositor -nada menos que- de la Catedral de Santiago de Chile en 1847. Uno paradigma de la pintura, “precursor” de la pintura chilena, primer retratista de la gesta libertadora del cono sur (Malosetti, 2014, p.64) y el otro fue el mayor compositor de música sacra en Chile y Latinoamérica del siglo XIX (Stevenson, 1971, p. 4).

Sus reconocimientos, en ambos países, se sucedieron a lo largo de sus vidas y posteriormente a ellas. El valor del trabajo de Gil en el arte americano es histórico[8]. De hecho, sus retratos son considerados reliquias, cuya vigencia se mantiene hasta el presente. Un ejemplo de esto último es la numismática venezolana con el retrato de Simón Bolívar de 1825 (figura 4), el cual resulta ser la representación más conocida que se tiene del libertador caraqueño a nivel continental.

Figura 4

Simón Bolívar (ca. 1823-1825). Óleo sobre lienzo: 510 x alto 655 mm



Tomado de: https://coleccion.mali.pe/, Museo de Arte de Lima.

De ambos se puede decir que, si bien sus vidas fueron de distinta naturaleza, tienen en común, además de reflejar a la patria, citando a Federico Eisner: "un interesante modo de circulación capital-provincia, cuando las condiciones se tornan

[8] Como los describe el historiador Bartolomé Mitre en sus tratados de la *Historia de San Martín y de la emancipación sudamericana* (1887-1888), citado en "Gil de Castro. Pintor de libertadores" (2014) por Laura Malosetti.

favorables para los márgenes más que para el centro, y de reivindicación y ascensión social gracias a las artes" (2015, p. 107).

Ambos artistas volvieron al Perú en los últimos años de sus vidas. Esto nos demuestra que, a pesar del éxito y las oportunidades que tuvieron en el extranjero, quIsieron volver a su patria en el ocaso de sus vidas.

El último retorno de Gil de Castro a Lima, fue en 1825 y falleció en 1837. Durante esos años pintó retratos, como el de José Olaya en 1828, y figura como pintor de primera clase en la matrícula de patentes de Lima. La valoración de su obra sucedió muchos años después, en el siguiente siglo, y se inició con estudios de sus cuadros hallados en Chile y Argentina.

1.4. José Bernardo Alcedo

Inició estudios musicales en el convento de San Agustín, al que fue donado[9] siendo un niño, y tuvo como maestro a fray Cipriano Aguilar (c.1770-1845). Trasladado al convento de Santo Domingo para mejorar su educación, tuvo como mentor a fray Pascual Nieves y, gracias a las notables mejoras del joven estudiante, se convirtió en pasante de la academia a los once años[10]. Al cabo de un tiempo el fraile dejó Lima, por lo que Alcedo suplió aquella ausencia con el estudio de las obras de compositores clásicos como Haydn y Mozart[11].

Las influencias peruanas en su música, son recordadas por él músico en sus

[9] De acuerdo a la Real Academia Española (30 de junio del 2022): «Persona que, previas fórmulas rituales, ha entrado por sirviente en una orden o congregación religiosa, y asiste en ella con cierta especie de hábito religioso, pero sin hacer profesión».

[10] En su "Homenaje a José Bernardo Alcedo (1788-1878)" (1971), Robert Stevenson sustenta como fecha de mayor probabilidad para el nacimiento del músico el 20 de agosto de 1788.

[11] De acuerdo a Rondón e Izquierdo y F. C. C. Zegarra, fue don Pascual quién habría introducido a Alcedo al clasicismo europeo que en aquel momento se encontraba en boga en el viejo continente: *"esta carencia fue revertida por Alzedo a través del estudio personal de obras de maestros europeos clásicos, como Haydn y Mozart, a los que lo habría introducido el propio Nieves."* (2009: 3)

textos y repertorio musical: Toribio José del Campo y Pando “Compositor, ilustre ensayista y destacado constructor de órganos”; Melchor Tapia y Zegarra, “Compositor y organista de la Catedral de Lima”; Pedro Jiménez Abril (también conocido por Tirado), “Natural de Arequipa, quien, además de las Misas y otras obras serias, escribió admirables sinfonías y conciertos para violín”; además del ya mencionado Cipriano Aguilar, aún se encontraban activos antes de 1820.

En 1966 podían encontrarse obras de estos cuatro músicos peruanos en la Catedral de Santiago de Chile, probablemente gracias a Alcedo, quien volvió al Perú en varias oportunidades con el propósito de ampliar su repertorio y que, además, alegaba conocerlos personalmente (Stevenson, 1971, p.4).

Con el tiempo, y ante el impedimento de ordenarse como fraile de la orden dominica, por su condición de mulato, hizo los votos simples de hermano lego, en 1806, a los diecisiete años. Es en este periodo cuando comienza a escribir sus primeras composiciones y a dirigir el coro de la cantoría de Santo Domingo (Izquierdo y Rondón, 2009, p. 3). Luego habría de escribir, además de música sacra, valses y pasodobles, canciones como las, entonces, bien conocidas *La Chicha* y *La Cora*, entre otras.

En 1820, el general argentino José de San Martín continuaba con la campaña libertadora. Y, el 20 de noviembre proclama, por primera vez, la independencia en la ciudad de Huaura desde el, luego famoso, Balcón de Huaura. Posteriormente, el 28 de julio de 1821, hace lo mismo en la Plaza de Mayor de Lima, y de inmediato, convocó a un concurso a fin de elegir la *Marcha Nacional del Perú*.

Alcedo acude a la convocatoria hecha por San Martín con dos composiciones musicales acompañadas de la letra del poeta José de la Torre Ugarte.

Con respecto al trabajo de ambos, hay una canción previa llamada *La Chicha*; obra del compositor y el poeta, que se hizo muy conocida en Lima unos meses antes de la proclamación de la independencia. Esta última pieza[12], hace referencia a la gastronomía peruana contraponiéndola a la española, contrastando, inclusive, un licor con otro: la chicha con el vino. Los investigadores, a la fecha, le han dado la importancia de un "Primer himno patrio", y de hecho, historiadores peruanos concuerdan con esta idea al interpretarla en producciones audiovisuales históricas[13], como un primer himno de los pobladores limeños desde la llegada del general José de San Martín a las costas peruanas. En un artículo[14] Acosta Ojeda nos narra, en palabras del historiador José Vega:

> La Chicha se estrenó en las festividades y jolgorios que se organizaron en Lima en los días previos a la proclamación de la Independencia (...). Se trata de una melodía fácil y aun ingenua; con su texto popular pegó sobre todo entre las masas de negros, mulatos, zambos y trigueños que en ese entonces abundaban en Lima. (como se cita en Acosta, 2009, p.15)

Volviendo al concurso, Alcedo resultó ganador con una de sus dos composiciones. Su obra fue adoptada de manera provisional para ser cantada y aprendida por los peruanos de acuerdo a proclamas en la *Gaceta de Lima*[15]. Sin embargo, el compositor se hallaba en un momento límite de la historia peruana. Había vivido en tiempos del virreinato, donde su origen era una limitación para desenvolverse en la sociedad, y ahora se encontraba viviendo el inicio de la era republicana, desde

---

[12] A la fecha se han ocupado de esta canzoneta el compositor peruano Manuel Acosta Ojeda (2009) y los investigadores chilenos Victor Rondón y José Izquierdo (2014)

[13] La serie producida por IRTP y TV Perú "El último bastión", creada por Eduardo y Maria Luisa Adrianzén y dirigida por Marco Moscoso, contó con la asesoría histórica de Juan Luis Orrego.

[14] Revista Variedades del 20 de Julio del 2009: «La canción de La Chicha». Semanario del Diario Oficial El Peruano 102 (131)

[15] Ver capítulo II: 2.1.2. El estreno de la Marcha Nacional .

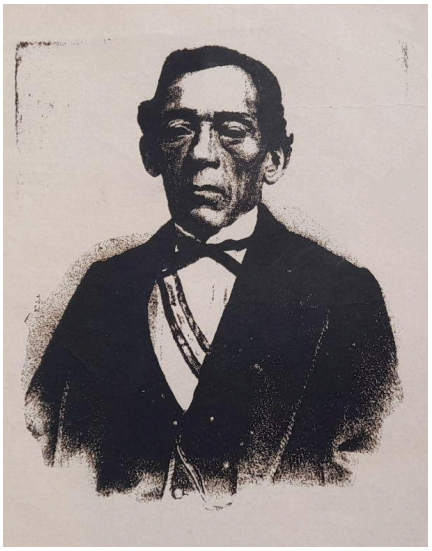
cuando tenía más libertad como artista, pero el Perú -especialmente Lima- no estaría a la altura del ritmo de los cambios.

Al poco tiempo, Alcedo abandonó el convento y se incorporó como músico al Batallón N°4 del ejército chileno. Después de una breve carrera en el ejército, y tras haber trabajado como docente en academias, conventos y bandas militares, se inició, también, en el campo periodístico y en la teoría musical e ingresó en voz de bajo al coro de la capilla de la Catedral Metropolitana de Santiago de Chile en 1835. Varias años más tarde, en 1847, fue nombrado Maestro de capilla de la catedral. De esa etapa, su repertorio lo componen misas, motetes y otras formas como villancicos.

En Chile compuso música patriótica que incluyó himnos, loas, marchas y música instrumental como la conocida obertura *La Araucana* y su famoso texto teórico: *Filosofía elemental de la música* (1869) escrito entre 1851 y 1861, mientras aún residía en Santiago (Sargent, 1984, p.14).

Figura 5

José Bernardo Alcedo Retuerto. Retrato.



Tomado de: Biblioteca Nacional del Perú.

1.4.1. Personajes cercanos a la música de Alcedo

1.4.1.1. José de la Torre Ugarte.

José Gavino de la Torre Ugarte Manrique, fue hijo legítimo de una familia iqueña con ascendencia española. Raygada lo relata con las siguientes palabras:

> [...] era hijo del ciudadano español José Estanislao de la Torre Ugarte, quien luego de haber ejercido el cargo de Administrador General del Virreinato de Santa Fe, en el Ramo de Loterías, vino a Perú a fines del siglo XVIII y se radicó en Ica, donde contrajo matrimonio con doña Mercedes Alarcón, natural de esa ciudad, en la que de dicho enlace nació nuestro poeta, el 19 de marzo de 1786. (1954, p.1)

Esta información fue muy difundida en su momento, dado que Carlos Raygada hizo exhaustivas búsquedas y conversó con personas cercanas a los personales sobre los que escribió; sin embargo, en el tomo 21 de los registros de la Parroquia de San Jerónimo de Ica, se lee lo siguiente:

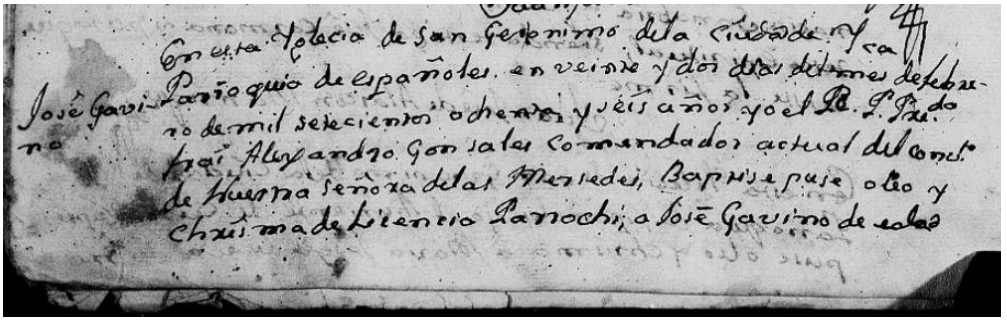
> En esta Yglesia de San Geronimo dela ciudad de Yca Parroquia de españoles en veinte y dos dias del mes de febrero de mil setecientos ochenta y seis años yo el P. P. Prelado frai Alexandro Gonsales comendador actual del convento de Nuestra Señora delas Mercedes, Baptise puse oleo y chrisma de Licencia Panochi a José Gavino de edad de tres meses, hijo legitimo de don José dela Torre Guarte y de doña Maria delos Remedios Manrique (...). (Bautismos 1781-1788, p. 219)

Si bien el apellido del padre del poeta fue escrito “Guarte” y no “Ugarte”, el nombre de la madre es coincidente, además en el mismo documento se puede leer en las líneas siguientes, que sus padrinos fueron su abuela paterna Maria Antonia Guerrero y su abuelo materno Juan José Alarcon Manrique.

Entre los datos reveladores de este documento, lo primero que debemos destacar, es que su nombre de pila en el acta es José Gavino y no Juan José como se ha difundido ampliamente, por historiadores en diversos textos, (y veremos más adelante que también Alcedo se refiere a él como Juan José). Estos nombres fueron de su abuelo materno Juan José Alarcón Manrique, de manera que pudo haber adoptado ese primer nombre, con el paso de los años, en honor del abuelo; los apellidos, en cambio, se mantuvieron intactos.

Figura 6

Registro de bautizo de José de la Torre Ugarte (1786), p.19a



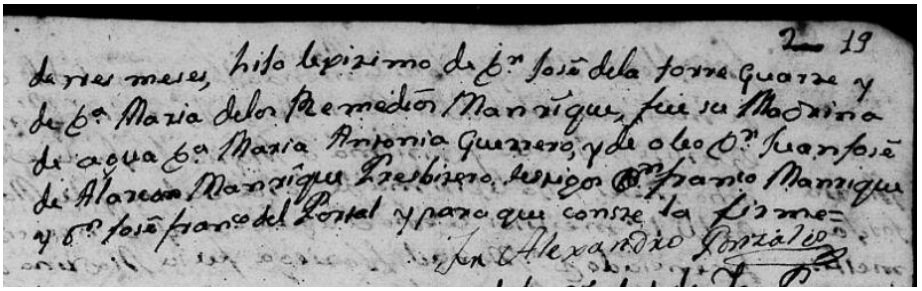
Tomado de: Plataforma FamilySearch.

Otro punto importante es su fecha de nacimiento. Raygada apunta

19 de marzo de 1786. El Instituto Peruano de Investigaciones Genealógicas (1965), nos da como fecha de bautizo el 22 de febrero de 1786 y al revisar el acta, vemos que efectivamente en esta fecha, fray Alexandro Gonsales anota que fue bautizado aquel día con tres meses de nacido, lo cual nos deja concluir que la fecha de nacimiento del poeta iqueño fue dentro del mes de noviembre del año 1785.

Figura 7

Registro de bautizo de José de la Torre Ugarte (1786), p.19b



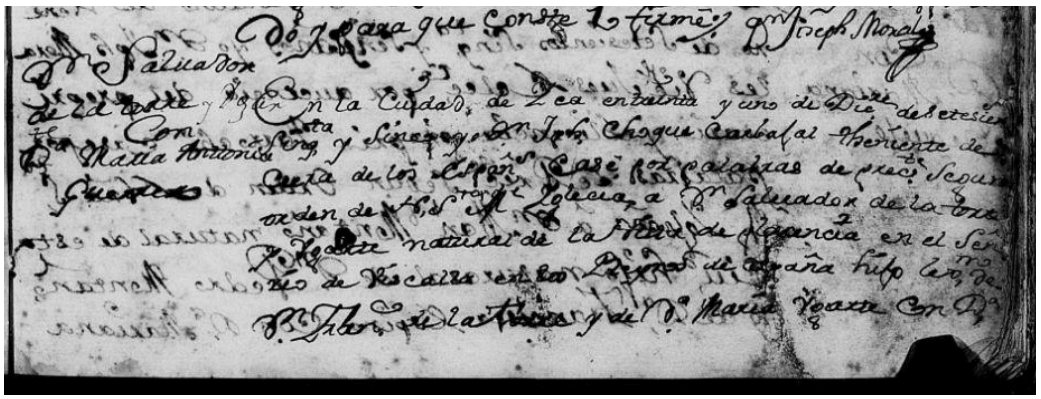
Tomado de: Plataforma FamilySearch.

Por otro lado, Raygada, afirma que José de la Torre Ugarte fue hijo del funcionario español José Estanislao de la Torre Ugarte, pero, acudiendo nuevamente a los documentos, en la partida de matrimonio registrada en "Libro de Matrimonios N°1 (1,779-1,801)" de la Parroquia de San Jerónimo de Ica, se encuentra inscrito "[...], á don José de la Torre y Ugarte, hijo legitimo de don Salvador de la Torre y Ugarte y de doña Maria Antonia Guerrero, naturales de esta ciudad" (p. 40), lo que pone en duda el origen del padre del poeta. Español sí lo fue su abuelo, Salvador de la Torre Ugarte, dado que, en el registro de su matrimonio, el 31 de diciembre de 1755, se especifica que fue "natural de la Villa de

placencia en el Señorío de Viscalla en los Reynos de España" (Matrimonios 11 de mayo 1755 - 22 de junio 1760, p.43).

Figura 8

Registro de matrimonio de Salvador de la Torre Ugarte y Maria Antonia Guerrero (1755), p.43



Tomado de: Plataforma FamilySearch.

Conociendo mejor los datos de la biografía del autor de las letras del Himno, podemos decir que, nació en el año 1785, bautizado como José Gavino; siendo su padre José Estanislao de la Torre Ugarte, natural de Ica; y su abuelo Salvador de la Torre Ugarte, natural de Vizcaya, España.

De la Torre Ugarte tuvo acceso a la educación superior del siglo XIX y aspiró a importantes cargos; hizo estudios universitarios en letras en la Universidad San Marcos (hoy Universidad Nacional Mayor de San Marcos) entre 1809 y 1812, e inclusive pudo acceder al internado de esta casa de estudios. Se recibió como abogado en la Real Audiencia de Lima el último año.

Hacemos esta distinción porque, a nuestro parecer, se ha entendido que músico y escritor trabajaron mano a mano en las exitosas piezas: *La Chicha* y el *Himno Nacional*. Pero es poco probable que se hayan frecuentado o siquiera, hayan tenido una amistad más allá de su compromiso y colaboración con la independencia del Perú.

Al igual que otros tantos personajes en la historia de la independencia peruana, si bien ambos vivieron el tránsito del virreinato a la república, esto sucedió en diferentes esferas sociales. De hecho, no hay evidencia de cercanía más allá de que, desde hace un tiempo, sus restos descansan juntos en el Panteón de los Próceres, Antigua Capilla de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

No podemos afirmar una amistad, más aún cuando José Bernardo se refiere a él con lejanía al explicar, en una carta, el material con que compuso el himno. En correspondencia de 1863, el músico explica a su amigo Juan de Rivera, como se hizo de la letra:

> [...] fue un caballero Yqueño. Dn Juan José de la Torre Ugarte, que también compuso los versos de la Chicha; y llegando estas dos piezas a mis manos les puse la música. Refiriéndome a la primera [el Himno], conservo los versos originales de su misma mano, lo que he sabido, que han variado. (Santiago, 8 de junio de 1863)

Recordemos además que en aquella época de la composición de las canciones José Bernardo, mulato, llevaba una vida conventual de hermano terciario y De la Torre Ugarte era jurista. Podría ser tal vez, que conociendo la fama del talento del músico, el escritor se los haya enviado

como una de sus tantas muestras de colaboración con la causa patriota, o tal vez, que llegaron a manos del músico los versos de *La Chicha*, y con la premura del concurso, pudo haber pedido al poeta escribir nuevos versos para presentar su *Canción Nacional*.

Lo cierto de todo esto, es que José de la Torre Ugarte creó la letra de *La Chicha* y el *Himno*, y luego Alcedo les puso música a ambas. No sabemos si existieron asociaciones de Alcedo con otros poetas o que haya musicalizado otros versos del mismo poeta. Pero en orden el que sucedieron los hechos, y debido a que Alcedo afirma haber poseído los versos "de su misma mano", nos inclinamos por suponer que el músico solicitó el permiso del poeta para participar del concurso con sus versos y que este se lo concedió remitiendo las letras escritas "de su misma mano".

Con respecto a la participación de De la Torre Ugarte en el proceso de emancipación del Perú, él fue convocado al Ayuntamiento, como consta en el Acta del Cabildo de Lima[16], donde firmó junto a otros trescientos treinta y ocho vecinos ilustres de esta ciudad, el "Acta de Independencia" el 15 de julio de 1821.

Iniciada la República, asumió funciones políticas cada vez de mayores responsabilidades: fue nombrado Oficial Mayor de la Secretaría de la Independencia y Contador de los fondos de policías al poco tiempo de proclamada la independencia[17]; en 1823, ejerció el cargo de Oficial

[16] De acuerdo al documento "Firmantes del Acta de la Independencia del Perú".

[17] De acuerdo con la información que proporcionó a Raygada el bisnieto de José de la Torre U.: Eduardo Muelle y Torre Ugarte, el primer cargo que ostentó su bisabuelo le fue conferido por el general San Martín, que en sus palabras

Mayor del Ministerio de Guerra durante el gobierno de José de la Riva Aguero y Sánchez Boquete; en 1827, se nombró como Auditor de Guerra; y en 1830, Vocal de la Corte Superior de La Libertad, cargo otorgado por Gamarra. También fue elegido diputado, pero falleció antes de asumir estas funciones. (Raygada, 1954, pp. 3-5)

Don Juan José de la Torre Ugarte falleció el 1 de septiembre de 1831 en la ciudad de Trujillo. A decir de Raygada, fue el Primer cantor de la República (1954, p. 7).

Es necesario recordar que De la Torre Ugarte colaboró en cuanto fue necesario por la causa patriota, por ejemplo, en los primeros meses de la independencia hizo un donativo, junto con otras catorce personas, para construir un navío.

Su trabajo en la letra del Himno *Nacional del Perú* sobrevivió al tiempo a diferencia de *La Chicha*, pieza que con motivo del bicentenario está siendo estudiada en el Perú y Chile. Sin embargo, sigue siendo el *Himno Nacional* la obra, que más se estudia hasta la fecha por que, a pesar de que la letra corresponde a un tiempo y un contexto social que justifica cada una de las palabras que la componen, veremos que han ido variando con el tiempo y es motivo de discusión aun con los más de dos siglos que han pasado desde su estreno y que son, en palabras de Hauser: "[un] documento humano" (2018, p. 192).

---

le tenía "las mayores consideraciones, a punto tal que a los pocos meses de la Jura lo nombró Oficial Mayor de Guerra [...]". Pero este cargo le fue dado por Riva Aguero en 1823, de manera que tal vez don Eduardo hace referencia al puesto de Oficial Mayor de la Secretaría de la Independencia, lo cual es coincidente con la fecha y la presencia de San Martín en el Perú. (pp. 3-4)

1.4.1.1.1.Composiciones con Alcedo.

De las muchas letras a las que seguramente José Bernardo puso música, hoy conocemos a *La Chicha* como un primer gran éxito popular que celebra el fin de un periodo y echa de más aquello que representa lo hispano a través de la figura gastronómica. Dicen los versos de José de la Torre Ugarte:

CORO
Patriotas! El mate de chicha llenad
y alegres brindemos por la libertad (bis).
I
Cubra nuestras mesas el chupe y quesillo,
y el ají amarillo, el celestial ají.
Y a nuestras cabezas la chicha se vuele,
la que hacerse suele de maíz o maní.
II
Ésta es más sabrosa que el vino y la sidra
que nos trajo la hidra para envenenar.
Es muy espumosa y yo la prefiero
a cuanto el íbero pudo codiciar
III
El Inca la usaba en su regia mesa,
con que ahora no empieza que es inmemorial.
Bien puede el que acaba, pedir se renueve
el poto en que bebe o en gran caporal.
IV
El ceviche venga, la guatia en seguida,
que también convida y exita a beber.
Todo Indio sostenga con el poto en la mano
que a todo tirano ha de aborrecer.
V
¡Oh licor precioso! ¡oh licor peruano!
licor sobrehumano, mitiga mi sed,
¡Oh néctar sabroso del color del oro,

del indio tesoro, patriotas bebed!

VI

Sobre la jalea de ají rico untada,
con la mano enlazada el poto apurad.
Y este brindis sea el signo que damos
a los que engendramos en la libertad.

VII

Al cáliz amargo de tantos disgustos
sucedan los gustos, suceda el placer.
De nuestro letargo a una despertemos
y también logremos libres por fin ser.

VIII

Gloria eterna demos al héroe divino
que nuestro destino cambiado ha por fin.
Su nombre grabemos en el tronco bruto
del árbol que el fruto debe a San Martín.

(Herrera, 1862, p. 325)[18]

Definitivamente es una letra dirigida a un público amplio, si las comparamos con la formalidad del himno. Las referencias a la comida y el licor, como bandera de nuestra patria, refleja en los hábitos de la época, la importancia que tiene -y sigue teniendo- la ceremonia del banquete y la ingesta de licor elaborados con ingredientes naturales de nuestra tierra. No solo marca la diferencia y resalta la gastronomía peruana por encima de la española, sino que además involucra personajes históricos, de los cuales menciona específicamente a dos: el Inca y San Martín. Tiene adjetivos con los que se llamaba al invasor en aquel

[18] El capitán de caballería José Hipólito Herrera recopila este y otros versos y documentos relacionados a la Independencia del Perú en el Álbum de Ayacucho (1862), el cual fue dedicado al mariscal Miguel San Román.

tiempo: “hidra”[19] y “tirano”. Las demás alusiones genéricas como “indio” o “íbero” también aparecen en las primeras estrofas.

Con el tiempo, esta canción fue valorada por el mismo Alcedo En un anuncio publicado en *El Comercio* de 1841[20], durante el segundo viaje de Alcedo a Lima, se da a conocer como el autor del *Himno Nacional* y *La Chicha*. El músico apela al recuerdo y el imaginario musical limeño, al usar estas composiciones como cartas de presentación (Izquierdo y Rondón, 2014).

Estos versos son el antecedente que le permitió una mejor aceptación de los que luego serían presentados en el himno, pues el estilo del poeta se marca en las siguientes letras de la séptima estrofa:

> Al cáliz amargo de tantos disgustos
> sucedan los gustos, suceda el placer.
> De nuestro letargo a una despertemos
> y también logremos libres por fin ser.
>
> (Herrera, 1862, p. 325)

[19] Hidra: 1. f. Culebra acuática, venenosa, de unos 50 cm de largo, negro por encima y blanco amarillento por debajo; cubierta de escamas pequeñas y con la cola muy comprimida por ambos lados, es propia para la natación. Suele hallarse cerca de las costas, tanto en el Pacífico como en el mar de las Indias. (*Diccionario de la Real Academia Española*, 2024)

[20] Diario El Comercio, N° 537 del 9 de marzo de 1841.

Tanto en la referencia con las palabras “despertemos” y “libertad”, esta última tantas veces repetida en la marcha, ofrece una antesala de lo que sería el *Himno Nacional*.

El Himno, que nació con el nombre de *Marcha Nacional*, fue compuesto de forma similar a *La Chicha*, primero fue la letra y luego la melodía.

1.4.1.2. Claudio Rebagialti.

Nacido en Noli, un pueblo de Génova en Italia, el 6 de octubre de 1843. Rebagliati fue violinista por influencia de su padre Angelo, quien lo educó desde niño en el uso de este instrumento, Claudio además, ocupó el puesto de primer violinista de una orquesta en Córcega, ciudad donde se hizo conocido en diversos teatros como buen músico (Raygada, 1954, p. 109).

Claudio Rebagliati, su hermano Reinaldo y su padre llegaron a sudamérica en 1857, al parecer, huyendo de la Guerra de Unificación Italiana, posiblemente en barcos guaneros como obreros[21]. Se establecieron inicialmente en Chile hasta 1863, año en que llegan a Lima debido al interés paterno por el mercado musical peruano. Tal vez por esa razón, Angelo Rebagliati regresa a Italia y trae consigo una máquina para imprimir partituras, porque era un momento de competencia entre

[21] Entrevista a Augusto Rebagliati el 14 de agosto de 2021.

las tiendas musicales italianas y alemanas en Lima. En este segundo viaje otro hermano de Claudio, Ercole, llega a Lima.

La amistad entre Rebagliati y Alcedo podría datarse varios años previos a la Restauración[22] del *Himno Nacional* (ver cap. 2.3.1), y pudo haberse iniciado en los años en que ambos coincidieron en Chile. Ya en Lima, entre 1865 y 1867 Rebagliati dirige la obertura *La Araucana,* compuesta por Alcedo para la Catedral de Santiago, partitura que José Bernardo deja en Chile en su primer retorno a Perú (1829). Por otro lado, la partitura *Una noche en Chorrillos* de Rebagliati con número de registro 18354 y la partitura *La Chicha* de Alcedo con número 18358[23], de la misma imprenta europea, sugieren que fueron impresas en un mismo envío, y a su vez, que Claudio Rebagliati habría ayudado a imprimir las obras de José Bernardo en Europa, ya que la familia Rebagliati contaba con los nexos y conocía mejor la industria y el comercio de partituras.

Otro hecho interesante, tiene que ver con el prólogo de la *Filosofía elemental de la música* (1869), donde Rebagliati afirma conocer y haber leído el estudio de forma anticipada a su publicación (Alzedo, 1869, p. X), lo cual es anterior a la estancia de Rebagliati en el Perú ya que Alcedo escribió el texto entre 1851 y 1861 en Chile. Al

[22] De acuerdo a la RAE (2001), restaurar quiere decir "renovar o volver a poner algo en el estado o estimación que antes tenía", este término es usual en referencia a las artes plásticas, sin embargo, también lo fue para la música en los siglos anteriores, por ello se conoce como restaurada la versión del himno de 1869. El término musical que se utiliza actualmente para las versiones posteriores a una composición es versión o arreglo musical.

[23] Partitura inédita de la canzoneta *La Chicha*, facilitada por Augusto Rebagliati (2021).

parecer su amistad no se limitó solo a la restauración, armonización y orquestación del *Himno Nacional*, como se ha creído popularmente.

Luego de la disputa que en 1864 tuvieron José Bernardo Alcedo y Karl Johan Eklund (sueco residente en Lima y director de bandas), acerca de la calidad de la música del *Himno Nacional*, Claudio Rebagliati colabora con la restauración del himno, en 1869, de la mano del compositor y con autorización suya, usando como una de sus referencias su rapsodia *Un 28 de Julio en Lima* (1868)[24], composición donde Rebagliati une, en una sola pieza, el tema central de himno, con otras músicas del folklore peruano, entre ellas las canzonetas *La Chicha* y *La Cora*, también compuestas por Alcedo.

Rebagliati se estableció de forma permanente en el Perú. Se casó en dos ocasiones y vivió acontecimientos como la guerra del Pacífico (1879-1884), que finalmente se disputó entre dos países donde Alcedo había vivido, Perú y Chile. Ironía que, felizmente, no vivió el compositor peruano. Durante el conflicto bélico, en la batalla de San Juan y Chorrillos entre el 12 y el 15 de enero de 1881 en Lima, Rebagliati sufrió el incendio de su domicilio, a pesar de su condición de extranjero no beligerante. Perdió su vivienda y entre sus pertenencias se estima que se quemaron 22 000 partituras con obra de su autoría, colecciones y recopilaciones folklóricas de sudamérica. Al parecer, fue el castigo que recibió debido al reclamo que hizo por el fusilamiento de compatriotas

[24] Fecha descrita en la portada del manuscrito de Rabagliati.

suyos durante la destrucción de Chorrillos a manos del ejército invasor (Caivano, 1979, pp. 414-418). De manera que existen razones para pensar que el incendio de su casa se debió a una venganza por parte de la milicia chilena (Rebagliati, 2021)[25].

Claudio Rebagliati falleció en Lima el 23 de diciembre de 1909. Unos años antes, en 1901, cuando el gobierno peruano requería de una versión definitiva del himno, Rebagliati facilitó la partitura restaurada, armonizada y orquestada, que en 1913, la Ley N° 1801, Ley de Intangibilidad, declaró: "Oficiales e intangibles la letra y música del Himno Nacional".

[25] Entrevista a Augusto Rebagliati el 14 de agosto de 2021.

Capítulo II

Himno Nacional

2.1. Marcha Nacional

La Independencia del Perú trajo la necesidad de elaborar un discurso capaz de afianzar los valores patrióticos de la nación. En este contexto, era necesario que el pueblo se identificara con una realidad para la que no estaba preparado. Es un proceso natural de acuerdo a Eric Hobsbawn (Hobsbawn, 1992), pues la sola idea del nacimiento de una nueva nación tendría complicaciones ya que "debido a que la nación misma es una novedad desde el punto de vista histórico, era blanco de la oposición de los conservadores y los tradicionalistas" (p. 49), lo que explica que este proyecto durase más tiempo de lo deseado y tuviera varios líderes durante el proceso de transición.

Entonces, el Perú surgió como nación, y reaccionó igual que sus pares americanos: se crearon instituciones, soberanía popular, símbolos como banderas e himnos (Anderson, 1998). Consciente de ello, San Martín convocó a un concurso para componer una Marcha Nacional, al cual se presentaron cinco candidatos: el músico mayor del Batallón Numancia; Mariano Guapaya; Juan Tena; Bartolomé Filomeno[26];

[26] Aunque Rodolfo Barbacci apunta a José María Filomeno como el miembro de la familia que acudió al llamado del concurso, Andrés Sas explica en el primer tomo de la segunda parte de su texto "La música en la Catedral de Lima durante el Virreinato" (1972) que se trata de su hermano menor Bartolomé, quien fuera conocido como Bartolomé Filomeno Cueva en Lima, esto debido a los apellidos de su padre don Pedro Filomeno Cueva. En lo mismo coincide Eugenio Pereira Salas (1941), durante la estancia del músico en Chile -al igual que Alcedo- se supo que fue él (Bartolomé Filomeno) quien participó del concurso para la composición de la Marcha Nacional peruana (p. 148).

fray Cipriano Aguilar, y con dos piezas, José Bernardo Alcedo, una de las cuales, fue compuesta con versos de José de la Torre Ugarte. Esta fue la elegida (Raygada, 1954).

2.1.1. Convocatoria y proceso para la elección de la Marcha

Con fecha 7 de agosto de 1821[27], el gobierno del general San Martín convocó a concurso para la elección de la Marcha Nacional, convocatoria que fue publicada en la *Gaceta de Lima Independiente* el 15 de agosto del mismo año. Debido a la falta de concursantes[28], se amplió la fecha de cierre para la entrega de trabajos y el 23 de septiembre (Ricardo Palma dice fue el 24), en el Teatro Municipal, se presentó la Marcha compuesta por José Bernardo Alcedo con letra de José de la Torre Ugarte, Marcha que fuera elegida como "provisional" como se lee en el decreto de la Gaceta de Gobierno en abril de 1822. La responsabilidad de entonar esta composición recayó en la soprano Rosa Merino. En esta presentación no solo se mostraba un símbolo patrio sino que, además, se celebraba la rendición de los castillos del Callao en favor de la causa emancipadora.

2.1.2. Efectos del estreno de la Marcha Nacional

Como había esperado San Martín, la *Marcha Nacional* de Alcedo se hizo popularmente conocida, tanto que pasó a llamarse comúnmente *Canción Nacional*[29]. En este sentido, el nacionalismo se manifestó a través de la música,

---

[27] *Gaceta del Gobierno de Lima Independiente,* número 11 del miércoles 15 de agosto del 2021, página 46. "... dirijan sus producciones firmadas al Ministerio de Estado, ántes del 18 de setiembre próximo,..."

[28] *Gaceta del Gobierno*, número 21 del 19 de septiembre de 1821, página 92. Otro

[29] "Canción Nacional" fue el nombre de otras canciones que existieron antes de la Marcha cuyo contenido también responde a la temática independentista, pero de autoría de otros compositores o en muchos casos anónima. Estas canciones fueron motivo de confusión para determinar luego, a cuál de las canciones nacionales correspondía la letra original de José de la Torre Ugarte.

que compatibiliza los nuevos discursos políticos con elementos culturales del pasado (Anderson, 1998, p. 21) los cuales se dejan ver en el contenido de la canción.

Por decreto del 13 de abril de 1822 publicado en la *Gaceta de Gobierno*, se comenzó a enseñar la Marcha Nacional a los niños en las escuelas, quienes debían cantarla en las plazas los días domingo: "... a cantar la marcha nacional del Perú que por ahora se ha adoptado, cuidando los maestros de que lo ejecuten con el mayor decoro y propiedad." (Gaceta de Gobierno, 1822, pp.-21).

No existe una explicación clara, ni documentos que sustenten este fenómeno, pero con el tiempo, la marcha fue variando en fondo y forma (letra y melodía). El autor de la música no estaba en el Perú, se fue a radicar a Chile y el autor de la letra habría muerto en 1831.

El primer retorno de Alcedo desde Chile, fue en 1829, por unos meses, y el autor de la letra aún vivía, y no hay queja conocida con respecto al himno.

Fallecido De la Torre Ugarte (1831), regresa por segunda vez al Perú Bernardo Alcedo en 1841; se queda,unos meses, también, y no se conoce reclamo al respecto. Recién, por carta fechada en 1861, Alcedo da cuenta a su amigo José de la Rivera, de haberse enterado sobre la modificación del *Himno*, dando cuenta principalmente de la letra. Por esta razón en 1864, a su retorno definitivo al Perú, hace una reedición del ahora llamado, *Himno Nacional*. Y cinco años después, autoriza a Claudio Rebagliati a restaurar la melodía.

2.1.3. Algunas disposiciones posteriores al estreno de la Marcha

A las publicaciones anunciadas en las gacetas de gobierno durante el protectorado de José de San Martín: la orden de enseñar y cantar la canción en las plazas los días domingo, surge una disposición más relevante que se publica casi un siglo después: la Ley de Intangibilidad que protege la letra y la música del Himno (Ley n°1801, presidente Guillermo E. Billinghurst el 26 de febrero de 1913). Sin embargo, los cambios sucedidos en ese lapso, nunca pudieron ser aclarados ni subsanados.

2.1.4. Tránsito de la Marcha al Himno Nacional

En este apartado, es bueno aclarar que la pieza musical aprobada provisionalmente y mostrada al público el 23 de septiembre de 1821 (fecha aún discutible), se llamaba Marcha. El retiro de San Martín de la escena nacional, el viaje de Alcedo a Chile, donde estuvo 40 años, y los diversos trabajos y funciones que cumplió para el Estado José de la Torre Ugarte, en ningún caso explican ni justifican el cambio de denominación, más aún cuando era una obra "provisional". Sin embargo, debemos suponer que, por orden del Estado se debió seguir enseñando en las escuelas, para ser cantado los días domingo. Quizá en este continuo es que va adquiriendo la denominación de Himno porque no hay documento ni orden que la especifique sino hasta 1913. En este interín, considerando que Bernardo Alcedo y De la Torre Ugarte no se involucran porque uno fallece y el otro regresa al Perú 40 años después, es que se modifica la letra y la música del Himno. Recordando la observación de Alcedo en carta de

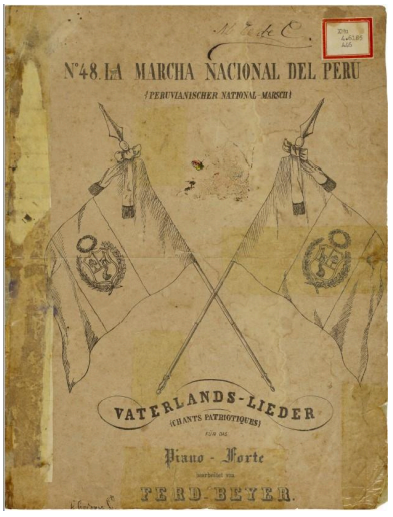
1861, debemos suponer que estos cambios se dieron de 1840 en adelante. Al regreso en 1864, Bernardo Alcedo ya definitivamente instalado en Lima, se encuentra con que el músico Karl Eklund había modificado la música y además la estaba vendiendo como un "arreglo perfeccionado"[30].

Por esta razón, autor y arreglista tuvieron una polémica en notas publicadas en el diario El Comercio. En esta polémica Alcedo anuncia que venderá la "verdadera edición de la canción nacional"[31].

En 1901, cuando se intentó reconstruir el himno, solo se encontró una partitura para piano catalogada alrededor de 1840, por tanto, la única versión final de la música tendría que ser la restaurada por Rebagliati con aprobación de José Bernardo Alcedo.

Figura 9

Marcha Nacional del Perú. Portada



Nota: Edición de F. Beyer. Tomado de: Biblioteca Nacional del Perú.

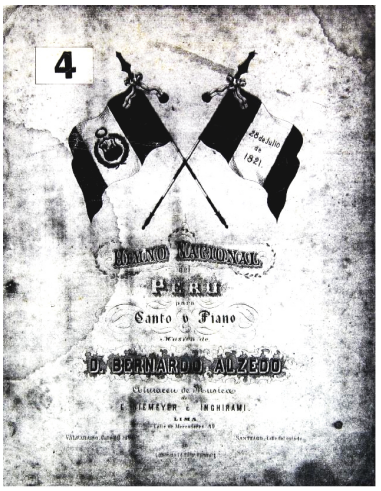
[30] De acuerdo a palabras del músico encontradas en el diario El Comercio del 16 de junio de 1863.
[31] 28 de mayo de 1864.

Es necesario aclarar que en esos años cualquiera que fuera capaz de hacer un arreglo, lo hacía y lo podía comercializar porque no existían derechos de autor, por esa razón en esas fechas circularon distintas versiones de obras musicales en casas editoriales e imprentas.

La versión de Bernardo Alcedo, de 1864, contiene cambios que podemos deducir a partir de testimonios, la partitura del *Himno Nacional* arreglada para piano por Ferdinand Beyer y la discusión con Eklund. En primer lugar, la partitura para piano está en tonalidad de Sol Mayor, que corroboraría la versión de Eklund que en su polémica le dice que la versión que conocía estaba en esa tonalidad, mientras que la versión final de Alcedo estaba en tonalidad de Fa Mayor. Segundo, en la versión de 1864 aparece una "introducción" que no existía conforme afirmaciones de Félix Cipriano Coronel Zegarra, Karl Eklund, José Zapiola (1974, p.53) y la versión para piano de Beyer.

Figura 10

Himno Nacional (1864). Portada



Nota: Edición de Alcedo en la casa editora Niemeyer e Inghirami. Tomado de: Biblioteca Nacional del Perú.

2.2. Análisis formal del Himno

Mucho se ha escrito y discutido con respecto a la letra del Himno Nacional del Perú, pero en este caso vamos a revisar el aspecto musical del Himno. Su música, como veremos, tiene estrecha relación con las composiciones religiosas de Alcedo, tanto por ser de su estilo, como también por ser la música más estudiada por el autor. Recordemos que el grueso de sus composiciones es música sacra elaborada para la Iglesia católica en Perú y Chile.

Aunque José Bernardo Alcedo tituló su composición, de 1821, como una marcha, no fue precisamente eso. El título respondía más a la demanda del concurso que a su contenido; a pesar de ello, fue popularizada como tal por el gobierno desde su presentación[32].

En términos musicales, la propuesta de Alcedo carecía del carácter rígido melódico, porque la línea del tema musical obedecía a uno de poca rigidez melódica. Esto se debe a que la estructura melódica que presentó Alcedo en el concurso correspondía a una pieza anterior compuesta por él, un Gloria al que sumó el poema de José de la Torre Ugarte para poder concursar (Raygada, 1954).

Este relato, si bien se refiere a la partitura de la marcha de 1821, bien puede ser usada para la versión de 1864 que cuenta con algunos cambios respecto a su antecesora y a pesar de ello, también tiene estrecha relación y similitud con el Gloria compuesto durante su estancia en Chile entre 1823 y 1864.

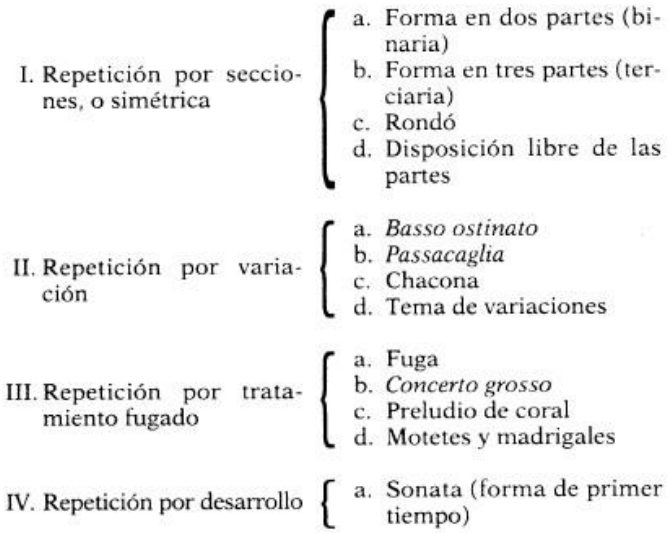
Acudamos en primer lugar a las bases teóricas.

[32] Historia Crítica del Himno Nacional v.2 (Carlos Raygada) en el capítulo Errores Históricos.

Según Aaron Copland (2006), la estructura de una pieza musical es sencillamente la "organización coherente del material utilizado por el artista" (p. 114), al igual que en las demás expresiones del arte. Por su naturaleza, la música tiene como principio formal la repetición y en algunos casos la no-repetición. La estructura basada en la repetición se divide en cuatro formas fundamentales que a su vez se desarrollan de la siguiente manera:

Figura 11

La estructura musical



Tomado de*: Como escuchar la música,* p. 120, A. Copland, 2006.

En todas estas formas se mencionan partes o temas que vienen a ser los elementos de referencia o repetición, los cuales están presentes a lo largo de toda la pieza musical.

La forma binaria cuenta con dos partes (A y B); la forma ternaria también consta de las partes A y B además de la repetición de A luego de B, de manera que la estructura sería A-B-A.

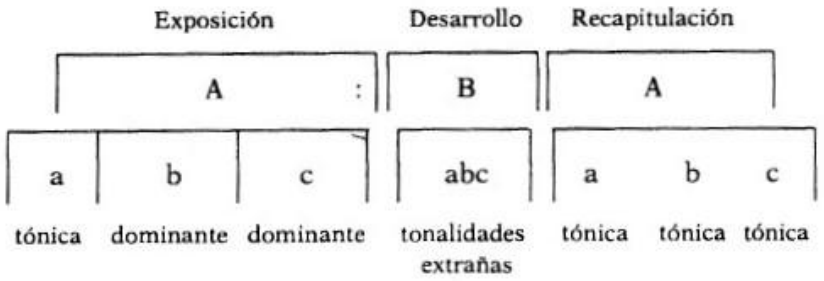
En el Rondó la repetición del primer tema intercala con más de un tema diferente resultando en A-B-A-C-A-D-A. Por último, la disposición libre por secciones contiene la repetición de al menos una de las partes, como por ejemplo A-B-B o A-B-C-A, etc.

La repetición por variación tiene como principio la repetición con determinadas variantes de los elementos musicales que componen la pieza (ritmo, armonía, etc.).

La forma fugada, consiste en la repetición por imitación, es decir, de un sonido seguido de otro igual al anterior. Finalmente, la forma sonata puede referirse a la obra entera o a un tiempo determinado de la estructura; en este último caso, una de sus características es que tiene como fórmula tripartita A-B-A, que se explica de la siguiente manera:

Figura 12

Ejecución de un tema musical



Tomado de*: Como escuchar la música,* p. 172, A. Copland, 2006.

De esta manera, la fórmula A-B-A se traduce en exposición - desarrollo - reexposición (recapitulación), donde: “En la parte de la exposición se expone el material temático; en la parte del desarrollo ese material temático es tratado de maneras nuevas e

insospechadas; en la recapitulación vuelve a oírsele en su forma original." (Copland, 2006, p. 173)

La organización de las partes del *Himno Nacional* de 1864 corresponde a la forma sonata; presenta una primera parte seguida de dos temas que se repiten de forma consecutiva (A-B-A). La partitura está escrita para canto y piano, en clave de Fa mayor, en tiempo de 4/4[33] y cuya indicación inicial es *Tempo di Marcha*[34]. Cuenta con un total de sesenta y dos compases, los cuales se dividen en: una primera parte a la que llamaremos "Introducción" que va del primer compás al dieciséis; el tema principal al que denominaremos "Tema A" y que abarca los siguientes veintidós compases desde el diecisiete al treinta y ocho. La última parte, o "Tema B", que va desde el compás treinta y nueve hasta el sesenta y tres.

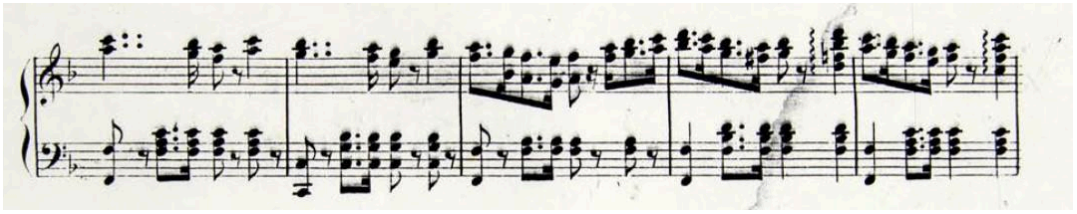
El Tema A se repite cada vez que culmina el Tema B, siete veces en total[35] y, por lo tanto, se convierte en la última parte en la interpretación de la pieza. A este tipo de estructuras se la conoce como *Forma sonata* o *Primer tiempo de sonata*, donde el estribillo intercala con las estrofas a lo largo de la composición.

En la introducción, vemos desde el primer compás, la fuerza con la que comienzan ambas manos en el acorde de Fa mayor, los saltos en las figuras de corta duración seguida de silencios de igual tiempo, que generan mayor cantidad de golpes acentuando la idea de marcha.

[33] Cuatro tiempos con duración de una negra cada uno.
[34] Traducido del italiano como "Tiempo de Marcha".
[35] Ver en Listado de partituras: Himno Nacional (1864).

Figura 13

Himno Nacional (1864), compases del 6 al 10



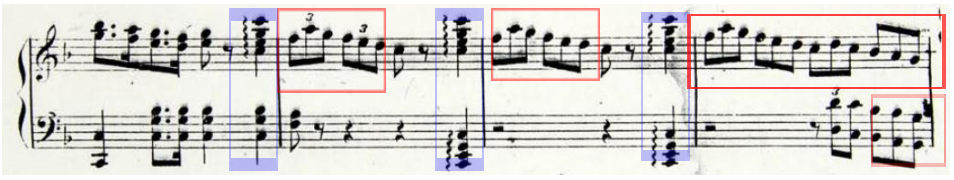
Nota: Edición de Alcedo en la casa editora Niemeyer e Inghirami. Tomado de: Biblioteca Nacional del Perú.

Dicho inicio es interesante pues, esta fuerza marcial que se aplica en los primeros compases, responde a la percepción que el autor quiere conseguir en el oyente, en este caso debido al carácter marcial de la pieza. Alcedo explica esto en su *Filosofía elemental de la música*, donde define la música marcial como "brillante y entusiasta", que se asume "... como un resorte propio á escitar en el soldado un espíritu guerrero, iniciativo al combate y aspirante á la victoria" (2018, p. 43).

Otro elemento interesante, es la presencia de tresillos[36] en compases consecutivos (12-14) de la mano derecha, que suman dinamismo a la introducción y que, además, recorren la escala dentro de una octava descansando en el quinto grado (Do mayor) como soporte armónico de cada uno de los compases señalados.

Figura 14

Himno Nacional (1864), compases del 11 al 14



Nota: Las marcas señalan los tresillos y los acordes de Do mayor. Edición de Alcedo en la casa editora Niemeyer e Inghirami. Tomado de: Biblioteca Nacional del Perú.

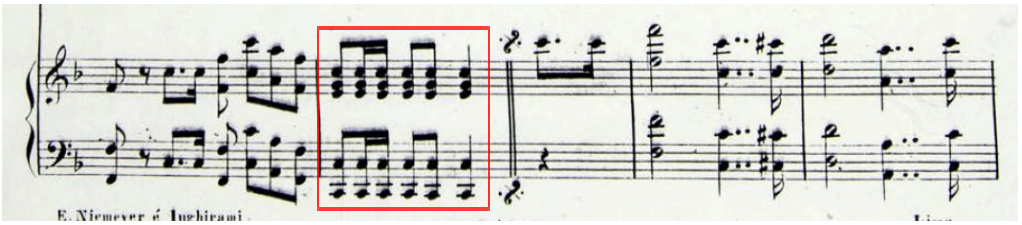
[36] Los tresillos son valores irregulares que se obtienen dividiendo un valor simple en tres figuras inmediatas de menor valor (De Rubertis, 1937).

El estilo italiano se encuentra presente a través del movimiento en el transcurso melódico de sus compases, que se puede ver, también, en las obras religiosas de la etapa intermedia de Alcedo (durante su estancia en Chile), piezas como *Posui Adjutorium* o *Victimae Paschalis*. Aunque la introducción denota el estilo italiano popular en el siglo XIX, que fue bien conocido en sudamérica gracias a la visita de compañías europeas, el comercio de partituras, la educación musical y la migración europea; veremos que el Tema A es desarrollado en el estilo clásico, más estable melódicamente; esto fija la atención hacia texto dejando a la música como acompañante de la letra.

El último compás de la introducción, que a la vez es antesala del Tema A, contiene un elemento motívico importante, ya que hace su aparición en varios momentos de la pieza, finalizando algunas frases textuales e ideas melódicas en el Tema A.

Figura 15

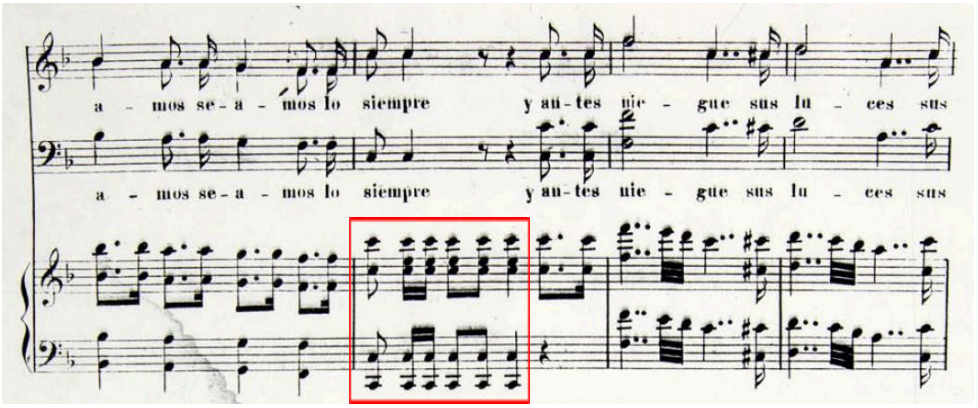
Himno Nacional (1864), compases del 15 al 19



Nota: La marca señala el elemento motívico. Edición de Alcedo en la casa editora Niemeyer e Inghirami. Tomado de: Biblioteca Nacional del Perú.

Figura 16

Himno Nacional (1864), compases del 20 al 23

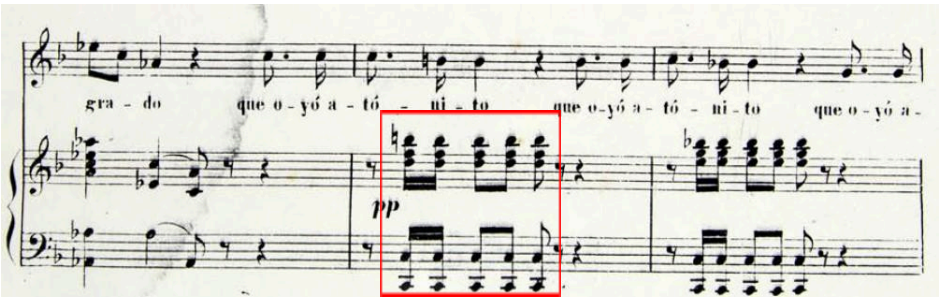


Nota: La marca señala el elemento motívico. Edición de Alcedo en la casa editora Niemeyer e Inghirami. Tomado de: Biblioteca Nacional del Perú.

El mismo elemento, frecuente acompañamiento del Tema B aunque con variaciones en algunos compases, aporta ritmos marciales y acordes solemnes entre las frases textuales de las estrofas.

Figura 17

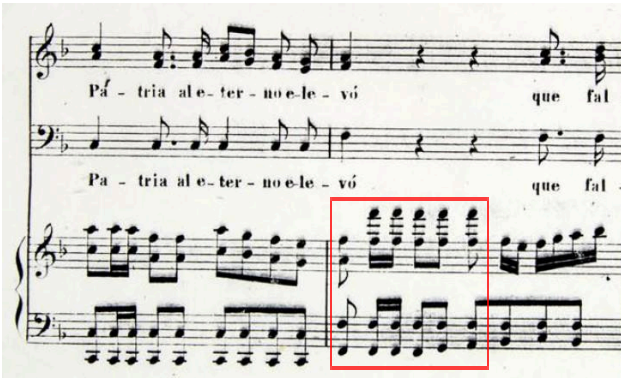
Himno Nacional (1864), compases del 45 al 47



Nota: La marca señala el elemento motívico. Edición de Alcedo en la casa editora Niemeyer e Inghirami. Tomado de: Biblioteca Nacional del Perú.

Figura 18

Himno Nacional (1864), compases 32 y 33



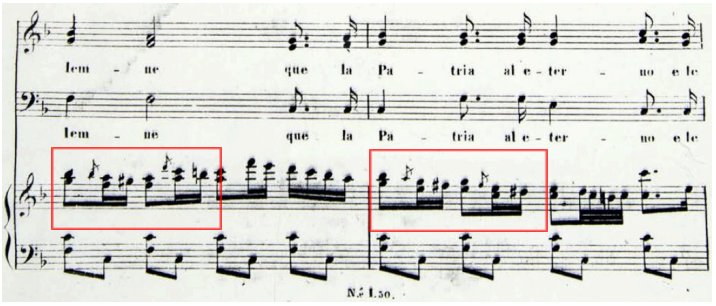
Nota: La marca señala el elemento motívico. Edición de Alcedo en la casa editora Niemeyer e Inghirami. Tomado de: Biblioteca Nacional del Perú.

Si bien la estructura melódica de la introducción es dinámica, clara y se mantiene dentro del rango de la tonalidad en dos octavas, el Tema A al ser más estable, permite superar en algunas notas el rango llegando a tocar la nota Fa en un espacio de cinco octavas. En el Tema A también encontramos el uso de adornos de apoyatura breve[37], escritos en la mano derecha de los compases 26, 27 y 28; resaltan de esta manera la sucesión descendente de las notas en estos compases.

[37] Los adornos de apoyatura breve son sonidos auxiliares de corta duración, generalmente escritos con "una corchea, cuya plica y ganchillo están cortados por una línea oblicua" (De Rubertis, 1937).

Figura 19

Himno Nacional (1864), compases 27 y 28

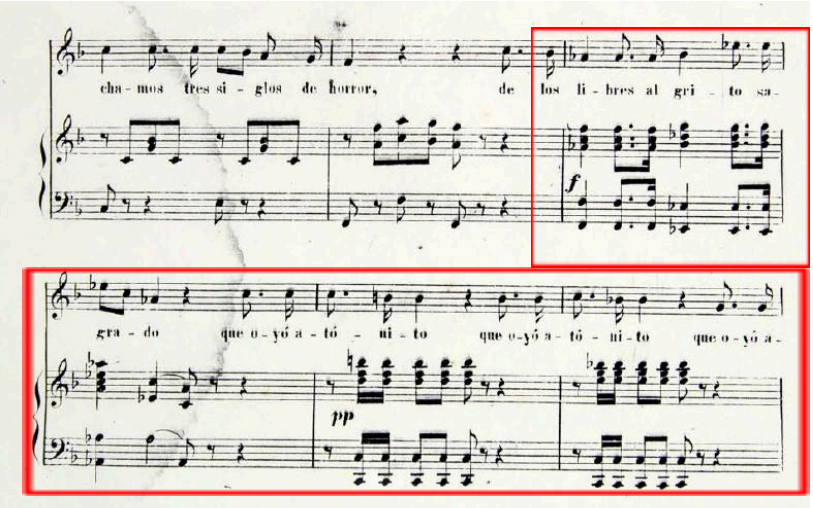


Nota: Las marcas señalan los adornos. Edición de Alcedo en la casa editora Niemeyer e Inghirami. Tomado de: Biblioteca Nacional del Perú.

Pasando al Tema B, un poco más dinámico, melódicamente hablando, utiliza recursos de embellecimiento al emplear notas extrañas a los acordes de la tonalidad en la frase que va a partir del final del compás n°43 hasta el n°47:

Figura 20

Himno Nacional (1864), compases del 42 al 47



Nota: Las marcas señalan los compases donde se encuentra el recurso de embellecimiento. Edición de Alcedo en la casa editora Niemeyer e Inghirami. Tomado de: Biblioteca Nacional del Perú.

Lo mismo sucede en los siguientes compases hasta final del Tema B donde parece salir de la tonalidad por la alteración de algunas notas disminuidas en un semitono, lo que aumenta el dramatismo del tema. Este recurso nos recuerda al carácter de la introducción, que se dejó ver a través del ritmo y que en este caso se presenta en la armonía del Tema B.

En suma, la armonía del Himno es estable desde la introducción; la pieza comienza con los acordes[38] mayores en estado fundamental, apoyándose constantemente en acordes del quinto grado (Do mayor), principalmente en los compases 10, 11, 12 y 13 como vimos en las Figuras 5 y 6. Con esos acordes en mente, la introducción culmina en el compás 16 con el elemento motívico principal en acorde de Do mayor, de manera que vuelve al acorde de primer grado (Fa) en cuanto inicia el Tema A. La importancia de la tonalidad (Fa mayor) reside en que, de acuerdo a Alcedo, los tonos mayores son propios para lo alegre (2018, p. 45) y por ello el *Himno Nacional* "conmueve excesivamente el entusiasmo […], despertando la idea del nacionalismo" (2018, p. 46).

La armonía del Tema A sucede entre acordes mayores y menores apoyados siempre en el primer y quinto grado de la tonalidad al término de cada frase musical. Además, existen en este tema adornos de apoyatura corta, que se componen de notas de paso[39] en la sucesión descendente de notas dentro de la frase musical; sin embargo, a partir de estos compases, veremos algunas alteraciones en la dirección de notas de la mano derecha, empleadas por el compositor como recurso de embellecimiento en esta parte. Dado que el Tema A es más estable melódicamente y con los acordes claramente

[38] De acuerdo a Víctor de Rubertis, el acorde es "la unión simultánea de tres o más sonidos diferentes." (1937)

[39] Las notas de paso son aquellas que conectan unas a otras a través de una nota extraña a la armonía, pero dentro del grado conjunto (escala).

fundamentales que están en la mano izquierda, se evidencia el estilo clásico a diferencia de la introducción y el desarrollo del Tema B.

El último Tema, es por mucho contrastante con el Tema A. Si bien comienza en el compás 39 con acordes en el primer grado y continúa con un acorde menor en séptimo grado, vemos que a partir del compás 44 entramos en una región armónica más compleja, cuyo cromatismo oscila dentro y fuera de la tonalidad, alterando el modo de mayor a menor en algunos casos. Aunque las frases musicales del Tema B se mantienen dentro de la región armónica, el compositor le da un uso especial a estas alteraciones para aportarle dramatismo conforme nos acercamos al final de la pieza musical.

El timbre de la melodía se aprecia en la relación de los instrumentos y los registros vocales, en este caso, en la interacción con el piano. Las voces sopranos, tenores y bajos, todos en la misma tonalidad de Fa mayor, cantan al unísono el Tema A, y queda como solista la voz soprano durante todo el Tema B, luciendo el juego cromático de la sección hasta el final de la pieza, donde retoman *Tutti*[40] el Tema A.

Su textura es homofónica[41], pues las voces se ejecutan simultáneamente formando acordes acompañados del piano. En el caso del Tema B, la línea melódica es llevada por la voz soprano que a su vez es acompañada por el piano, de manera que la textura es de acompañamiento. Debido a que el Tema A se repite siempre al término del Tema B, la textura vuelve a ser homofónica. La articulación es llevada en *staccato*[42] desde la introducción, entre un tema y otro, durante la exposición, desarrollo y final, es

[40] Todos.
[41] La homofonía consta de una voz melódica mientras que las demás son de acompañamiento armónico. Al contrario, en la polifonía las voces son independientes. Por último en la monofonía, la línea melódica es única, como es el caso del canto llano.
[42] Se traduce como "picado", divide las figuras en dos partes iguales: sonido y silencio. (De Rubertis, 1937)

igual de marcado; los ritmos puntados son muy notorios desde el inicio de la pieza musical.

2.3. Himno Nacional

2.3.1. Restauración del Himno

De acuerdo a las partituras del himno halladas entre 1821 y 1864, la composición con la que Alcedo concursa no fue una marcha militar precisamente y San Martín por su experiencia lo sabía, pero como hemos dicho antes, esta elección era provisional debido a la necesidad de una composición musical que formase parte de los símbolos patrios. Sin embargo, con el paso del tiempo la marcha tomó diferentes formas, hasta que, en 1901, Claudio Rebagliati se manifestó ofreciendo públicamente la melodía restaurada, supervisada y autorizada por el compositor original, José Bernardo Alcedo y que es la versión definitiva del Himno Nacional, la que hoy conocemos.

Es necesario recordar que, antes del primer centenario de la independencia, se inició una discusión pública[43] acerca de los cambios que con el tiempo había sufrido la *Marcha Nacional* y por tanto la necesidad de establecer un *Himno Nacional* definitivo. Fue esta la ocasión que el compositor italo-peruano aprovechó para presentar su restauración de la marcha, alegando la previa aprobación del compositor original.

[43] Correspondencia entre Rebagliati y Valle Riestra publicada en el diario *El Comercio,* que abre la discusión pública sobre la restauración del Himno desde marzo de 1900.

2.3.2. El contenido literario final

Como se ha mencionado, en el invierno de 1821, José Bernardo Alcedo presentó una de sus composiciones musicales con los versos de José de la Torre Ugarte, al concurso de la *Marcha Nacional*. El poeta cedió las seis estrofas para la marcha, aunque en el estreno del 23 de septiembre se cantaron sólo cuatro (Raygada, 1954, p. 9). La letra completa de seis estrofas, en 1863 fue aclarado por Alcedo en carta a Juan de la Rivera enviada desde Chile[44], donde escribe, de puño y letra, los versos originales expresando su desacuerdo con los nuevos versos que acompañaban su melodía. En la misiva leemos del compositor los siguientes versos:

Somos libres: seámoslo siempre;
Y antes niegue sus luces el Sol,
Que faltemos al voto solemne
Que la Patria al Eterno elevó.

I

Ya el estruendo de broncas cadenas
Que escuchamos tres siglos de horror,
De los libres el grito sagrado,
Que oyó atónito el mundo, cesó.
Por doquier San Martín inflamado
Libertad, libertad pronunció.
Y meciendo su base los Andes
La enunciaron también a una voz.

[44] Con fecha 8 de junio de 1863. Disponible en el Archivo Nacional.

II

Con su influjo los pueblos despiertan
y cual rayo corrió la opinión;
desde el istmo a las tierras del fuego
desde el fuego a la helada región.
Todos juran romper el enlace
que natura a ambos mundos negó,
Y quebrar ese cetro que España,
reclinaba orgullosa en los dos.

III

Lima, cumple su voto solemne
y, severa, su enojo mostró
al tirano impotente lanzando,
que intentaba alargar su opresión.
A su esfuerzo saltaron los fierros
y los surcos que en sí reparó,
le atizaron el odio y venganza
que heredara de su Inca y Señor.

IV

Compatriotas, no más verla esclava:
Si humillada tres siglos gimió,
para siempre jurémosla libre,
manteniendo su propio esplendor.
Nuestros brazos, hasta hoy desarmados,
estén siempre cebando el cañón,

que algún día las playas de Hesperia,

sentirán de su estruendo el terror.

V

Escitemos los zelos de España,

Pues presiente con mengua y furor

Que en concurso de grandes naciones

Nuestra patria entrará en parangón.

En la lista que de estas se forme

Llenaremos primero el renglón,

Que el tirano ambicioso Iberino,

Que la América toda asoló.

VI

En su cima los Andes sostengan

la bandera o pendón bicolor,

que a los siglos anuncie el esfuerzo

que ser libres, por siempre nos dio.

A su sombra vivamos tranquilos,

y al nacer por sus cumbres el Sol,

renovemos el gran juramento

que rendimos al Dios de Jacob.

(Raygada, 1954, pp. 52-54)

En 1857 existía ya una partitura con la letra modificada[45]; en ella leemos la inserción de una primera estrofa diferente, estrofa que irónicamente es la que más se ha cantado en casi 200 años de existencia del Himno:

[45] "Himno Nacional Peruano" (1857) Ricordi, Lima. Para piano solo. De acuerdo a la investigación de Carlos Raygada, hacia 1954 perteneció a M. Ramirez Barriga.

Largo tiempo el peruano oprimido
La ominosa cadena arrastró;
Condenado a una cruel servidumbre
largo tiempo en silencio gimió.
Mas apenas el grito sagrado
¡Libertad! en sus costas se oyó,
la indolencia de esclavo sacude,
la humillada cerviz levantó.

(Raygada, 1954, p. 101)

Esta es la modificación más drástica al incluir nuevos versos y estrofas. Esta estrofa, en particular ingresó al imaginario colectivo, nadie sabe el momento pero, era una de las tantas canciones que se cantaba con sentimiento independentista luego de la proclamación de 1821 y de las cuales se tiene conocimiento gracias a *El Álbum de Ayacucho*[46]. Esta canción nacional (ver Anexo 1. Primera Canción Patriótica) fue popularmente conocida, pero de ella aún no se conoce el autor.

Con la búsqueda de la restauración melódica del Himno se acordó también definir la letra, pues era bien conocido que había sido modificada con los años y además discutida por su contenido que no era del agrado de toda la población por sus referencias a España y la condición del ciudadano peruano. Es así que se convoca a un concurso para otorgar nuevos versos a la melodía ya restaurada.

[46] "El Álbum de Ayacucho" (1862) Redactada por el capitán de caballería José Hipólito Herrera, disponible en la Biblioteca Nacional.

2.3.3. Ley de Intangibilidad y las recientes cuestiones legales

En 1901, se formó una comisión presidida por Ricardo Palma e integrada por Emilio Gutiérrez de Quintanilla y Andrés A. de Aramburú. Los versos ganadores fueron los de José Santos Chocano[47] quien fue premiado entre los treinta y siete aspirantes al concurso. Esta letra no fue oficializada ni distribuida; solo los diarios *El Comercio* y *El Tiempo* reprodujeron los versos ganadores (ver Anexo 1. Himno Nacional). Ningún decreto o legislación la oficializó como tal. Los versos de Chocano no quedaron para la posteridad pues la Ley de Intangibilidad[48] (Ley n° 1801) reconoce los versos de José de la Torre Ugarte, incluída la estrofa apócrifa. Esta versión protegida por ley (ver Anexo 1. Himno Nacional), quedó definitiva para los peruanos, respeta el coro inicial, incluye la estrofa *Largo tiempo* como la primera y suprime la quinta estrofa. Es así cómo se cantó casi ininterrumpidamente hasta la fecha.

Con el transcurso de los años, se ha seguido discutiendo legalmente la forma y la disposición de las estrofas del himno. Una serie de leyes, proyectos, decretos, demandas e intentos han logrado modificar el orden de las estrofas a ser entonadas. El 29 de setiembre de 2004 el Congreso de la República impuso una demanda de inconstitucional contra la Ley de Intangibilidad[49], por "Agravio contra la dignidad de los peruanos", que el Tribunal Constitucional consideró fundada a través de un fallo en el 2005[50]. Es así como el exministro de Defensa,

[47] Anexo 1. Himno Nacional, se conserva de los versos de José de la Torre Ugarte el coro como se dispuso en el concurso.
[48] Año 1912, legajo 6, n° 1, cuad. 1. Archivo de la Cámara de Diputados de 1954.
[49] Al artículo 4 de la Ley n° 1801.
[50] Fallo n° 0044-2004-AI/TC, publicada el 18 de mayo del 2005.

Rafael Rey, dispuso cantar la sexta estrofa desde el 24 de setiembre de 2009, ejercicio que se inició oficialmente en una ceremonia de las Fuerzas Armadas alegando que, en la práctica, ya se cantaba la sexta estrofa en los centros educativos[51]. Por ello, en el 2010 el ministro de Educación de ese entonces, José Antonio Chang, emite la Resolución Ministerial[52], en la que se dispone cantar la sexta estrofa para fortalecer la identidad nacional en la sociedad. La primera (estrofa) pase al olvido[53]; en la misma nota periodística, el exviceministro de Gestión Pedagógica del Ministerio de Educación, Idel Vexler, sostuvo que "Solo así empezaremos el fortalecimiento de la identidad peruana y la conciencia histórica".

Lo cierto es que no hay, aún, una norma que regule dicho cambio, únicamente el proyecto de Ley de 2013 a la espera de ser resuelta. Cabe recordar que no es esta la primera vez que se considera la sexta estrofa para su ejecución principal en la entonación del Himno, pues en el gobierno del general Morales Bermúdez (1979) se dictaminó cantar dicha estrofa en las ceremonias formales, práctica que se llevó a cabo hasta el segundo gobierno de Fernando Belaúnde Terry (1983) en que se regresó a la estrofa más conocida *Largo tiempo el peruano oprimido*...[54].

A estas discusiones que buscan modificar de alguna manera el himno patrio es importante tener en cuenta la obra por el contexto, ya que sobre el arte, a decir de Hauser: " [es un] "documento humano", una confesión a gritos, una

[51] Nota de prensa del diario *Correo*.
[52] Resolución Ministerial n° 02244-2010-ED, publicada el 19 de agosto del 2010.
[53] Nota de prensa del diario *La República*, del 20 de octubre del 2010.
[54] Diario Perú 21, referencia a Santiago Agurto Calvo, nota periodística del 21 de julio de 2015.

herida abierta y desnuda.” (2018, p. 192) de manera que antes de engarzarse en un asunto de tamaña envergadura, se debe tener en cuenta los factores que componen una obra, por encima de los ánimos y la opinión. Se debe considerar que, además, esta es una música que refleja a un conjunto humano, pues representa a una comunidad de forma auditiva (Anderson, 1986) y a una nación a través de un símbolo (Hobsbawn, 1992).

Capítulo III

Gloria Laus

3.1. José Benardo Alcedo en Chile

El 15 de agosto de 1822, Alcedo dejó la orden de los dominicos en Lima para asimilarse al Batallón n°4 de Chile como Músico Mayor en clase de subteniente. Participó con ellos en varias campañas así como dio instrucción musical. Sus referencias por parte de su superior, el general José Francisco Gana, fueron de acuerdo a Rodolfo Barbacci (1941, p. 1) de "Una instrucción sorprendente"[55]. En 1823 obtuvo licencia y se separó del servicio militar para establecerse en Santiago de Chile (Sargent, 1984, p. 7).

Zegarra y Raygada en sus textos relatan, que una vez llegado a Santiago, trabajó como profesor de música de forma particular, en centros de enseñanza, y también colaboró en los conventos de San Francisco, dominicos y agustinos (Barbacci, 1941); además, fue director de bandas musicales logrando prestigio en la capital chilena. El 10 de febrero de 1835 ingresa "En la voz de bajo", al coro de la Catedral de la ciudad gracias a los cambios drásticos que hiciera el músico Manuel Salas Castillo.

Desde 1839, en Santiago de Chile, el maestro de Capilla era el pianista inglés Henry Lanza (1810-1869), con un sueldo anual de 800 pesos. Lanza lamentablemente

[55] Revista Musical Peruana (1941), año 3, n°31.

descuidaba sus deberes con la iglesia debido a su éxito en el ámbito secular a tal punto que, en 1844, designaron a un segundo organista recién llegado de Europa[56]. A Lanza no fue fácil destituirlo debido a sus buenas relaciones e influencias. Finalmente el arzobispo Rafael Valentín Valdivieso (1804-1878) logró despedirlo en 1846.

En el n°100 de la *Revista Católica* (1846), Alcedo se dirige, a través de una carta, a las autoridades eclesiásticas sugiriendo la implementación de la Cátedra de Canto para el seminario de la diócesis, solicitando a su vez complementar el archivo musical. Esto llamó la atención del arzobispo Valdivieso, que ya había puesto en trámite la destitución de Lanza. El 25 de noviembre de 1846 Alcedo es nombrado maestro de capilla interino de la Catedral y maestro de los seises, ratificado el 28 de noviembre con un sueldo anual de 600 pesos (Claro, 1979, p. 18).

Era el momento en que se registraron cambios en la catedral metropolitana, tanto por la nueva dirección como por los ajustes económicos desde que Chile pasó a ser una república independiente.

Una de las medidas que plantearon en la catedral era reemplazar la orquesta por un gran órgano inglés de fabricación B. Flight, aprobada por el arzobispo, instrumento musical que sería "... superior, no solo a todos los de América del Sur, sino también a los del Norte" (Zapiola, 1974). A pesar de esto, Alcedo, con el tacto que Stevenson le reconoce, supo mantener a flote la orquesta, encontrando ocasiones donde sus integrantes pudieran seguir trabajando, como los 18 de septiembre (fiestas patrias chilenas) y consagraciones, entre otras festividades. Inclusive, siguió encargando

[56] Stevenson cita los documentos del Libro de Acuerdos de la Catedral de Santiago, de donde extrae las quejas y acuerdos entre el deán y el chantre en cuanto a las discusiones por el desempeño de Lanza.

partituras para orquesta a Europa, a pesar que desde la llegada del gran órgano solo se encargaban partituras para este último. De alguna forma, también supo mantener a gusto al público que disfrutaba de la orquesta (Stevenson, 1971, p 9).

El 30 de julio de 1858, Alcedo es nombrado profesor de Canto llano del Seminario Conciliar de Santiago, con una renta de 25 pesos mensuales[57].

Una cuestión interesante que plantean Izquierdo y Rondón (2009) es el uso que hizo Alcedo del método musical del peruano José Onofre de la Cadena, mismo que se encuentra registrado en *Los orígenes del arte musical en Chile* del historiador Eugenio Pereira: "En su didáctica musical cabe subrayar la utilización y difusión que hizo en nuestro medio de la Cartilla Música de J. O. De la Cadena, músico trujillano, también mulato, quien la había publicado en Lima en 1763" (1941, p. 5). Este dato no es recogido por muchos de los estudiosos peruanos que han abordado el tema del compositor, de hecho, en algunos casos se han confundido algunos apuntes.

Es interesante notar que Alcedo, por diferentes razones hacía uso de la obra de un músico que lo había precedido: la primera en cuanto a la docencia, la segunda en crear un método musical; y la tercera, el que ambos músicos fueran mulatos, podría ser inspirador y justo, pues la enseñanza de canto de De la Cadena es buena para Alcedo y por eso la imparte, y de esa forma, le hace justicia al darle el uso para el que fue hecho, traspasando fronteras con el mismo. De la misma manera, es probable que al igual que la del mulato norteño, haya existido más métodos de los cuales no tenemos

[57] Refiere Stevenson (1971), la fecha y el salario, citando a José Ramón Astorga.

conocimiento; pero el hecho de que José Bernardo lo lleve consigo hasta Chile, nos hace pensar que no tenía distinción o prejuicio a la hora de impartir y difundir música.

En el futuro, Alcedo habría de escribir su propia obra de estudio musical, en Chile, donde fue recibido sin miramientos. Aunque es parte de la carrera de algunos músicos escribir su propio tratado con el tiempo. Respecto a la labor docente, de Canto llano, en el Seminario Conciliar, de acuerdo a Claro Valdés, se habría dado en dos periodos: de junio de 1847 a diciembre de 1848, y entre junio de 1858 a 1860 (Sargent, 1984, pp. 7-8).

En el entretiempo creó en 1852, la revista *Semanario Musical* junto a sus compañeros Isidora Zegers, Francisco Oliva y José Zapiola. Esta fue una de sus primeras incursiones literarias, luego vendría su *Filosofía elemental de la música* que se publicaría en Lima en 1869. Su amigo Zapiola también publicó, entre 1871 y 1874 (no hay certeza en la fecha de publicación), su trabajo *Recuerdos de treinta años (1810-1840)*, en Santiago de Chile (Izquierdo y Rondón, 2009). De acuerdo a Alcedo, su tratado fue escrito durante esta etapa, 1851 y 1861, cuando aún vivía en Chile.

Figura 21

José Bernardo Alzedo (1824-1864). Retrato fotográfico coloreado.



Tomado de: *Colección Andrés Bello*, Universidad de Chile.

El texto de Alcedo fue de los primeros, sino el primer tratado de música en América en el siglo XX, Claro Valdés se refiere al texto como "la suma de sus diverso capítulos, reuniendo lo didáctico á lo histórico, á la vez de enseñar ilustra" (Sargent, 1984). Ello se explica debido a que el compositor del himno fue un nombre culto en su época, tal como eran los músicos románticos de Europa como Beethoven, por ejemplo.. Al respecto Fubini afirma.: "... leía filósofos, poetas, historiadores, críticos; su saber era mucho más extenso que el que correspondía a un músico de una cultura normal" (1994, p. 292). La obra pedagógica de Alcedo no se titula "filosofía" en vano: en ella acerca los principios musicales a la filosofía, como sucedía al otro lado del océano donde "el nacimiento del lenguaje armónico-melódico fue parejo a un trabajo teórico y filosófico" (Fubini, 1994), que Alcedo siguió para tu tratado *Filosofía elemental de la música* (1869).

Alcedo intentó volver al Perú de forma permanente en dos ocasiones. En ambos momentos publicitó su regreso en diarios de circulación en Lima; en ellos se puede leer que también buscaba un lugar en la escena limeña a través de la docencia como lo había hecho en Chile. Se lee en *El Mercurio Peruano*:

> El Profesor de música don José Bernardo Alzedo ha regresado á Lima, procedente de la capital de Chile; en donde ha criado discípulas, y escrito obras que acreditan sus avanzados conocimientos. Ofrece sus servicios bajo las facultades de piano, canto, y contrapunto; á cuyo efecto trae los mejores elementos doctrinales de los más acreditados autores de Europa, tanto para la enseñanza mutua como para la particular. Las personas que se dignen ocuparlo podrán verlo en la tienda platería N. 93, frente al callejón de Petateros; ó en la botica calle de Boza. (*El Mercurio Peruano* 1826, como se cita en Raygada, 1954).

La segunda ocasión (1841), en que regresó con intenciones de quedarse, realizó el viaje acompañado de José Zapiola y doña Juana Rojas Zea (Izquierdo y Rondón, 2009). En esta ocasión el viaje tampoco le fue favorable y los tres retornaron a Chile. Dieciséis años después, Alcedo y Rojas contrajeron matrimonio en Santiago de Chile en 1857; no sabemos más de la dama chilena, solo que el músico retorna viudo a su patria siete años después (Raygada, 1954). Por fin, en enero de 1864, regresó definitivamente a Lima, razón por la cual renunció a su puesto en la catedral de Santiago a través de una misiva dirigida al obispo Valdivieso. En el Perú le ofrecieron cargos que seguramente consideró, motivo suficiente para quedarse: Presidente vitalicio honorario de la Sociedad Filarmónica de Lima *ad honorem*, mientras el Estado peruano lo nombró Director General de las Bandas de Música del Ejército, con una pensión vitalicia de por medio, y le ofreció la dirección del Conservatorio de Música, que aún no se había creado (Barbacci, 1941).

Aunque algunos de los proyectos que impulsaba, no llegaron a realizarse, como la formación de un conservatorio de música o la revaloración de su Himno, sí tuvo la ocasión de reeditarlo en 1864. En este caso acepta la iniciativa de Claudio Rebagliati para restaurarlo y armonizarlo en un tiempo después. En 1913 una comisión elegida para definir la situación del *Himno Nacional del Perú* otorga a la composición de Alcedo la protección de la Ley de intangibilidad (Ley n°1801). Con respecto a la creación de un conservatorio, a pesar del esfuerzo e impulso que Alcedo procuró para ello, por razones principalmente políticas, no los vió hechos realidad, ese momento llegaría veintinueve años después de su muerte.

La Academia Nacional de Música se creó en 1908 con la aprobación del presidente del Perú José Pardo, e inició sus actividades en 1909 bajo la dirección del maestro tacneño Federico Gerdes. En 1929, el presidente Augusto B. Leguía modificó el nombre de la institución por el de "Academia Nacional de Música Alcedo". Bajo la dirección del maestro Carlos Sánchez Málaga, en 1946 mediante decreto supremo, se denomina a la academia Conservatorio, reformando la currícula de acuerdo al nivel de un conservatorio[58], que se logró también gracias a la llegada de músicos europeos al Perú, específicamente a la capital. Durante el gobierno militar de Juan Velasco Alvarado (1968-1975) se cambió nuevamente por Escuela Nacional de Música y fue absorbida por el Instituto Nacional de Cultura junto a otras escuelas de arte. En 1994, en el gobierno de Alberto Fujimori y bajo la dirección de Nelly Suárez de Velit, se restituye la denominación de Conservatorio Nacional de Música y se logra que el Estado peruano le asigne el nuevo local que había pertenecido al Ministerio de hacienda y al Banco Hipotecario. En 2017, durante el gobierno de Ollanta Humala, bajo la dirección del Conservatorio, a cargo de Carmen Escobedo Revoredo y la iniciativa del congresista Francesco Petrozzi, se aprobó la Ley Nº 30597[59] que convierte al Conservatorio en Universidad Nacional de Música.

José Bernardo Alcedo Retuerto falleció el 28 de diciembre de 1879. El total de los años que estuvo en Chile fueron alrededor de cuarenta. Su música fue influyente, pues marcó un antes y un después con su obra y desempeño, así lo reconoce Víctor Rondón:

---

[58] Establecimiento donde se imparte música y danza (Diccionario de la Real Academia Española, 2023)

[59] Al igual que al Instituto Superior de Música Público Daniel Alomía Robles de Huánuco y la Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes Diego Quispe Tito del Cusco "con las carreras profesionales y especialidades que actualmente ofertan."

> [...] desarrolló una carrera ascendente en todos los espacios en que le cupo participar: en las bandas militares que acompañaron el nacimiento de la república, en los círculos sociales que afianzaron una nueva estética musical, en los salones, en medio de la educación musical laica y religiosa y en la capilla de la música catedralicia. Pero no solo fue la práctica musical interpretativa y composicional. También desarrolla un discurso reflexivo y teórico sobre su arte, plasmado en revistas, diarios, y sobre todo en su *Filosofía*. (2014, pp. 337-338)

El musicólogo Samuel Claro Valdés, destaca también la labor de Alcedo en la Catedral de Santiago:

> [...] llevó a su punto culminante la capilla de música de la Catedral de Santiago durante el siglo XIX. Sus conocimientos sólidos, su talento de compositor y su estrecho contacto con la creación europea del momento y con las fuentes teóricas clásicas, le permitieron hacerlo de forma brillante. (1979, p. 8)

Una de las características de la personalidad de Alcedo en los años que pasó en Chile y sus últimos años en Lima, es lo que Hauser denomina "anhelo romántico de redención" (2018, p.355), por culminar donde todo comenzó, su vida, su música, su carrera, el reconocimiento. Lo quería y por ello entendemos que dejó un cargo tan importante -el más importante en la música sacra- por otros de menor reconocimiento e inclusive *ad honorem*, pero que le permitieron regresar para no ser olvidado y devolver su forma, su esencia, a la que consideraba su obra más importante, el *Hinmo Nacional del Perú.*

3.1.1. Gloria Laus

Entre las muchas acepciones de la palabra "Gloria", de acuerdo a la teología, "Es un atributo de Dios que va unido a su poder y santidad." (Salvat, 2009, p. 6935). Musicalmente es un cántico religioso que forma parte de la Santa Misa. Su texto inicia con la palabra "gloria", anunciando la presencia de Cristo con la finalidad de glorificarlo. *Gloria laus*, se traduce del latín como "Gloria alabanza". Los versos de este himno suelen hallarse en latín. La producción de música religiosa en latín era característica de la época, tanto para las misas europeas como americanas. Alcedo atiende a este tipo de música, en el capítulo VII de su *Filosofía elemental de la música*, donde la denomina *Canto Eclesiástico*, el cual "Es el constituido para solemnizar las divinas alabanzas, según las prescripciones de la Iglesia." (2018, p.47).

El *Gloria laus* de Alcedo fue presentado en 1849[60] con motivo de la celebración de Semana Santa, como parte del repertorio del Domingo de Ramos [61]. La partitura para orquesta, catalogada por Samuel Claro, fue hallada en la Catedral Metropolitana de Santiago de Chile, como parte del Archivo de dicha Catedral (ACS), fue Micro filmada y ahora está desaparecida. En el 2013, los investigadores Rondón, Izquierdo y Vera, catalogaron un arreglo del Gloria para órgano y voces en la Recoleta Dominica de Santiago, que ahora forma parte de la Biblioteca Patrimonial de la Recoleta Dominica (RDS)[62]. En la Biblioteca

[60] Fecha que apunta Denise Sargent (1984). También es un dato extraído de la página web que recopila toda la información referente a Alcedo, es editado por José Manuel Izquierdo: https://alzedo.weebly.com/
[61] Celebración religiosa de práctica cristiana que da inicio a la Semana Santa y conmemora la entrada de Jesús en Jerusalén. Este suceso es narrado en los cuatro evangelios.
[62] Abreviatura de "Recoleta Dominica de Santiago".

Nacional del Perú (BNP), en Lima, existe una versión del Gloria y Pasión para cada instrumento.

Las partituras brindan información musical y contextual desde el título:

A. En la partitura que se encuentra en la Recoleta Dominica, el título es: "*Gloria laus*. Himno. Para la Procesión del Domingo de Ramos a 3 voces. Música del M. J. B. Alzedo."
B. La partitura hallada en la Catedral reza: "*Gloria laus*. Para la procesión del Domingo de Ramos por J. B. Alzedo."
C. El título de la portada de la partitura que se encuentra en Lima dice: "Gloria laus y Pasión del Domingo a 4 y 8 voces con acompañamiento de dos Violines, Viola, Flauta, Clarinetes, Corneta Pistón, Trompas, Trombón, Violoncelo y Bajo. Por J. B. Alzedo. Maestro de Capilla de la Sta. Yglesia Metropolitana de Santiago de Chile."

El gloria fue creado como un himno introductorio para la Pasión del Domingo de Ramos. Tal y como narran los evangelios del Nuevo Testamento acerca del ingreso de Cristo en Jerusalén[63]. Los cantos y voces glorifican a Jesús, de manera que el gloria es una apertura ideal para la pasión[64]. Musicalmente, ambas usan la misma tonalidad (Fa mayor), lo cual define el ambiente tonal y da

[63] "Y la multitud, que era muy numerosa, tendía sus mantos en el camino; y otros cortaban ramas de los árboles, y las tendían en el camino. Y la gente que iba delante y que iba detrás aclamaba, diciendo: ¡Hosanna al Hijo de David! ¡Bendito el que viene en el nombre del Señor! ¡Hosanna en las alturas!" (Mateo 21: 8-9).
[64] En la música, es la versión musicalizada con texto y tema basados en los evangelios. "San Mateo en domingo de Ramos, san Marcos en martes, san Lucas en miércoles y san Juan en viernes Santo. […] La versión más antigua de un compositor conocido es una a cuatro voces, preservada parcialmente, de la Pasión según san Mateo (c. 1500) del inglés Richard Davy." (Latham, 2008, p.1162)

paso a la siguiente pieza sin cambios drásticos en la altura de las voces manteniendo el hilo en las sucesión de piezas.

En cuanto al texto, está en latín. La versión orquestal está compuesta para cuatro voces: soprano, alto, tenor y bajo; mientras que el arreglo para piano contempla tres: soprano, tenor y bajo. En el caso de la partitura que se encuentra en la BNP, señala desde la portada que está compuesta a cuatro y ocho voces; sin embargo, el manuscrito no cuenta las partes correspondientes a dichas voces. Los dos primeros documentos contienen el siguiente canto:

Gloria laus,
Gloria laus
et honor tibi sit,
Rex Criste Redemptor
et honor tibi sit,
Rex Criste Redemptor
sit Rex Christe,
sit Rex Christe Redemptor
gloria laus
sit Rex Christe,
sit Rex Christe Redemptor
Gloria laus
Gloria, gloria, gloria, gloria
sit Rex Christe Redemptor:
Cui puerile decus,
Cui puerile decus
prompsit, prompsit
hosanna pium,
hosanna, hosanna pium
hosanna, hosanna pium

hosanna, hosanna pium
hosanna, hosanna pium.

(Alzedo, 1849)

Su traducción al español es la siguiente:

Gloria alabanza,
Gloria alabanza
honor a ti, Rey,
Cristo redentor,
honor a ti, Rey,
Cristo redentor,
sea Cristo rey,
Cristo rey redentor
Gloria, alabanza
sea Cristo rey,
Cristo rey redentor
Gloria, alabanza
Gloria, gloria, gloria, gloria
Cristo rey redentor
A quien los jóvenes,
a quien los jóvenes
entonan, entonan
hosanna piadosos
hosanna, hosanna piadosos
hosanna, hosanna piadosos
hosanna, hosanna piadosos
hosanna, hosanna piadosos.

Del total de la obra de Alcedo, el *Gloria* es considerado por José Manuel Izquierdo dentro de las obras religiosas intermedias (c.1840-1860):

> Este conjunto de obras comprende el grueso de la actividad de José Bernardo Alzedo como Maestro de Capilla de la Catedral de Santiago de Chile, principalmente obras orquestales con coro hasta 1850 [...]. Por razones de archivo como de su oficio, este es el grupo más importante de obras de Alzedo. (s.f.)

Compuesta hacia el final de la década de 1840, es una introducción de corta duración. La partitura escrita por el autor corresponde a la de la Catedral de Santiago, para orquesta y órgano con acompañamiento de voces. Mientras que la de la RDS es una reducción para órgano y tres voces, y la de la BNP son copias escritas para los músicos.

3.1.2. Análisis formal de la pieza

Musicalmente, el *Gloria* cuenta con características particulares que, como vimos anteriormente, sitúan a la pieza en una etapa compositiva de Alcedo y además de los elementos propios de la música sacra que el artista dominaba gracias a su educación conventual.

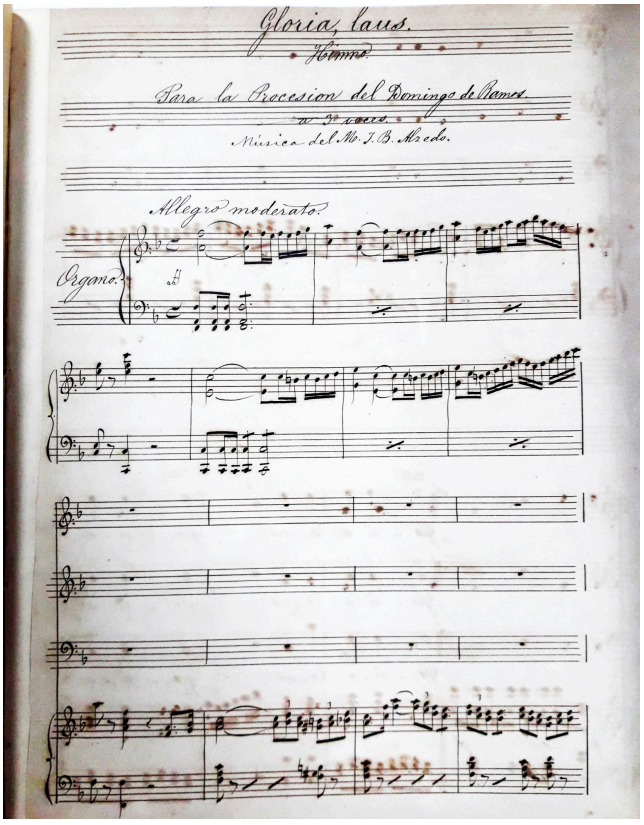
En principio, la pieza se encuentra en la tonalidad de Fa mayor con armadura de 4/4[65]. Su estructura consta de cinco partes: una introducción de dieciséis compases; la exposición del tema, al que llamaremos "Tema A" y que inicia entonando el *Gloria* hasta *Christe redemptor*, abarca los once compases siguientes. A partir del compás 28 pasamos al desarrollo, el cual se prolonga hasta el compás 46. Desde el compás 47, el autor re-expone el tema hasta el compás 54, después del cual culmina con un final de doce compases y medio.

[65] Cuatro tiempos con duración de negra cada uno.

El *Gloria laus* de Alcedo, ha sido catalogada formalmente como un motete, lo cual tiene sentido por la presencia de las voces, la forma musical y el tema bíblico. Los compases son muy claros; su carácter marcial en la introducción, sumado al título de "Himno" en la reducción para piano (Recoleta Dominica de Santiago), refuerzan la idea de himno tanto para el tema como para el desarrollo y conclusión de la pieza, lo que se puede evidenciar desde el primer compás hasta el octavo:

Figura 22

Gloria Laus, compases del 1 al 11

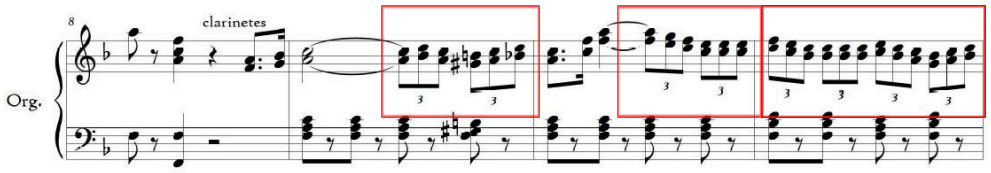


Tomado del: Archivo de la Recoleta Dominica de Santiago de Chile.

A partir de las primeras líneas, el movimiento[66] del gloria es *allegro moderato*, que quiere decir un tiempo moderadamente animado. El compás de cuatro tiempos se mantiene a lo largo de toda la pieza. Sin embargo, el compositor hace uso del tresillo con frecuencia en la primera mitad de la pieza, como es el caso de los compases 9, 10, 11, 13, 14, 15 y 21, manteniendo el tiempo en todos los casos.

Figura 23

Gloria Laus, compases del 8 al 11



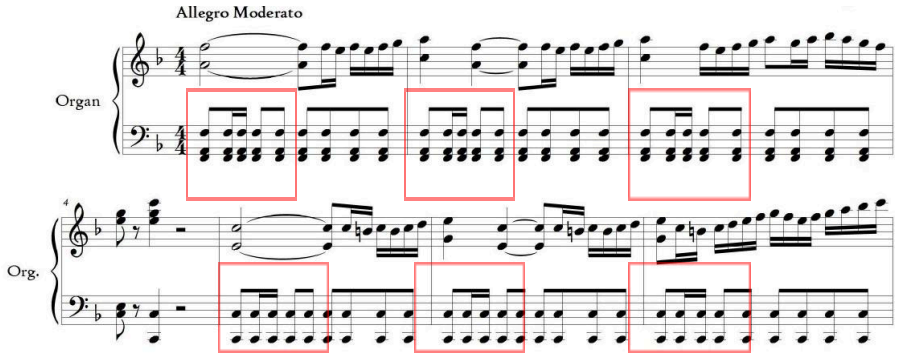
Nota. Las marcas señalan los tresillos de cada compás en mano derecha. Tomado del: Archivo de la Recoleta Dominica de Santiago de Chile.

Este Gloria tiene marcadas particularidades que lo hacen interesante. Los compases de ritmo puntado que acentúan las frases musicales. Desde el inicio, vemos una clara marca en el ritmo, con el uso de un valor, seguido de otros dos de menor duración (corchea y dos semicorcheas), para continuar con figuras del valor inicial en el mismo compás (corcheas). Esto implica mayor cantidad de golpes, revelando el carácter marcial de la introducción:

[66] De acuerdo a Víctor de Rubertis: "...grado de lentitud o presteza con que se ha de ejecutar una pieza de música." (1937, p. 62).

Figura 24

Gloria Laus, compases del 1 al 7

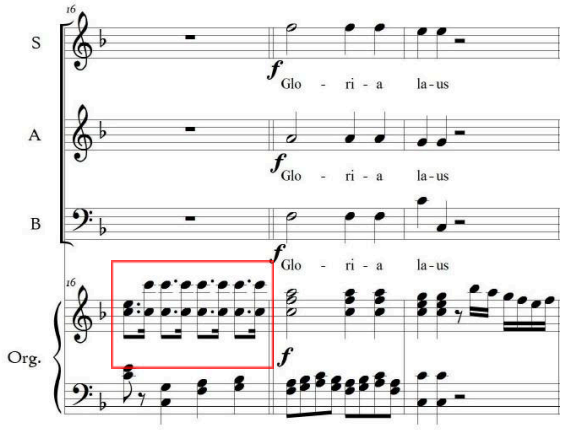


Nota. Las marcas señalan las figuras de los dos primeros tiempos de cada compás en mano izquierda. Tomado del: Archivo de la Recoleta Dominica de Santiago de Chile.

Hay una forma particular de anunciar las siguientes frases usando el último tiempo del compás con un golpe seco de una semicorchea antecedida por una corchea con puntillo, creando el mismo efecto de los golpes anteriores. Sin embargo, las dos primeras veces que lo hace en los compases 8 y 12, nos prepara para dar paso a las voces usando este recurso durante todo el compás 16:

Figura 25

Gloria Laus, compases del 16 al 18

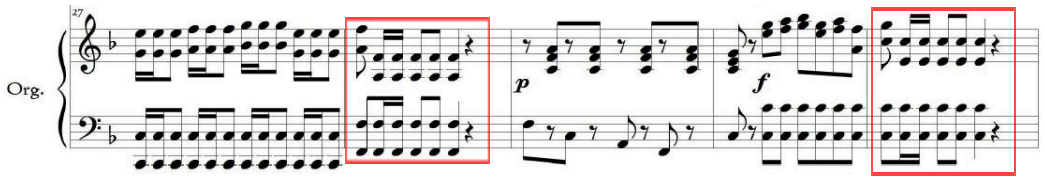


Nota. Las marcas señalan las figuras de la mano derecha, compás 16. Tomado del: Archivo de la Recoleta Dominica de Santiago de Chile.

Así mismo, son notorios los cierres de frase con el uso de la corchea seguida de dos semicorcheas, dos corcheas, una negra y silencio de negra para el resto del compás, como aparecen en los compases 20, 28, 31 y 38:

Figura 26

Gloria Laus, compases del 27 al 31



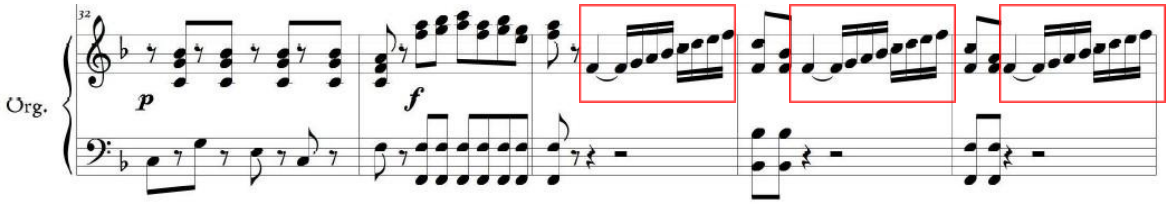
Nota. Las marcas señalan los compases 28 y 31. Tomado del: Archivo de la Recoleta Dominica de Santiago de Chile.

Las figuras de estos compases se suceden con una variación, en los compases del 1-3, 5-7 y 46, reemplazando la negra y el silencio por cuatro semicorcheas tocadas con fuerza, lo cual acentúa la marca de fin de frase en ausencia del silencio.

En cuanto a la melodía, la tonalidad de Fa mayor define las notas del acorde que encontraremos en la pieza. En este sentido, el compositor usa como recurso la escala de octava completa en los compases 34-36, 57-58 y 62-63.

Figura 27

Gloria Laus, compases 32 al 36



Nota. Las marcas señalan escalas de la mano derecha en los compases 34, 35 y 36. Tomado del: Archivo de la Recoleta Dominica de Santiago de Chile.

Respecto a la armonía, esta transcurre en un intervalo de tercera, el uso de la tonalidad relativa a la tonalidad de la pieza (Re menor) y el apoyo constante en el quinto grado[67] que puede evidenciarse al final de las frases musicales. La disposición de los acordes es fundamental dentro de la región armónica, como es propio del estilo clásico.

El color de la melodía se sostiene en la combinación de los instrumentos, los cuales mantienen el ánimo de la pieza. Esto hace que los instrumentos de viento brillen más debido a la afinación, ya que la tonalidad de Fa mayor incluye una alteración en Si, que pasa a ser Si bemol. Este desempeño en los vientos destaca el aspecto de marcha en esta melodía, cuando tienen el papel de solistas en la partitura o cuando acompañan en el papel de bajo, aportando peso a las cuerdas y los motivos rítmicos.

La articulación del gloria es llevada en *Staccato*[68], desde la introducción, entre una frase y otra, durante la exposición del tema, su desarrollo y el final igual de marcado que al inicio, los ritmos puntados son muy notorios al final de la pieza. Esto es propio del clasicismo musical[69], además del modo mayor (tonalidad) que aporta un carácter más alegre tal y como indica el aire[70] al inicio de la partitura.

[67] Es la quinta nota a partir de la tonalidad, en este caso la tonalidad es Fa mayor, de manera que el quinto grado de Fa es Do.
[68] Picado, divide las figuras en dos partes iguales: sonido y silencio (De Rubertis, 1937).
[69] Periodo comprendido entre los siglos XVIII y XIX en Europa. Sus mayores exponentes fueron Haydn, Mozart y Beethoven.
[70] Movimiento: Allegro moderato.

Capítulo IV

Análisis comparativo

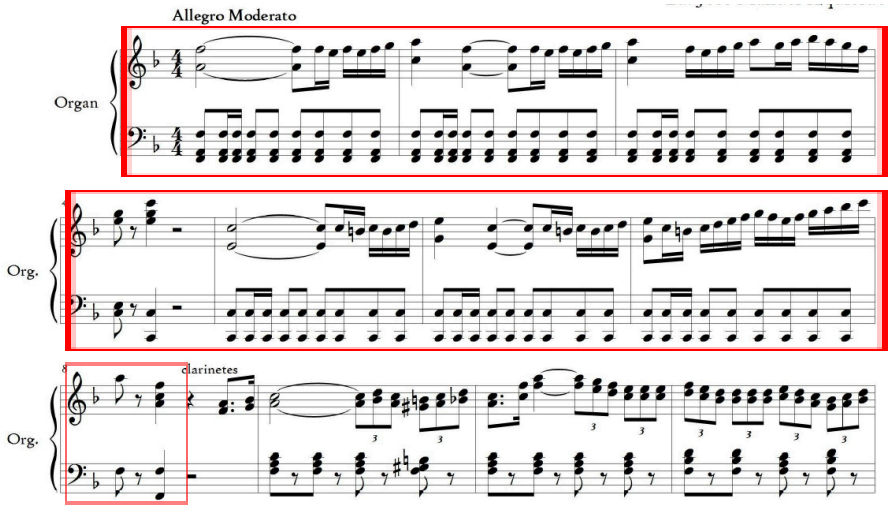
4.1. Análisis comparativo entre el Himno y Gloria Laus

Ahora que conocemos un poco más del estilo musical que Alcedo plasmó en sus obras, veamos el caso del *Gloria Laus* (1849) y el *Himno Nacional* (1864).

Iniciando con las similitudes. En ambos casos las introducciones son de un dinamismo y desarrollo similar; por ejemplo, ambas se componen de dos secciones: en el Gloria, la primera sección va desde el primer compás hasta el cuarto y varía melódicamente del quinto al octavo. En el Himno, también las dos partes poseen las mismas características en el primer y segundo compás y luego en los tercero y cuarto.

Figura 28

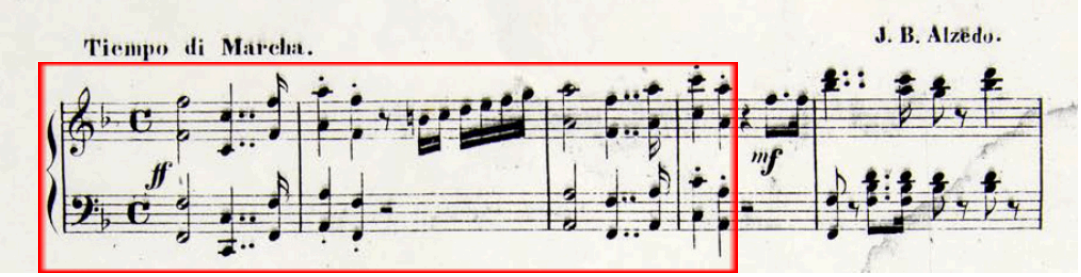
Gloria Laus, compases del 1 al 11



Nota. Las marcas corresponden a la primera y segunda sección. Tomado del: Archivo de la Recoleta Dominica de Santiago de Chile.

Figura 29

Himno Nacional (1864), compases 1 al 5

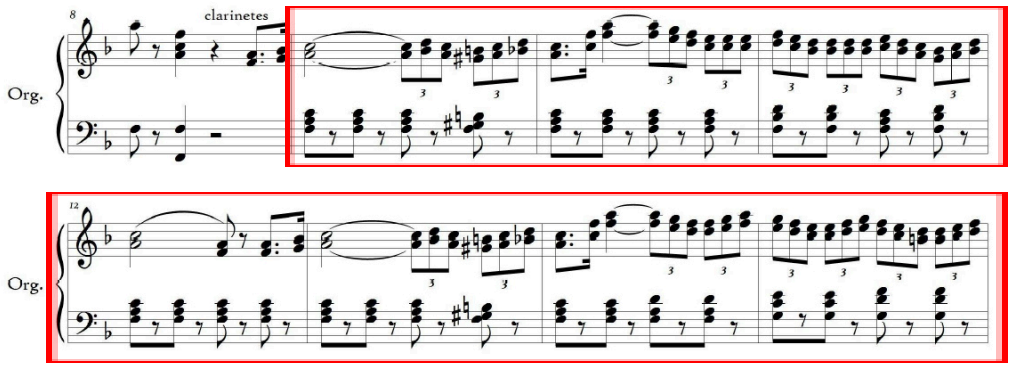


Nota. La marca corresponde a la primera y segunda sección. Tomado de: Biblioteca Nacional del Perú.

El clímax del primer motivo del Gloria está una tercera (La) por encima de la tónica (Fa) al igual que en el Himno. Estas introducciones se asemejan también en el estilo, pues ambos casos existe un desarrollo con recursos italianos:

Figura 30

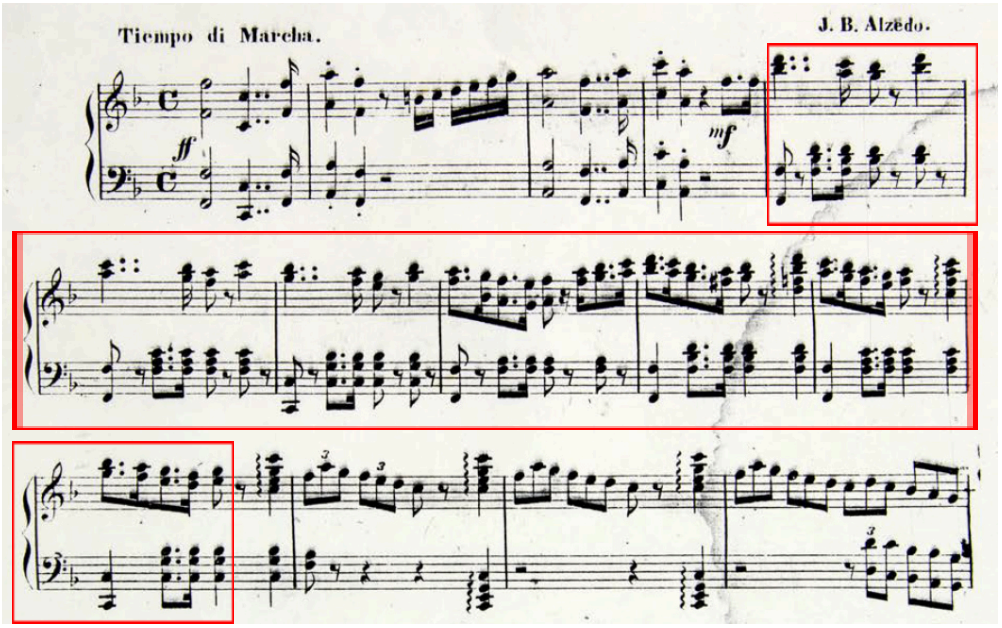
Gloria Laus, compases 8 al 15



Nota. Las marcas señalan el transcurso hacia el clímax de la primera sección en la introducción. Tomado del: Archivo de la Recoleta Dominica de Santiago de Chile.

Figura 31

Himno Nacional (1864), compases 1 al 14

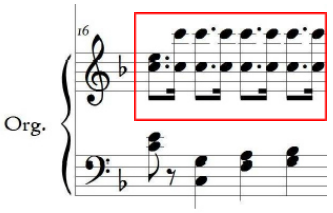


Nota. Las marcas señalan el transcurso hacia el clímax de la primera sección en la introducción. Tomado de: Biblioteca Nacional del Perú.

Así mismo, la forma de culminar la introducción de ambas piezas, con ritmos punteados y dominantes[71], que crean un impacto en la presentación melódica del Tema A.

Figura 32

Gloria Laus, compás 16

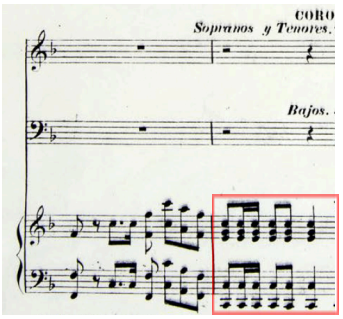


Nota. La marca señala la acentuación en la mano derecha del último compás de la introducción. Tomado del: Archivo de la Recoleta Dominica de Santiago de Chile.

[71] En acordes del quinto grado (Do).

Figura 33

Himno Nacional (1864), compases 15 y 16

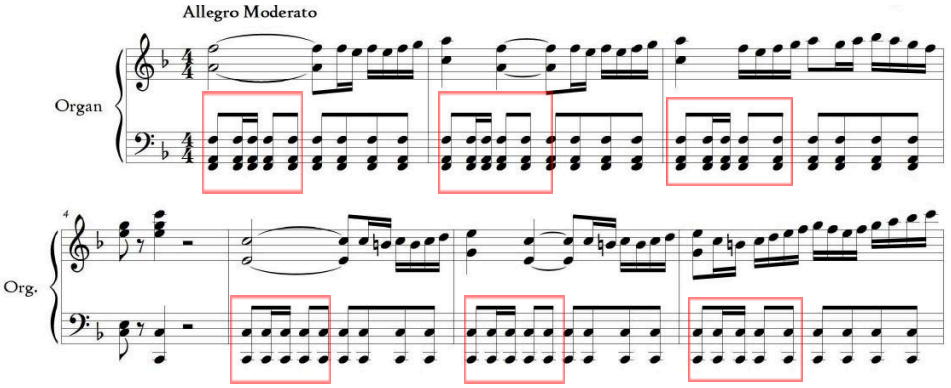


Nota. La marca señala la acentuación en ambas claves del último compás de la introducción. Tomado de: Biblioteca Nacional del Perú.

En cuanto los temas de ambas piezas, el primer tema ronda dentro del estilo clásico de los siglos XVII y XVIII europeos. Tanto en el Gloria como en el Himno se mantienen dentro de la tonalidad, sin alteraciones y desarrollo en intervalos de tercera. El carácter solemne y marcado de las piezas se evidencia en diferentes momentos a través de figuras rítmicas que acentúan los golpes y aparecen como motivos importantes, patrones que marcan las ideas melódicas del compositor en las diferentes partes del Gloria y del Himno:

Figura 34

Gloria Laus, compases 1 al 7

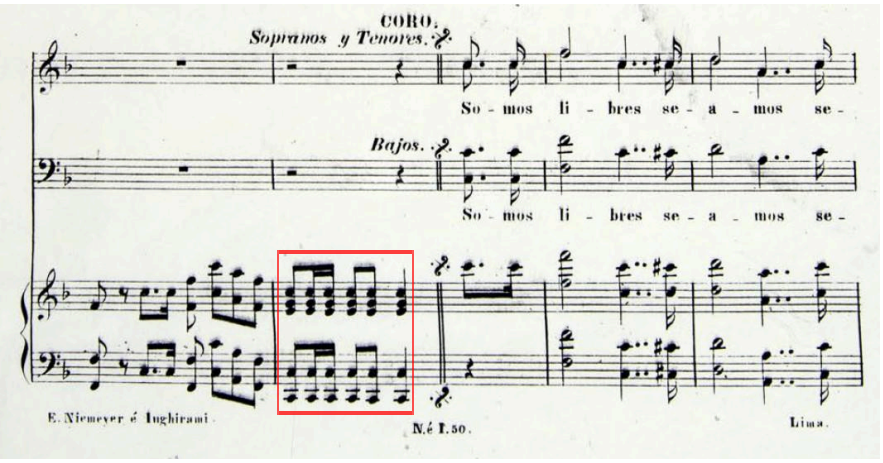


Nota. Las marcas señalan los patrones. Tomado del: Archivo de la Recoleta Dominica de Santiago de Chile.

Lo mismo sucede en los compases 28, 31 y 38 durante el Tema A y el compás 46 del Gloria. En el Himno, la misma marca está presente desde la introducción en el compás 16, durante el Tema A en los compases 21, 25, 29, 32, 33, 36 y 37, y con el primer tiempo en silencio en los compases 45, 46, 56 y 57 del Tema B, haciendo énfasis en el acorde que corresponde a la figura musical:

Figura 35

Himno Nacional (1864), compases *15 al 19*

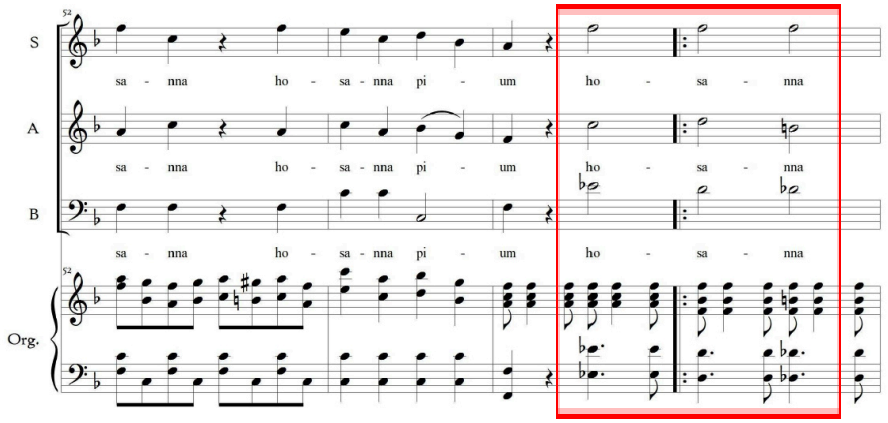


Nota. La marca señala el mismo patrón de la Figura 34. Tomado de: Biblioteca Nacional del Perú.

En ambos casos, hacia el final de ambas piezas, comprenden compases con recursos armónicos especiales, lo cual aporta dramatismo:

Figura 36

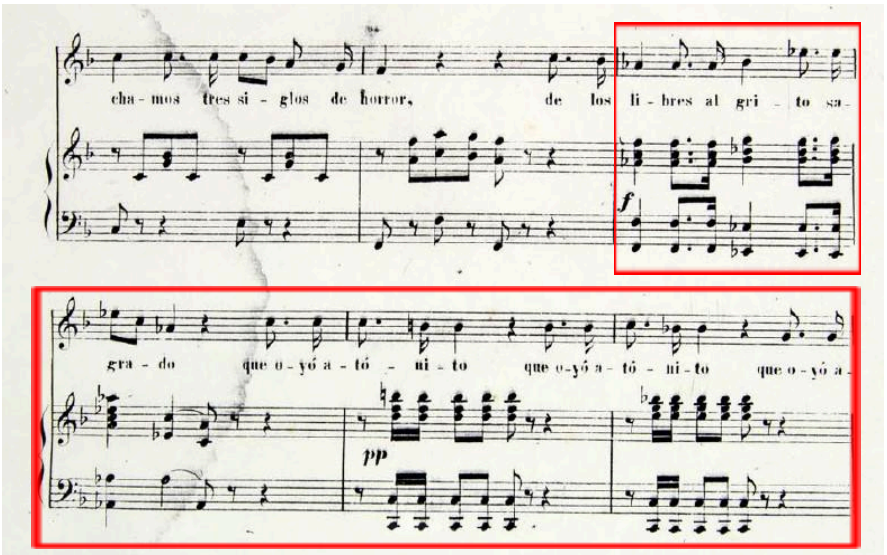
Gloria Laus, compases 52 al 55



Nota. La marca señala las alteraciones en los últimos compases. Tomado del Archivo de la Recoleta Dominica de Santiago.

Figura 37

Himno Nacional (1864), Compases 42 al 47

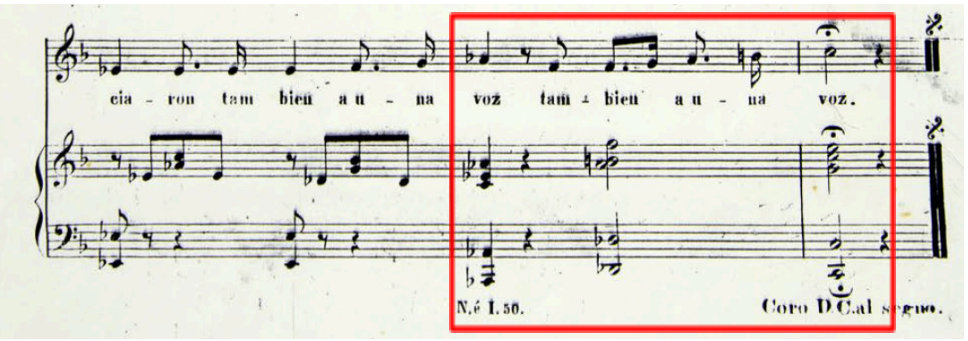


Nota. La marca señala las alteraciones en los últimos compases de la sección. Tomado de: Biblioteca Nacional del Perú.

E inclusive en el cierre del Himno:

Figura 38

Himno Nacional (1864), compases 60 al 62



Nota. La marca señala las alteraciones y el mismo recurso en los últimos compases de la pieza musical. Tomado de: Biblioteca Nacional del Perú.

El carácter marcial de las piezas está presente en ambas, pues se compone de compases del mismo valor y en la misma tonalidad, por lo que comparten la misma fuerza en los momentos de acentuación de las piezas (final de las frases, retorno a la tonalidad).

Entre *Gloria Laus* y el *Himno Nacional* (1864) también existen ciertas diferencias en algunos elementos que los componen. Es cierto que los elementos musicales son muy parecidos, sin embargo, se diferencian en el tratamiento de las voces. El *Gloria Laus* transcurre de acuerdo a la magnitud de un gloria, donde hay correspondencia entre el texto y la melodía y ambos son protagonistas de la música por igual, en cambio, en el *Himno,* las voces son acompañadas por la melodía, de manera que la voz solista (soprano) es la protagonista. Solo en unos compases del desarrollo del *Gloria*, la voz soprano se acompaña con el coro, a diferencia del *Himno* donde la voz

soprano es solista enteramente del Tema B, sin un coro que alterne con ella hasta el siguiente tema.

El desarrollo de los temas de las dos partituras también difiere en la armonía, pues el *Himno Nacional* (1864) es más dinámico en melodía y ritmo, cuenta con adornos de apoyatura corta y una región armónica compleja en el Tema B. En el *Gloria laus* la estabilidad es un tanto clásica; se rige por la solemnidad de un gloria sin buscar mayor lucimiento en los instrumentos o las voces, es la melodía quien aporta dramatismo a la pieza. Esta diferencia a su vez, demuestra el desarrollo musical del compositor, que después de quince años de distancia entre *Gloria* e *Himno*, mantiene el espíritu marcial y religioso de ambas piezas.

La diferencia temporal entre ambas es de quince años, no poco tiempo donde el compositor escribió una serie de piezas religiosas en las que desarrolló más su estilo, siendo que, además, ambas se encuentran en el segundo y tercer periodo de las obras de Alcedo.

4.2 Estilo de José Bernardo Alcedo

De las obras de José Bernardo Alcedo, se conocen alrededor de sesenta composiciones, un número interesante para un músico de su época. Se sabe sobre ellas gracias a los hallazgos de sus partituras, que dan a conocer su música tal y como la compuso y debería interpretarse.

Entre ellas encontramos que la mayor parte de su obra (49 de 62 aproximadamente) es religiosa, compuesta para la Iglesia. El resto de sus piezas corresponden a música patriótica, militar, popular y conmemorativa.

En el Catálogo de Obra que se encuentra en *José Bernardo Alzedo (1788-1878): Biografía de un músico peruano*, José Manuel Izquierdo, selecciona la obra religiosa en tres etapas:

1. Obras religiosas tempranas (*c.*1800 - 1823)
2. Obras religiosas intermedias (*c.*1840 - 1860)
3. Obras religiosas tardías (*c.*1863 - 1878)

Uno de los factores que distingue estas etapas es el lugar de residencia. La primera etapa corresponde a su vida en Lima, que va desde su juventud en los conventos limeños hasta 1823; la segunda durante su larga estancia en Chile (1824-1863) y la tercera, corresponde a los últimos años en Santiago y su retorno definitivo al Perú (*c.* 1864-1878). Alcedo tiene en cuenta factores importantes que influyen en la obra de un músico. Sobre ello escribe:

> Así, pues, cualquiera composición, sea de la clase que fuere, incluye estos cuatro estilos: el *individual*, de su autor; el *nacional*, del país ó clima de su procedencia; el *moral*, del asunto que se propone significar y de lugar de su pertenencia; y el *contemporáneo*, de la época de su formación.(2018, p. 39).

Con ello se reconoce que todo cuanto pasa por la vida y el oído de un músico influye de alguna manera en su quehacer, y este a su vez, responde al artista y su entorno, quedando como testimonio lo sonoro de ambos.

Otro factor es la influencia musical. En la primera etapa compositiva de José Bernardo Alcedo es evidente su formación en la música clásica gracias a sus estudios conventuales. En su formación se encuentra el aporte de su mentor fray Cipriano Aguilar, cuya obra, se conoce, era cercana a la del compositor austríaco Franz Joseph Haydn (Vega, 2020), además, la música barroca se hallaba más asimilada que el clasicismo en el Virreinato del Perú, de manera que este estilo, también, se encuentra presente durante esta etapa de formación de Alcedo. En cuanto a su producción de música popular, sus primeras composiciones corresponden a la escena limeña. Las piezas *La Chicha* y *La Cora*, son canzonetas que pertenecen a este grupo.

En cuanto a la influencia que recibió del estilo italiano, esta se percibe mejor a partir de su estancia en Chile. En ese momento de su vida, Alcedo se avoca a la composición eclesiástica a pesar de haber dejado atrás la vida conventual cuando se fue del Perú. Su producción revela recursos propios del romanticismo italiano tanto en la armonización como el tratamiento vocal en sus creaciones. La música militar y popular también están presentes en este periodo, aunque ya tenía composiciones patrióticas y militares anteriores a su llegada a Chile. La influencia italiana se puede notar en una de sus más reconocidas obras: la obertura *La Araucana*, estrenada en Santiago y luego en Lima mientras el compositor aún vivía.

A su retorno definitivo al Perú, Alcedo se dedicó principalmente a la conducción orquestal y a la educación musical. En cuanto a su producción, nuevamente compone temas religiosos, y es ahí donde todos los estilos acogidos por el autor a lo largo de su vida se encuentran presentes.

En gran parte de sus partituras no figura la fecha de composición o estreno. Pero, gracias al material de apoyo como correspondencia, memorias, estudios, etc., podemos establecer un orden cronológico de ellas.

4.3 Comentarios finales

La obra de Alcedo posee un estilo propio. El que trazó un camino cronológico de desarrollo desde sus inicios como compositor en Lima, maestro de Capilla en Santiago y sus últimos años en el Perú. Este desarrollo de estilo se percibe también en el análisis de las piezas musicales *Gloria Laus* e *Himno Nacional* (1864) donde vemos el tránsito de la composición clásica a la romántica, que se encuentra presente en la introducción del *Himno Nacional* (1864). La relación de ambas piezas musicales nos revelan un desarrollo uniforme en las diversas obras que compuso Alcedo, como en este caso una obra religiosa y una nacionalista.

El *Himno Nacional*, tiene la importancia de símbolo patrio y es desde ese punto la pieza musical más importante tanto como música, como por lo que representa.

Gloria Laus es una composición religiosa a la no se le ha prestado la debida atención. Por su parte *La Chicha*, la obertura *La Araucana* y la obra sacra *Miserere*, son importantes por formar parte del inventivo de uno de los músicos latinoamericanos más destacados del siglo XIX, maestro de capilla y teórico musical como muy pocos de sus contemporáneos americanos. En el caso del Gloria e Himno, ambas piezas se unen en la persona de Alcedo, quien es, además, sinónimo de nacionalidad pues "tendemos inconscientemente a personificar la existencia del Nacionalismo" (Anderson: 1986, p.23), entonces, toda su obra es valiosa, además, desde este punto de vista.

José Bernardo Alcedo fue un músico de claustro, que se hizo conocido gracias a ganar una de las convocatorias más importantes de la naciente república peruana. Su ascenso como artista limeño simbolizó esa nueva página en la historia del Perú, donde un hombre mulato, donado a un convento en su infancia, podía aspirar a uno de los mayores reconocimientos que el Virreinato le ofrecía a extranjeros o en el mejor de los casos a descendientes de europeos peruanos. En este aspecto, Alcedo representa a un grupo de artistas que veían límites en sus carreras debido a su origen y posición social, muchos de los cuales probablemente siguen en el anonimato. Pero sin ellos no sería posible el nivel artístico o el pasado cultural por el que Perú es conocido. Alcedo, aún sabiéndose ganador, fue consciente que si bien de cara a los ideales todos somos iguales, las barreras siguieron alrededor suyo aún en la institución que lo acogía, por lo que busca nuevos espacios en el exterior, donde se hizo más conocido como músico, compositor y maestro, tomando un cargo que no habría obtenido en el Perú. Alcedo no solo es uno de los primeros en exportar el arte peruano consiguiendo éxitos, gracias a su trabajo en Chile fue considerado uno de los mejores compositores de latinoamérica en su momento. Y como un gesto que se acostumbra en el Perú, Alcedo volvió a su patria en sus últimos años, con poca acogida y una pequeña pensión que ocasionalmente el Estado olvidaba hacerle llegar.

Tanto el *Himno Nacional* como toda la obra de José Bernardo Alcedo, son elementos culturales relevantes para la nación peruana. Del *Himno Nacional* se ha estudiado y se pueden seguir investigando más indicios que aporten al conocimiento y la cultura del país. De la obra y la persona de Alcedo también es posible analizar aspectos que aún no han sido abordados. El estudio de una pieza musical sacra como

Gloria Laus revela cuestiones musicales, históricas y periodísticas en relación al símbolo patrio. Lo que de todo esto resulta interesante es que la presente investigación parte de unas notas periodísticas (los obituarios sobre Alcedo) cuyas descripciones de la obra del difunto no se encuentran hoy en día, pero al dejar testimonio de un vínculo entre ellos, nos permitió encontrar la relación del *Gloria Laus* y el *Himno Nacional (1864)*. Seguir pistas, escritas siglos atrás, que no fueron atendidas por la falta de elementos a los que hace referencia, nos obligó a hallar respuestas investigando esta relación más que en las obras por separado.

Conclusiones

1. José Bernardo Alcedo, músico mestizo afroperuano nacido en Lima durante el Virreinato del Perú, partícipe de la construcción de la República del Perú y Maestro de Capilla de la Catedral Metropolitana de Santiago de Chile, tuvo larga vida y obra en ambos países. Su primer apellido, registrado en sus documentos oficiales como la partida bautismo, de matrimonio y defunción, figuran como Alcedo con la consonante "C", la cual es reemplazada, a partir de 1840, por una "Z", como se ve en los registros hallados en la Catedral de Santiago. A partir de entonces, sus firmas en Chile figuran como Alzedo. Sin embargo, a su retorno a Lima, encontramos nuevamente que su nombre se escribe con "C" como con "Z". Es por todo esto, que la escritura de su apellido con una u otra consonante es válida, en este estudio tomamos en cuenta los documentos emitidos por instituciones en ambos países donde su nombre se escribe José Bernardo Alcedo Retuerto o Alzedo.
2. La hipótesis acerca de la influencia de una obra religiosa en la composición de la Marcha Nacional, existe en sus composiciones *Gloria Laus* (1849) e *Himno Nacional* (1864), gracias al análisis de ambas piezas desde la partitura y la forma en los siguientes puntos:
    - Las introducciones tienen los mismos recursos estilísticos -considerando que la introducción del *Himno* es nueva en el momento de su edición (1864)- en la acentuación. Tanto en la melodía como en el ritmo, ambas contrastan con los temas (A y B) que las suceden,

presentan con fuerza las piezas para luego pasar a la exposición de los temas.

- Se mantienen en un intervalo de tercera, con acordes fundamentales en su mayoría; durante la exposición de los temas se explaya dentro del estilo clásico. Aquí la melodía se acompaña de texto, cuya solista en ambos casos es la misma voz.
- En ambos casos las figuras de mayor peso o marca durante toda la pieza es la misma, una marca que anuncia el final de las frases, el retorno a la tonalidad, cambio de tema e inclusive juegos melódicos mediante la variación, que aparece como una constante del *Gloria Laus* y el *Himno Nacional*.
- Durante la reexposición y al finalizar el tema existen juegos cromáticos que parecen salir del acorde, tanto para aportar dramatismo como para anunciar el final, lo cual se evidencia aún más porque ambas se escriben en la misma tonalidad.
- El final de ambas piezas es similar en los acordes, pues Alcedo suele extender la armonía con acordes no muy simples, lo cual resulta contrastante.

3. La obra de José Bernardo Alcedo es un legado para las naciones en las que trabajó: Perú y Chile. En el Perú, su obra emblemática es el *Himno Nacional* y en Chile, principalmente composiciones sacras para la Catedral Metropolitana de Santiago como lo es la *Pasión para el Domingo de Ramo*s.

4. La importancia de Alcedo se puede ver no solo en las calles, escuelas o salones que llevan su nombre, sino el haber sido un músico que representa el esfuerzo al destacar por encima de sus orígenes, al igual que artistas como Francisco “Pancho” Fierro, y buscar un mejor espacio para desarrollar su talento como lo hizo el pintor José Gil de Castro, también en Chile. Alcedo, es considerado como uno de los mejores músicos y teóricos latinoamericanos del siglo XIX, exploró y destacó en el ámbito popular y académico.

Bibliografía

Acta del Cabildo de Lima. (1821). *Firmantes de la independencia de Perú.*

Acosta Ojeda, M. (2009). La canción de La Chicha. *Variedades*. Semanario del Diario Oficial El Peruano 102 (131).

Agurto Calvo, S. (2004). *Levantando la humillada cerviz*. Universidad Norbert Wiener

Alzedo, J. B. (1846). Correspondencia. *La Revista Católica. Periódico filosófico, histórico y literario*, tomo II, (100), 423-424.

Alzedo, J. B. (2018). *Filosofía elemental de la música*. Universidad Nacional de Música

Alzedo, J. B. (1849). Gloria Laus [Himno]. En *Procesión del Domingo de Ramos.* Archivo de la Biblioteca Recoleta Dominica de Santiago de Chile.

Alzedo, J. B. (1849). Gloria Laus [Orquesta]. En *Archivo de la Catedral de Santiago*.

Alzedo, J. B. (1864). Himno Nacional del Perú [Himno]. En *Ediciones Niemeyer è Inghirami.* Biblioteca Nacional del Perú.

Anderson, B. (1998). *Comunidades Imaginarias*. Fondo de Cultura Económica

Barbacci, R. (1941). José Bernardo Alzedo. *Revista Musical Peruana*. Año 3 (31), 1-2.

Barbacci, R. (1949). Apuntes para un Diccionario Biográfico Musical Peruano. *Fénix: Revista de la Biblioteca Nacional del Perú*. (6).

Bolaños, C., Estenssoro, J., Iturriaga, E., Pinilla, E., Quezada, J., Romero, R. (1988). *La música en el Perú*. Patronato Popular Porvenir Pro Música Clásica.

Bolaños, C. y otros (1978). *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*. INC.

Caivano, T. (1979). *Historia de la Guerra de América entre Chile, Perú y Bolivia*. Museo Naval. Vol. 1.

Claro, S. (1979). Música catedralicia en Santiago durante el siglo pasado. *Revista Musical Chilena* XXXIII (148): 7-36.

Constitución Política del Perú [Const]. Art. 43. 29 de diciembre de 1993.

Contreras, C. y Cueto, M. (2015). *Historia del Perú Contemporáneo*. Instituto de Estudios Peruanos.

Contreras, C. (2015). *El aprendizaje de la libertad. Historia del Perú en el siglo de su independencia*. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Copland, A. (2006). *Como escuchar música*. Fondo de Cultura Económica.

De Rubertis, V. (1937). *Teoría completa de la música*. Ricordi Americana.

Decreto sin título. (15 de agosto de 1821). *Gaceta de Gobierno de Lima Independiente*. N°11, p. 46.

Decreto sin título. (15 de septiembre de 1821). *Gaceta del Gobierno*. N°20, p. 92.

Decreto sin título [El Supremo Delegado]. Por la cual se establecen los parámetros y procedimientos para cantar la Marcha Nacional. 13 de abril de 1822. *Gaceta del Gobierno*. N°30, pp. 1-2.

El Consejo de Gobierno. (2 de diciembre de 1825). Gaceta de Gobierno de Lima Independiente, N°45, p.1. Año IV de la Independencia del Perú y III de la de Lima.

Eisner, F. (2015). Josephus Gil y José Bernardo. Dos maestros mulatos peruanos en Chile. *Estudios Avanzados*, n°24, pp. 90-109.

Estenssoro, J., Iturriaga, E. y Tello, A. (2006). *100 años Sociedad Filarmónica de Lima.* Biblioteca Nacional del Perú.

Fubini, E. (1994). *Estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX.* Alianza Música.

Hauser, A. (2018). *Historia social de la literatura y el arte II*. Penguin Random House Grupo Editorial.

Herrera. J. (1862). *Album de Ayacucho.* Tipografía de Aurelio Alfaro.

Hobsbawn, E. (1992). *Naciones y nacionalismo.* Crítica

Izquierdo, J. y Rondón, V. (2009): José Bernardo Alzedo (1788- 1878) o la apoteosis de un músico pardo. *Fondo de la Música, línea de Fomento de la Música Nacional,* 2009, folio 3CL13301200875081, 17 páginas.

Izquierdo, J. (2018). *Música Sacra para Voces y Órgano de José Bernardo Alzedo*. https://archive.org/details/alzedoorganovoces/page/n3/mode/2up

JOSÉ BERNARDO ALZEDO (1788 - 1878): BIOGRAFIA DE UN MÚSICO PERUANO (30 de mayo de 2022). https://alzedo.weebly.com/

José Bernardo Alzedo. (lunes 30 de diciembre de 1878). *El Comercio*. Edición de la tarde.

Klarén, P. (2015). *Nación y Sociedad en la Historia del Perú*. Biblioteca Nacional del Perú.

Latham. A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de Cultura Económica.

Ley n°1801 de 1913. Ley de intangibilidad del Himno Nacional.

Linares, E. (2024). Marcha, canción o Himno Nacional del Perú. Cuestiones nominales y legales desde su creación hasta el presente siglo XXI. *Revista del Instituto Seminario de Historia Rural Andina*, 12, pp. 65-84.

Maggiolo, A. (2018). Enrique Iturriaga Romero: obra e influencia en la música contemporánea del Perú 1947-1974. [Tesis para optar al Grado Académico de Magíster en Historia]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Ciencias Sociales. Unidad de Posgrado. https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/7734

Malosetti, L. (2014). Fronteras nacionales y fortuna crítica de José Gil de Castro. En: *José Gil de Castro. Pintor de libertadores*. Lima: MALI, pp. 64-95.

Mariátegui, R. (1981). *José Gil de Castro*. Empresa Editorial Litográfica “La Confianza”.

Mujica, R. (2006). La rebelión de los lápices. La caricatura política peruana en el siglo XIX. *Visión y símbolos. Del virreinato criollo a la república peruana.* Colección de Arte y tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú. pp. 275-349.

Pereira, E. (1941). *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*. Publicaciones de la Universidad de Chile.

Pereira, E. (1957). *Historia de la música en Chile (1850- 1900)*. Publicaciones de la Universidad de Chile.

Petrozzi, C. (2009). *La música orquestal peruana de 1945 a 2005. Identidades en la diversidad*. [Tesis para optar al Grado Académico de Doctora en Musicología]. Universidad de Helsinki. Instituto de Investigación de las Artes.

Real Academia Española. (s.f.). Donado. En *Diccionario de la lengua española.* Recuperado el 30 de junio de 2022. https://dle.rae.es/donado

Real Academia Española. (s.f.). Cipriano Aguilar. En *Diccionario de la lengua española.* Recuperado el 30 de junio de 2022. https://dbe.rah.es/biografias/62928/cipriano-aguilar

Real Academia Española. (s.f.). Hidra. En *Diccionario de la lengua española.*Recuperado el 30 de junio del 2022. https://dle.rae.es/hidra

Real Academia Española. (1 de noviembre de 2023). Restaurar. https://www.rae.es/drae2001/restaurar

Real Academia Española. (11 de mayo de 2024). Conservatorio. https://dle.rae.es/conservatorio

Raygada, C. (1956). *Guía Musical del Perú*. Revista de la Biblioteca Nacional del Perú.

Raygada, C. (1954). *Historia crítica del Himno Nacional.* Juan Mejía Baca y P.L. Villanueva editores. 2 vol.

Rosas, A. (1965). El linaje de D. José De La Torre Ugarte, autor de la letra del Himno Nacional. *Revista del Instituto Peruano de Investigaciones Genealógicas*, (14), 5-15.

Salvat (2009). *Enciclopedia Universal*. Editorial Salvat. Vol. 15.

Santa Biblia Reina-Valera 1960.(2013). Sociedades Bíblicas Unidas.

Sánchez Málaga, A. (2012). *Nuestros otros ritmos y sonidos: La música clásica en el Perú.* Fondo editorial del Congreso del Perú.

Sargent, D. (1984). Nuevos aportes sobre José Bernardo Alzedo. *Revista Musical Chilena, 38* (162), 5-45.

Sas, A. (1972). *La música en la Catedral de Lima durante el Virreinato.* Segunda parte. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Vol. 1.

Stastny, F. (2007). Pancho Fierro y la pintura *bambocciata* en Municipalidad Metropolitana de Lima, *Acuarelas de Pancho Fierro y seguidores* (pp. 19 - 47). Editora Argentina.

Stevenson, R. (1971). Homenaje a José Bernardo Alcedo (1788-1878). *Boletín interamericano de música*, (80), 3-24.

Torres, E. (2022). ¡Somos libres! De la Marcha patriótica de Lima al Himno nacional del Perú. Fondo editorial del Congreso del Perú.

Vega, C. (2020) *La Asimilación del "Estilo de Haydn" en la transición del Perú Virreinal a la República: La Vigilia de difuntos Nº 2 de Fray Cipriano Aguilar.* [Tesis para optar al Grado Académico de Magíster en Musicología]. Pontificia Universidad Católica del Perú. Escuela de Posgrado. https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/17203

Zapiola, J. (1974). *Recuerdos de treinta años*. Zig-zag.

Anexo 1
Canciones

Primera Canción Patriótica

Recopilada por José Hipólito Herrera en su *Álbum de Ayacucho* (1862)

Coro.

A la faz de la tierra juramos

Sostener con denuedo y valor,

La alta gloria de ser hombres libres,

O morir coronados de honor.

I

Largo tiempo el peruano oprimido

La ominosa cadena arrastró:

Condenado á una cruel servidumbre

Largo tiempo en silencio gimió.

Más apenas el grito sagrado

Libertad sus costas sonó,

La indolencia de esclavos sacude,

La humillada cerviz levantó.

A la faz &[72].

II

No es tan grata tan negra borrasca

La presencia brillante del sol,

Como fué la llegada del *Héroe*,

Que del *Maypu* en los llanos triunfó.

Por dó quier un ruido de alarma

Asustado el tirano escuchó,

Y volar de los libres al campo

Por dó quier sus soldados miró.

A la faz &.

III

En las tumbas del Inca inocente

Esta voz se sintió resonar,

¡Que no more en tu seno un tirano

Madre ilustre de Manco Capac!

Y los hijos del sol encendidos

De amor patrio en el fuego sagrado,

O morír entre ruinas envueltas,

O cobrar sus derechos juraron.

A la faz &.

IV

[72] Se entona completamente el coro cada vez que la estrofa indica "A la faz &".

Todos marchan alegres a unirse

A los bravos del *cinco de Abril*,

Todos arman la diestra, y sacuden

De sus cuellos el yugo servil.

La victoria su marcha procede:

¿Quién su esfuerzo podrá resistir?

Cada ataque es un nuevo trofeo,

Cada choque es un lauro gentil.

A la faz &.

V

Cual la bella aurora levanta

De entre sombras risueña la faz,

Y á su vista las negras tinieblas

Con presteza se vé disipar;

Al respecto benéfico y grato

De la amada, feliz libertad,

Pávido huye el atroz despotismo,

Y con él la ignorancia se vá.

A la faz &.

VI

Ved cuan bella hoy al mundo renace

Del Sol la hija con noble esplendor,

En sus sienes diadema de gloria,

Y á sus plantas el yugo español:

No ajará más su suelo opulento

La insolencia de injusto opresor;

La crueldad, la barbarie y perfidia

No alzará su semblante feroz.

A la faz &.

VII

Tomará de Saturno el reinado

A la sombra del gran PROTECTOR;

De las artes y ciencias la antorcha

Lucirá en esta inmensa region.

Bajarán de la esfera celeste

Libertas, igualdad y la union,

Y en la tierra de Febo querida

Fijarán su sagrada mansion.

A la faz &.

Himno Nacional

Versos de José Santos Chocano (1901)

I

Si Bolívar salvó los abismos
San Martín coronó la altitud;
y en la historia de América se unen
como se unen arrojo y virtud.
Por su emblema sagrado la Patria
tendrá siempre, en altares de luz
cual si fuesen dos rayos de gloria,
dos espadas formando una cruz.

II

Evoquemos a aquéllos que un día
nos legaron eterna lección;
y ensalcemos, no en vanas palabras,
sino en hecho, la Paz y la Unión
¡Trabajemos! Las manos sangrientas
se depura en esa labor;
¡que la guerra es el filo que corta,
y el trabajo es el nudo de amor!

III

El trabajo nos ciñe laureles,
si la lucha nos dio libertad.
¡Trabajemos! ¡Abramos la tierra,

como se abre a la luz la verdad;

arranquemos el oro de las minas;

transformemos la selva en hogar;

redimamos el hierro en la industria

y poblemos de naves el mar!

IV

A vivir subyugados sin gloria,

prefiramos morir sin baldón,

que así sólo verán nuestros héroes

satisfecha su noble ambición.

¡Somos libres! gritaron los pueblos;

y la Patria fue libre a esa voz.

¡Cómo el Orbe salió de la Nada

a una sola palabra de Dios!

Himno Nacional

De acuerdo a la Ley de Intangibilidad, Ley N°1801 (1913)

Coro

Somos libres, seámoslo siempre

y antes niegue sus luces el Sol,

que faltemos al voto solemne

que la Patria al Eterno elevó.

I

Largo tiempo el peruano oprimido

La ominosa cadena arrastró;

Condenado a una cruel servidumbre

largo tiempo en silencio gimió.

Mas apenas el grito sagrado

¡Libertad! en sus costas se oyó,

la indolencia de esclavo sacude,

la humillada cerviz levantó.

II

Ya el estruendo de broncas cadenas

que escuchamos tres siglos de horror,

de los libres al grito sagrado

que oyó atónito el mundo, cesó.

Por doquier San Martín inflamado,

Libertad, libertad, pronunció,

y meciendo su base los Andes

lo anunciaron, también a una voz.

III

Con su influjo los pueblos despiertan
y cual rayo corrió la opinión;
desde el istmo a las tierras del fuego
desde el fuego a la helada región.
Todos juran romper el enlace
que natura a ambos mundos negó,
Y quebrar ese cetro que España,
reclinaba orgullosa en los dos.

IV

Lima, cumple su voto solemne
y, severa, su enojo mostró
al tirano impotente lanzando,
que intentaba alargar su opresión.
A su esfuerzo saltaron los grillos
y los surcos que en sí reparó,
le atizaron el odio y venganza
que heredara de su Inca y Señor.

V

Compatriotas, no más verla esclava
Si humillada tres siglos gimió,
para siempre jurémosla libre,
manteniendo su propio esplendor.

Nuestros brazos, hasta hoy desarmados,

estén siempre cebando el cañón,

que algún día las playas de Iberia,

sentirán de su estruendo el terror.

VI

En su cima los Andes sostengan

la bandera o pendón bicolor,

que a los siglos anuncie el esfuerzo

que ser libres, por siempre nos dio.

A su sombra vivamos tranquilos,

y al nacer por sus cumbres el Sol,

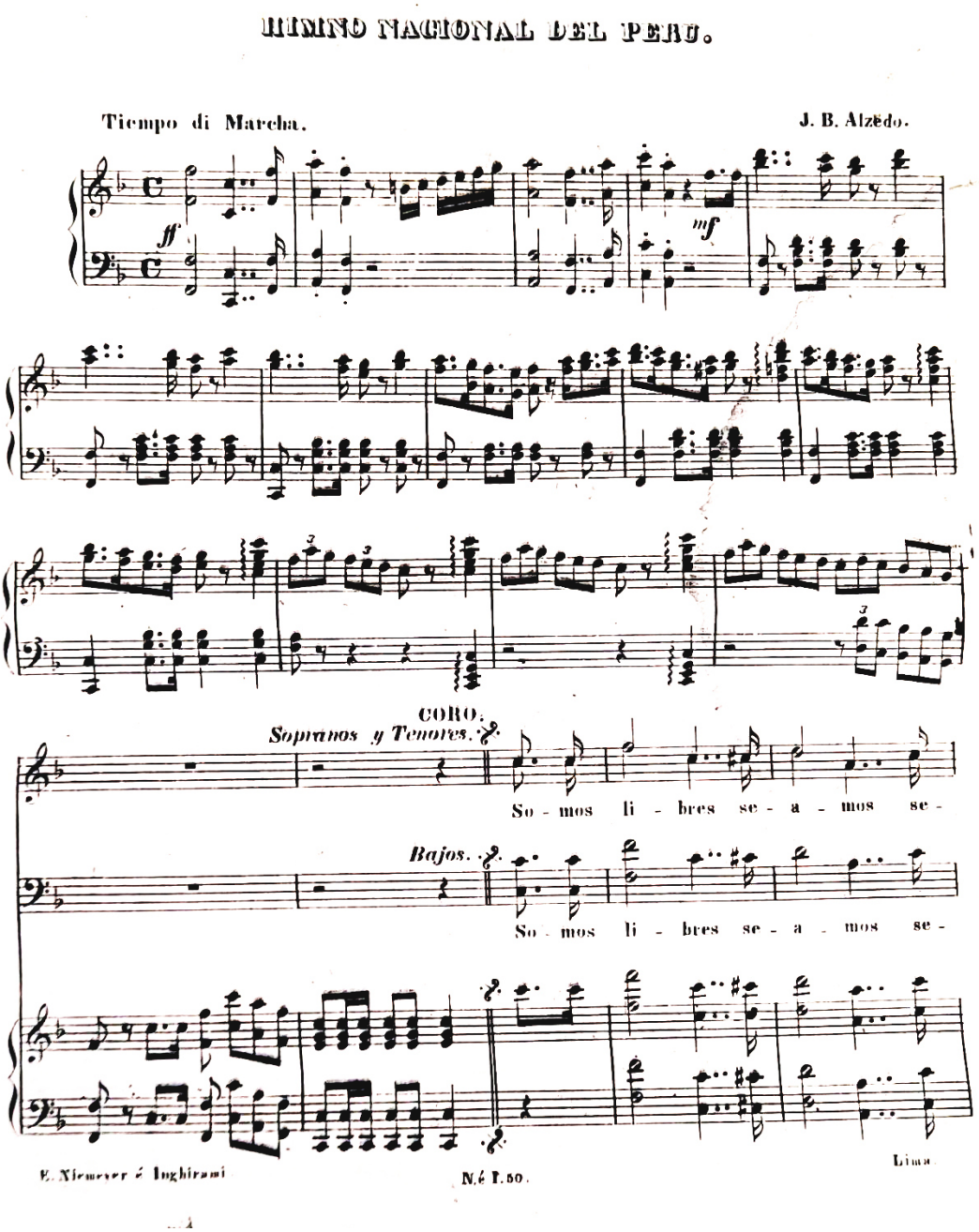
renovemos el gran juramento

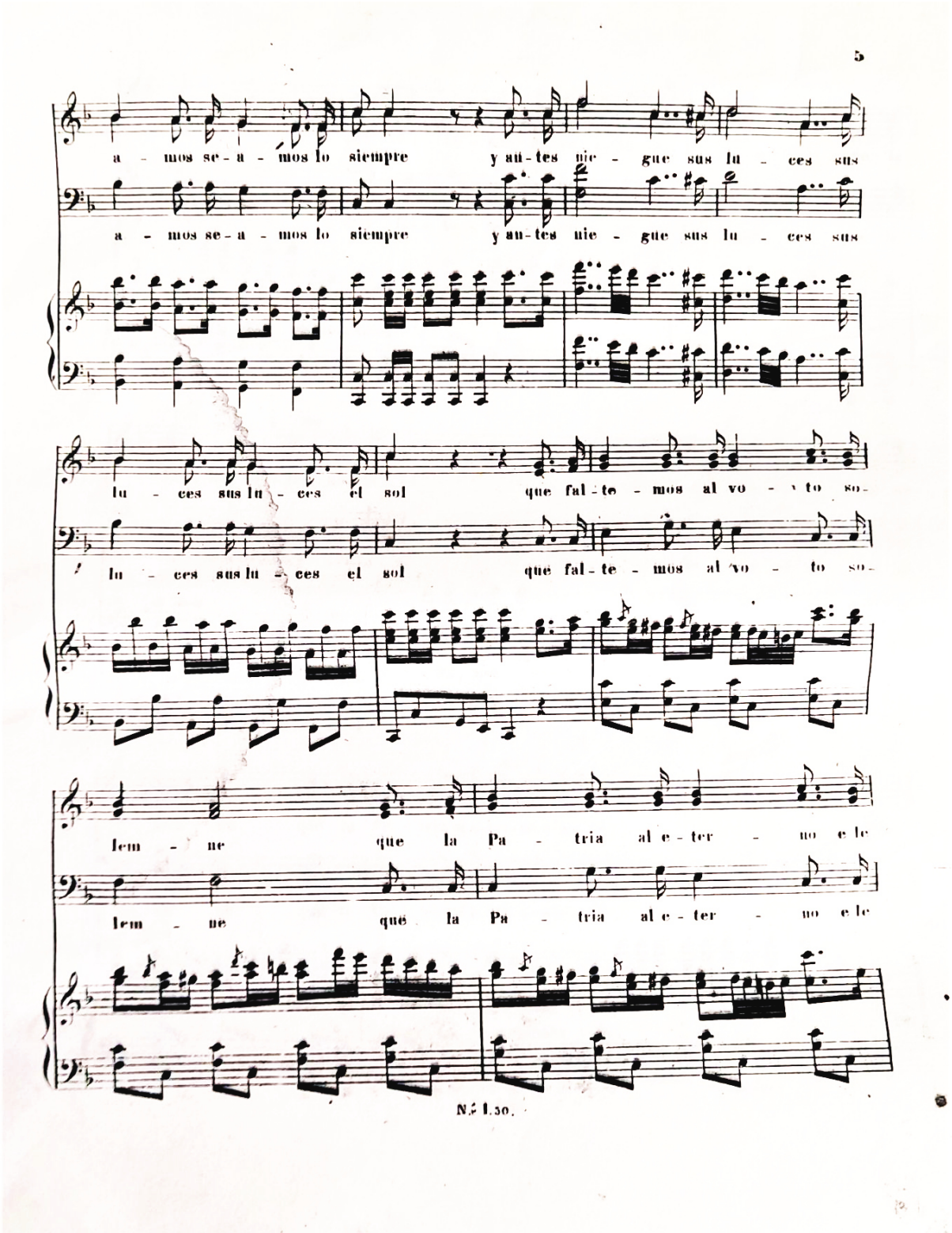
que rendimos al Dios de Jacob.

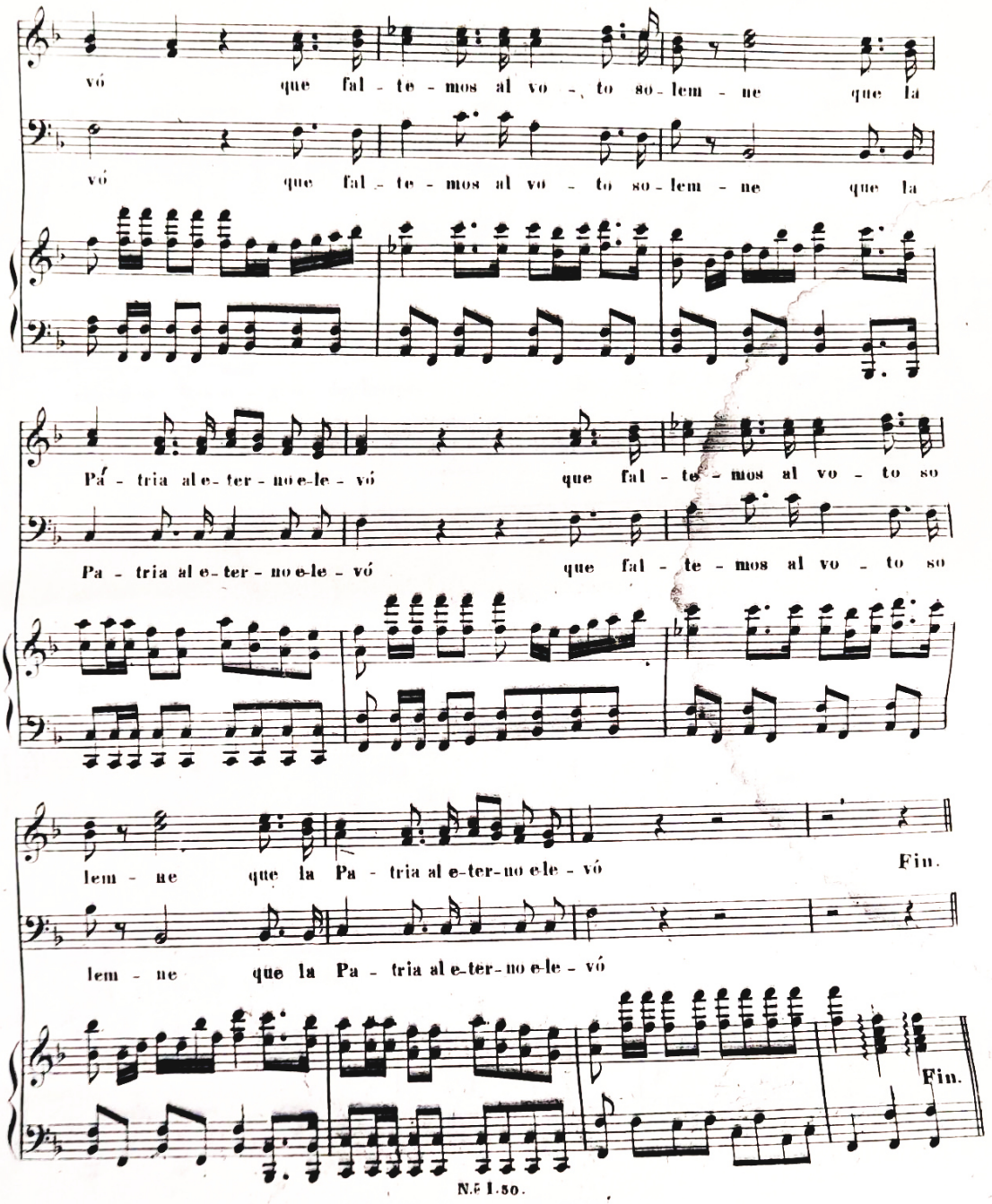
Anexo 2
Partituras

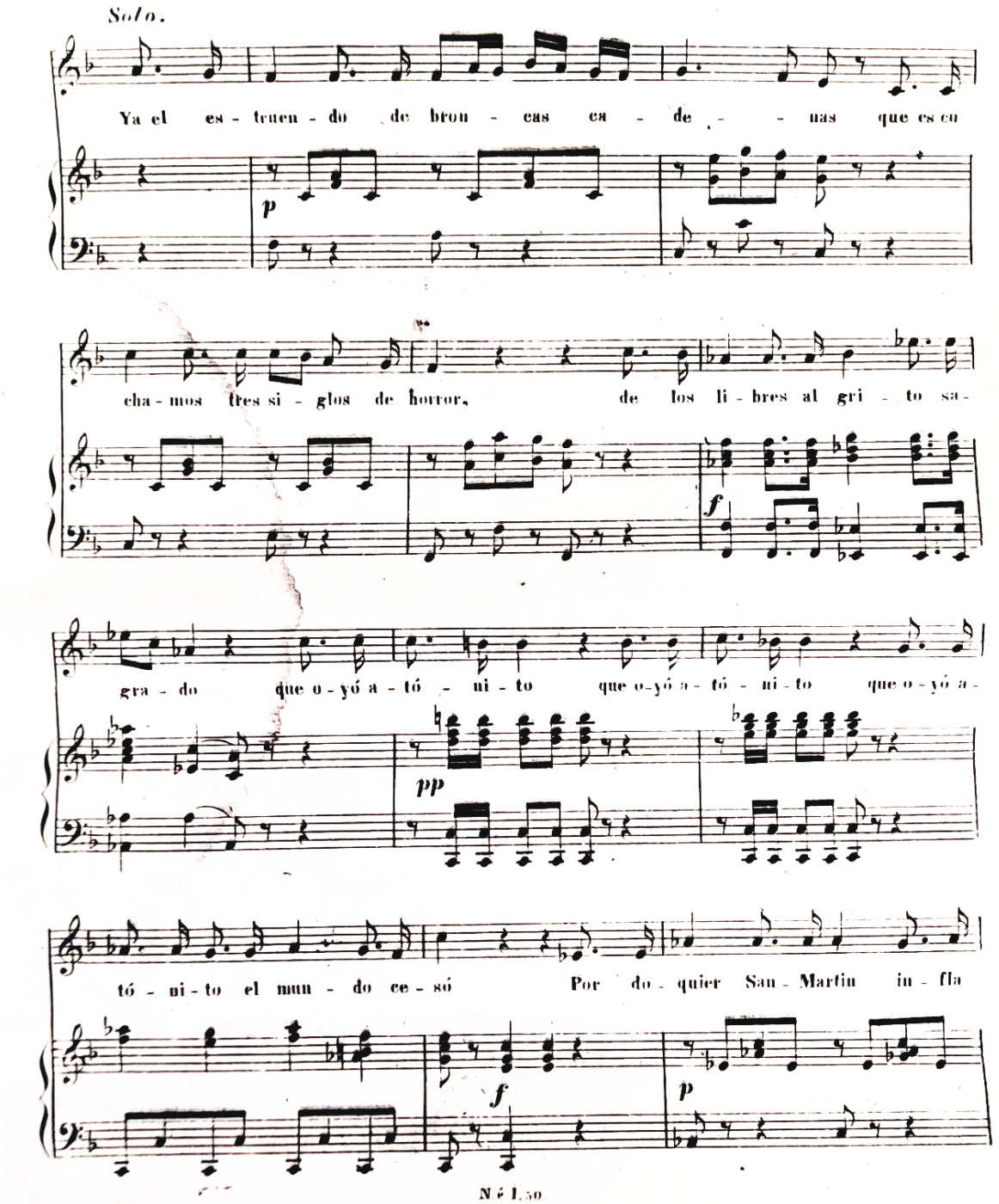
1. Himno Nacional (1864)

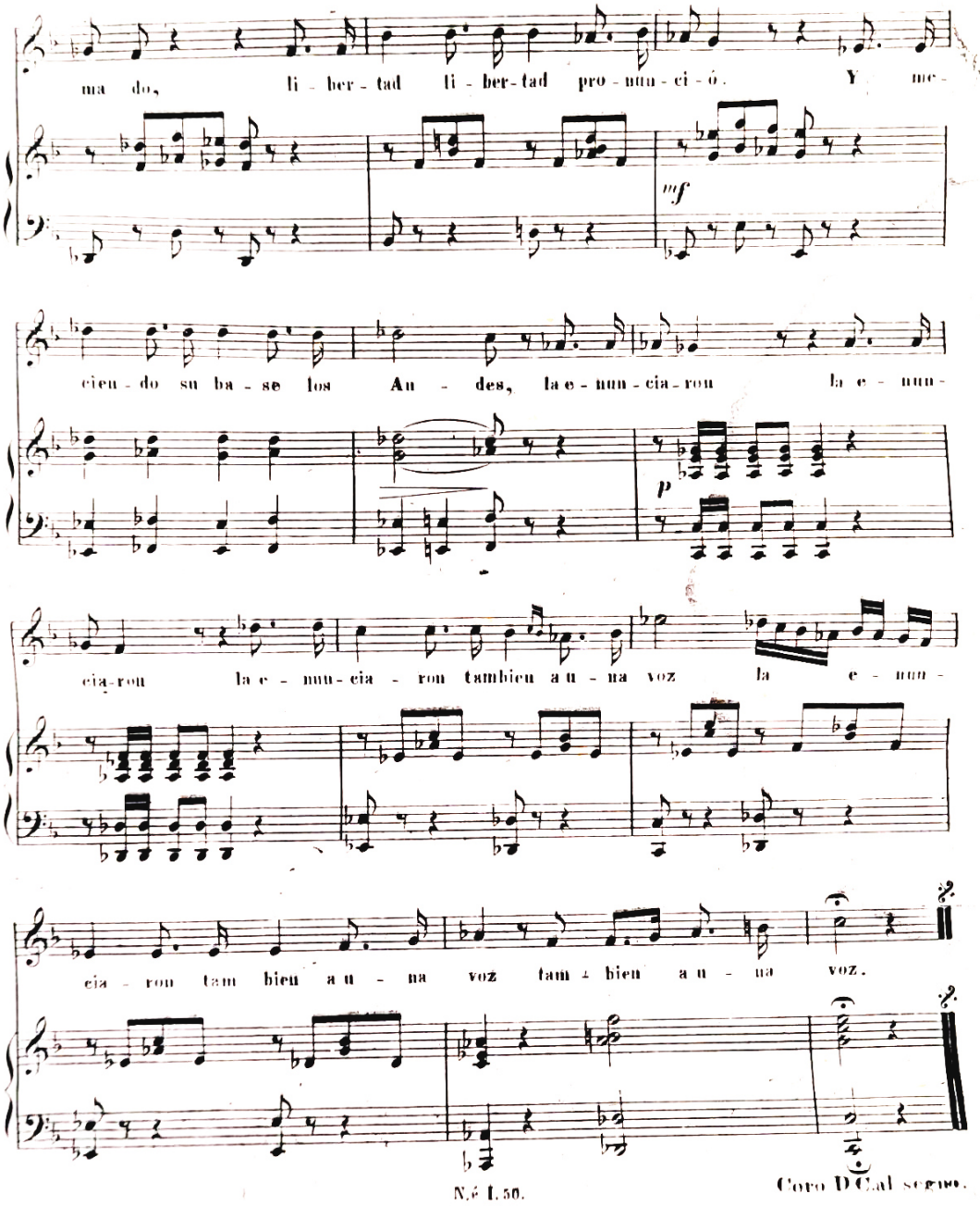
Biblioteca Nacional del Perú




5
a - mos se - a - mos lo siempre y an-tes nie - gue sus lu - ces sus
a - mos se - a - mos lo siempre y an-tes nie - gue sus lu - ces sus
lu - ces sus lu - ces el sol que fal-te - mos al vo - to so-
lu - ces sus lu - ces el sol que fal-te - mos al vo - to so-
lem - ne que la Pa - tria al e-ter - no e le
lem - ne que la Pa - tria al e-ter - no e le
N.º 1.50.


vó que fal - te - mos al vo - to so - lem - ne que la
vó que fal - te - mos al vo - to so - lem - ne que la
Pá - tria al e - ter - no e - le - vó que fal - te - mos al vo - to so
Pa - tria al e - ter - no e - le - vó que fal - te - mos al vo - to so
lem - ne que la Pa - tria al e - ter - no e - le - vó
Fin.
lem - ne que la Pa - tria al e - ter - no e - le - vó
Fin.
N.º 1.50.

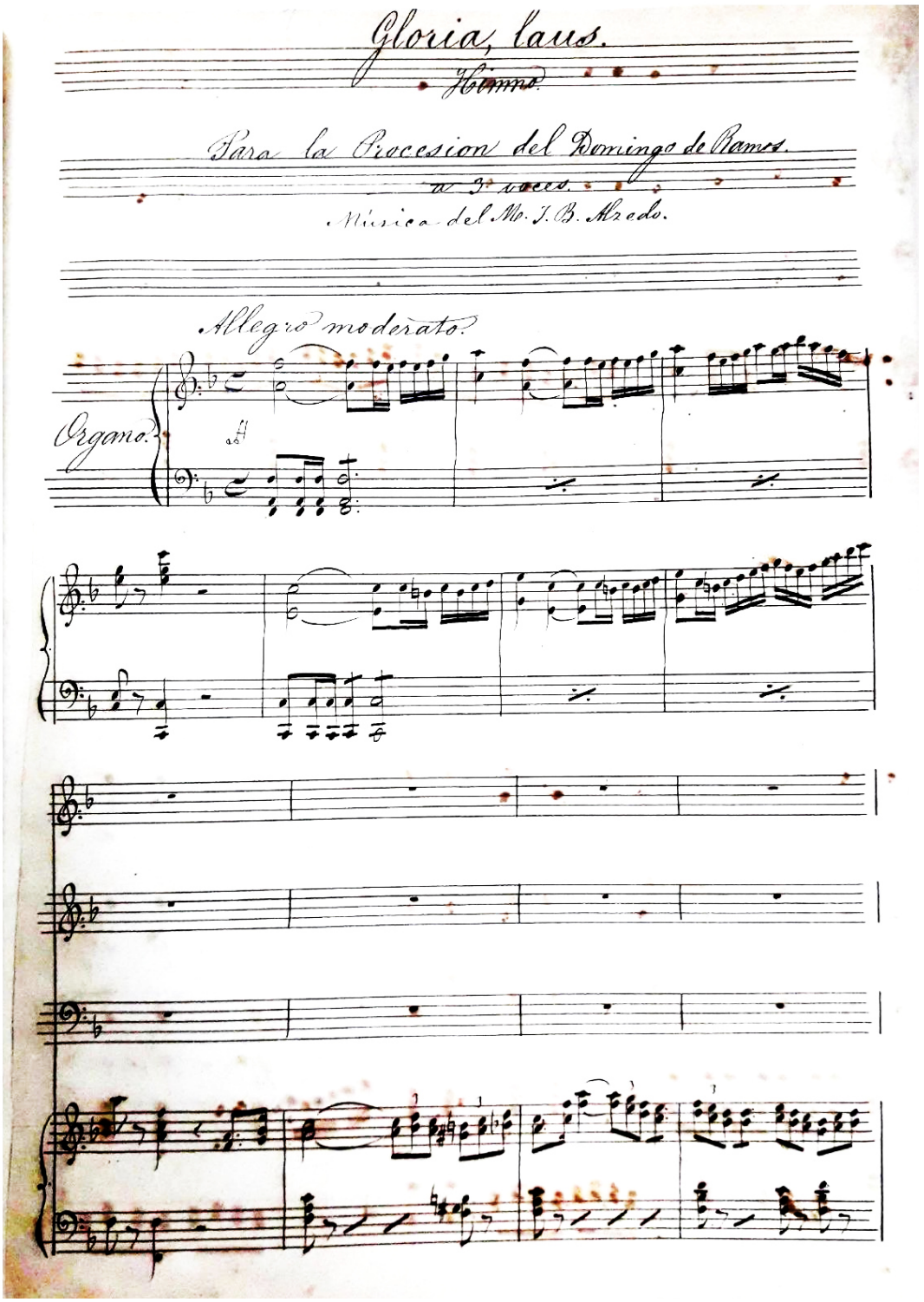

Solo.
Ya el es - truen - do de bron - cas en - de - - - nas que es cu
p
cha - mos tres si - glos de horror, de los li - bres al gri - to sa -
f
gra - do que o - yó a - tó - ni - to que o - yó a - tó - ni - to que o - yó a -
pp
tó - ni - to el mun - do ce - só Por do - quier San - Martin in - fla
f
p

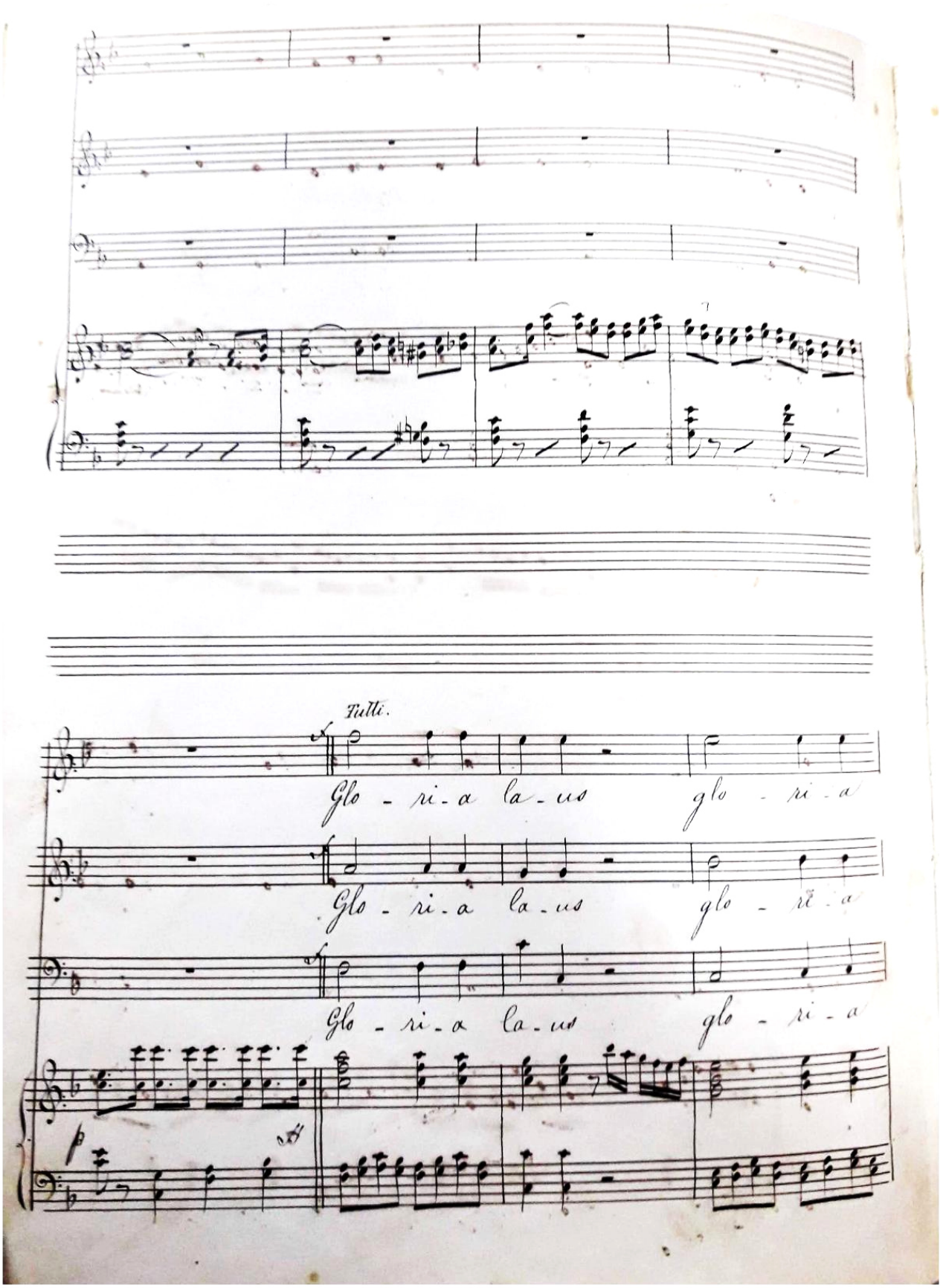


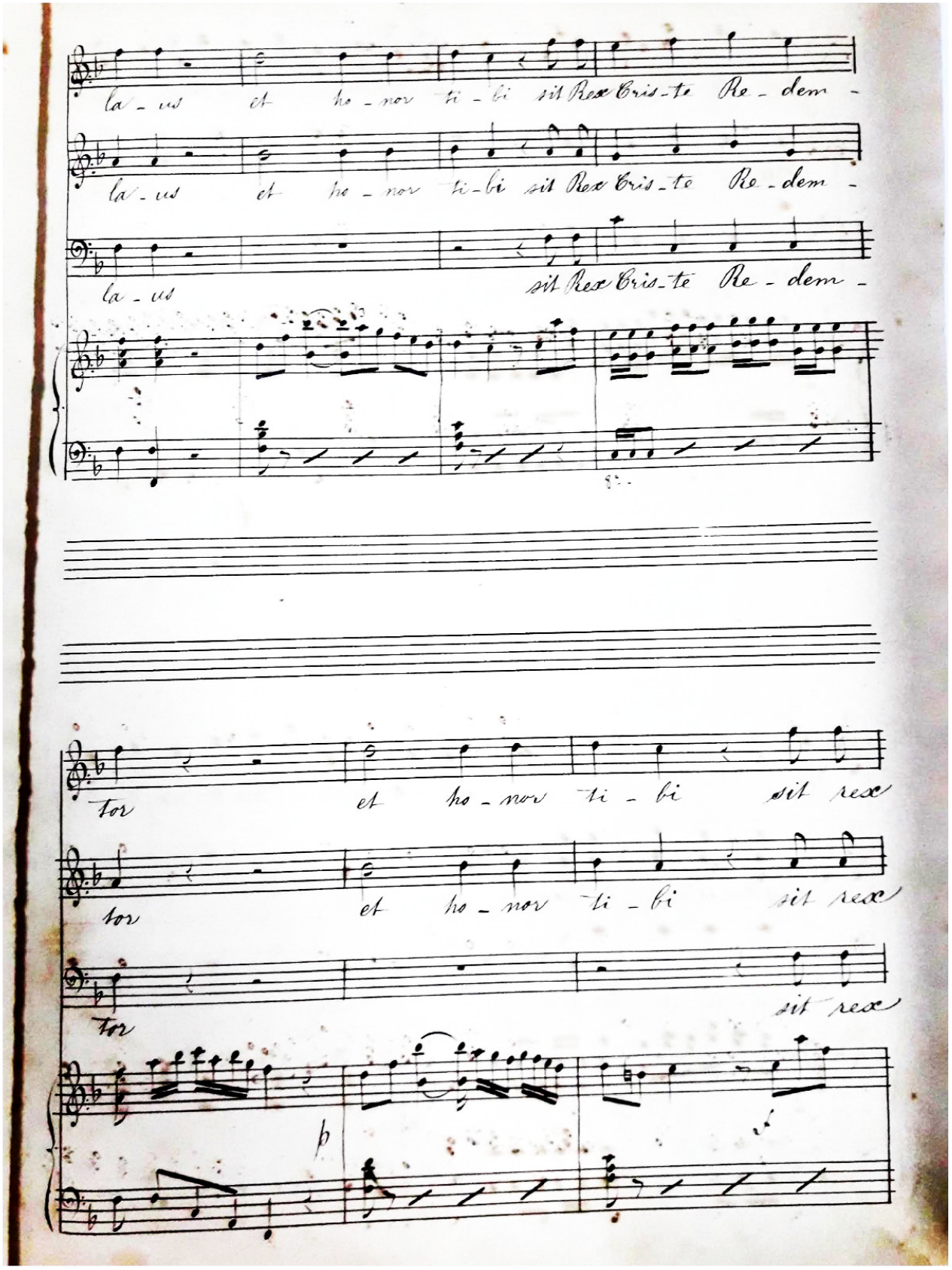
N.º I. 50. Coro D.Cal segue.

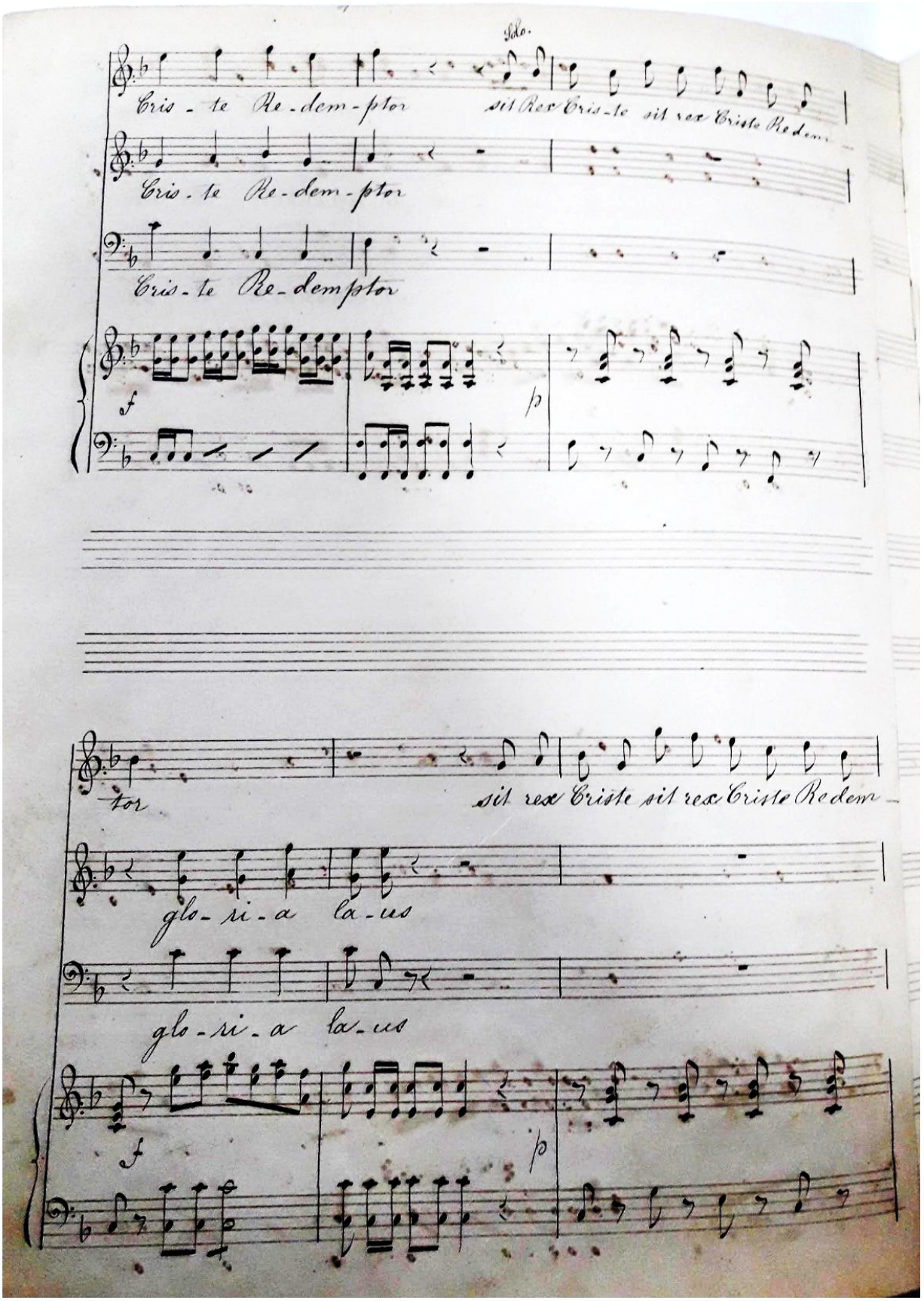
2. Gloria Laus. Himno

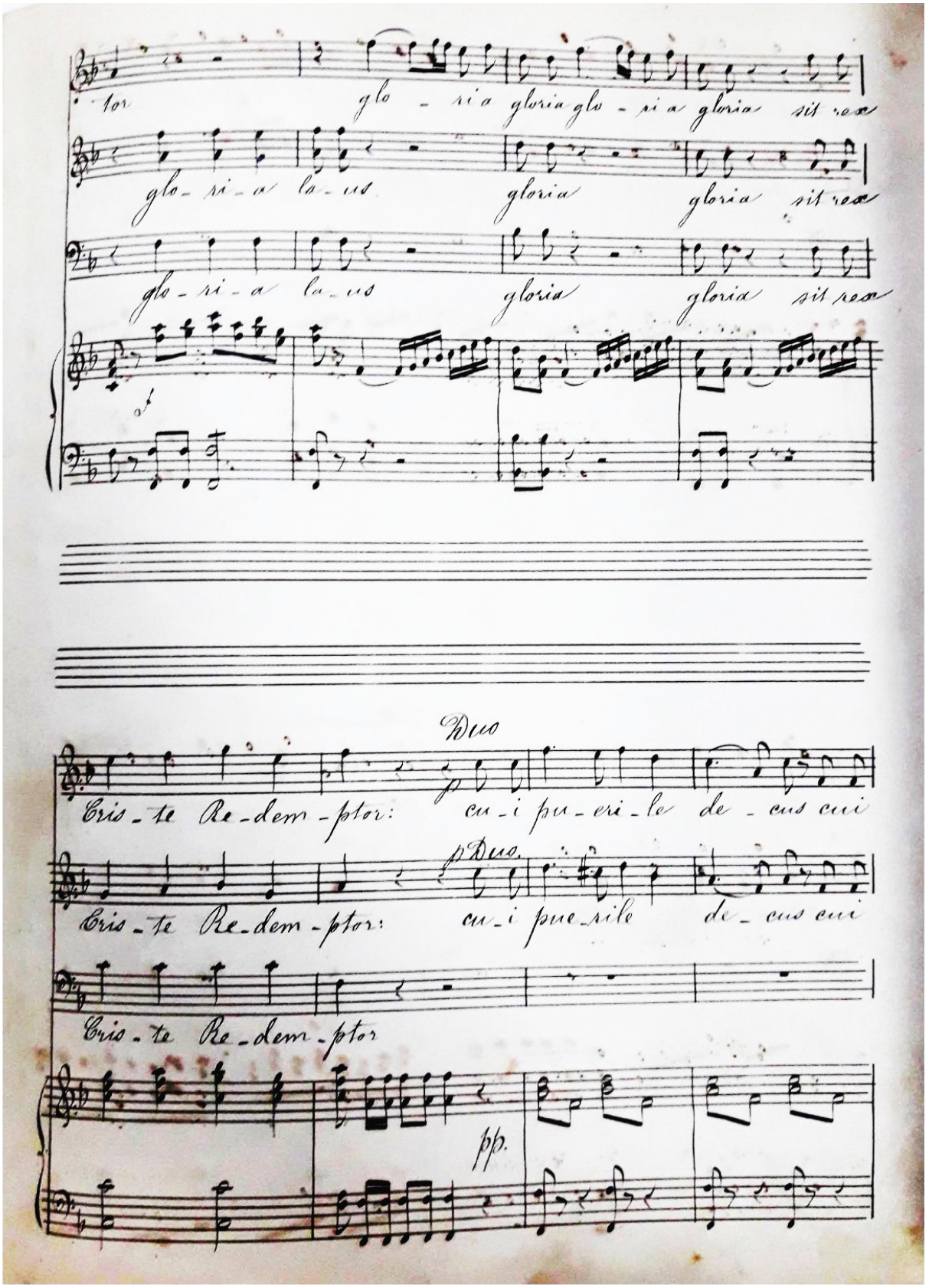
Archivo de la Biblioteca Recoleta Dominica Santiago de Chile

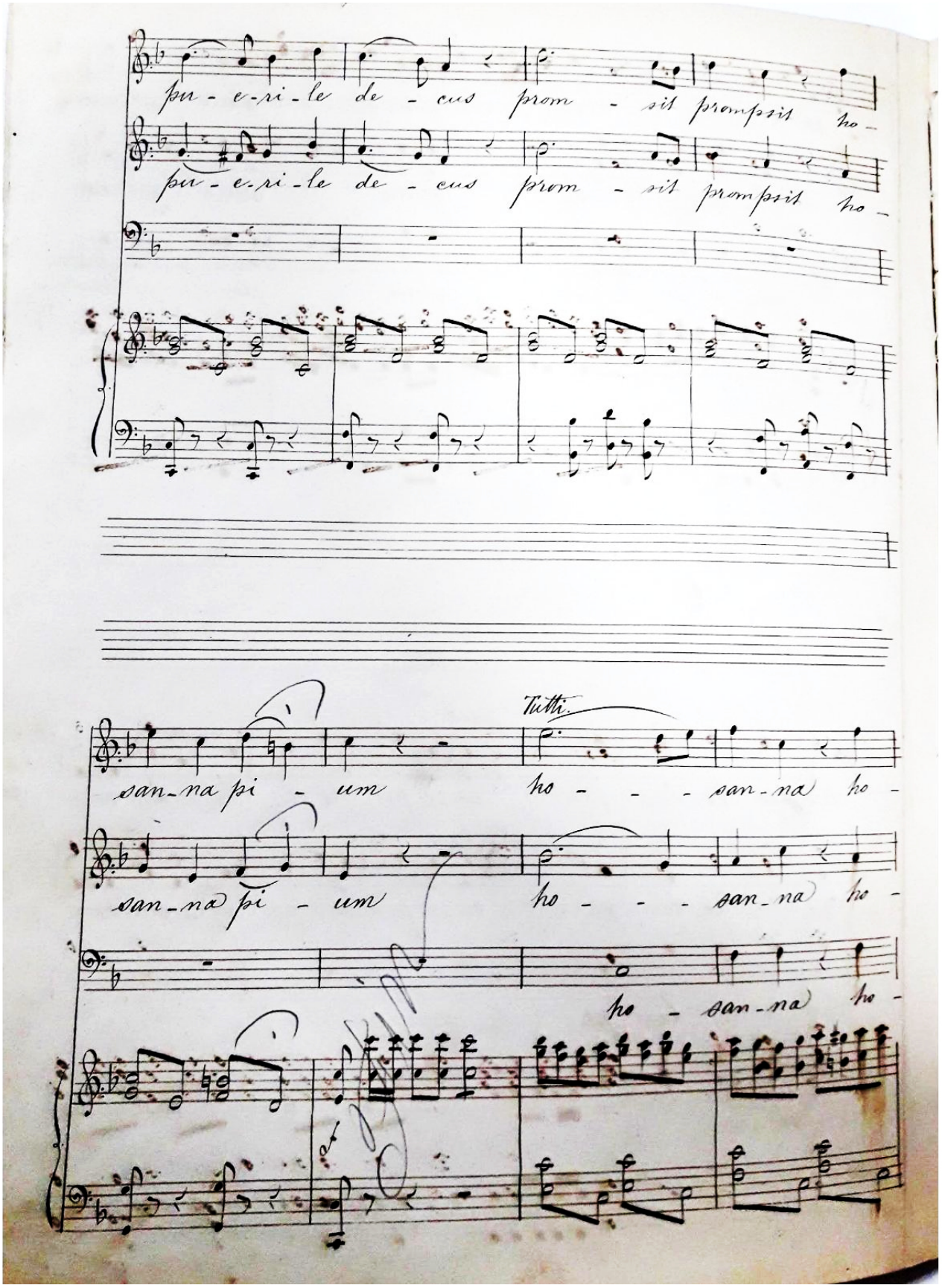


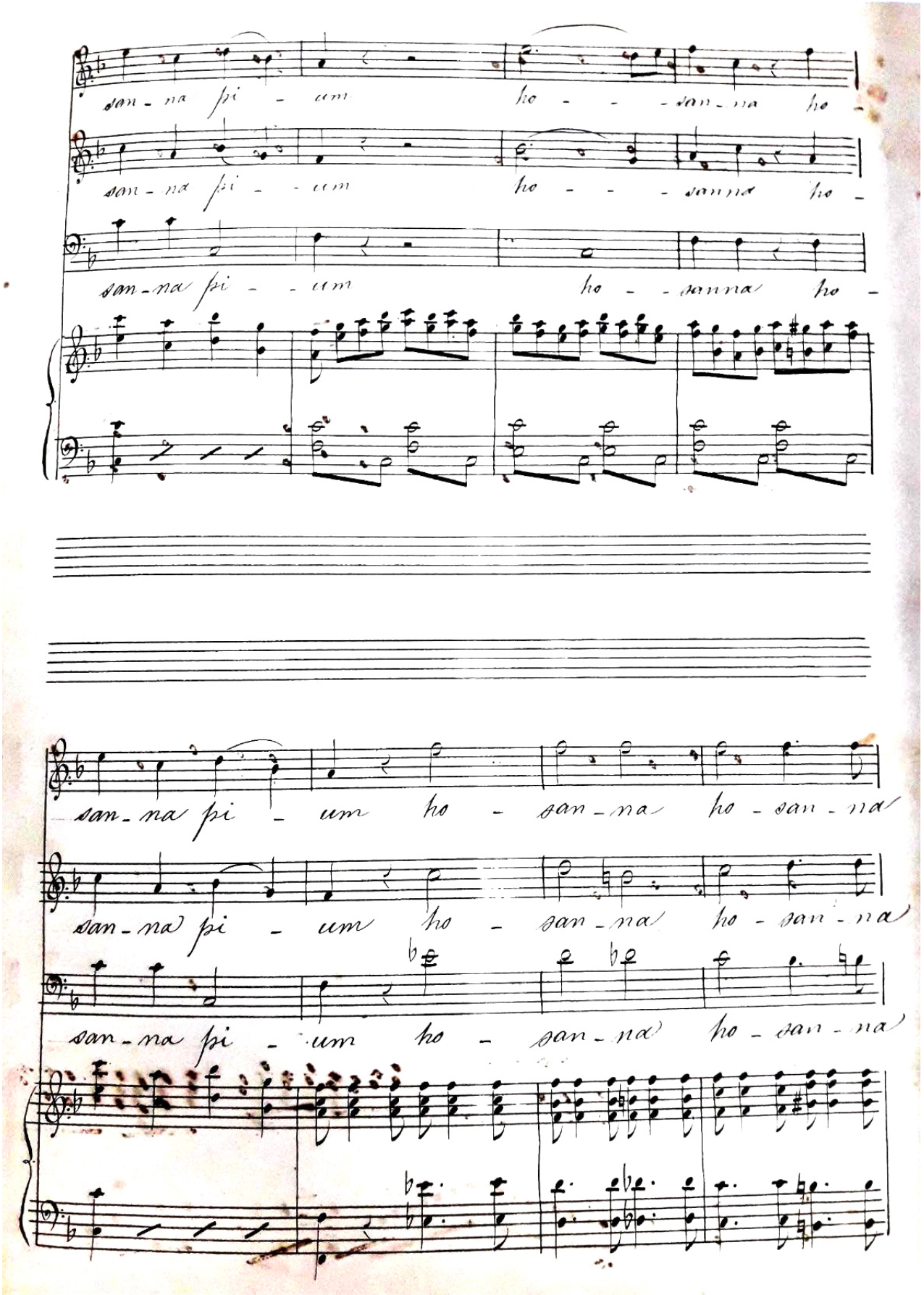

Tutti.
Glo - ri - a la - us glo - ri - a
Glo - ri - a la - us glo - ri - a
Glo - ri - a la - us glo - ri - a

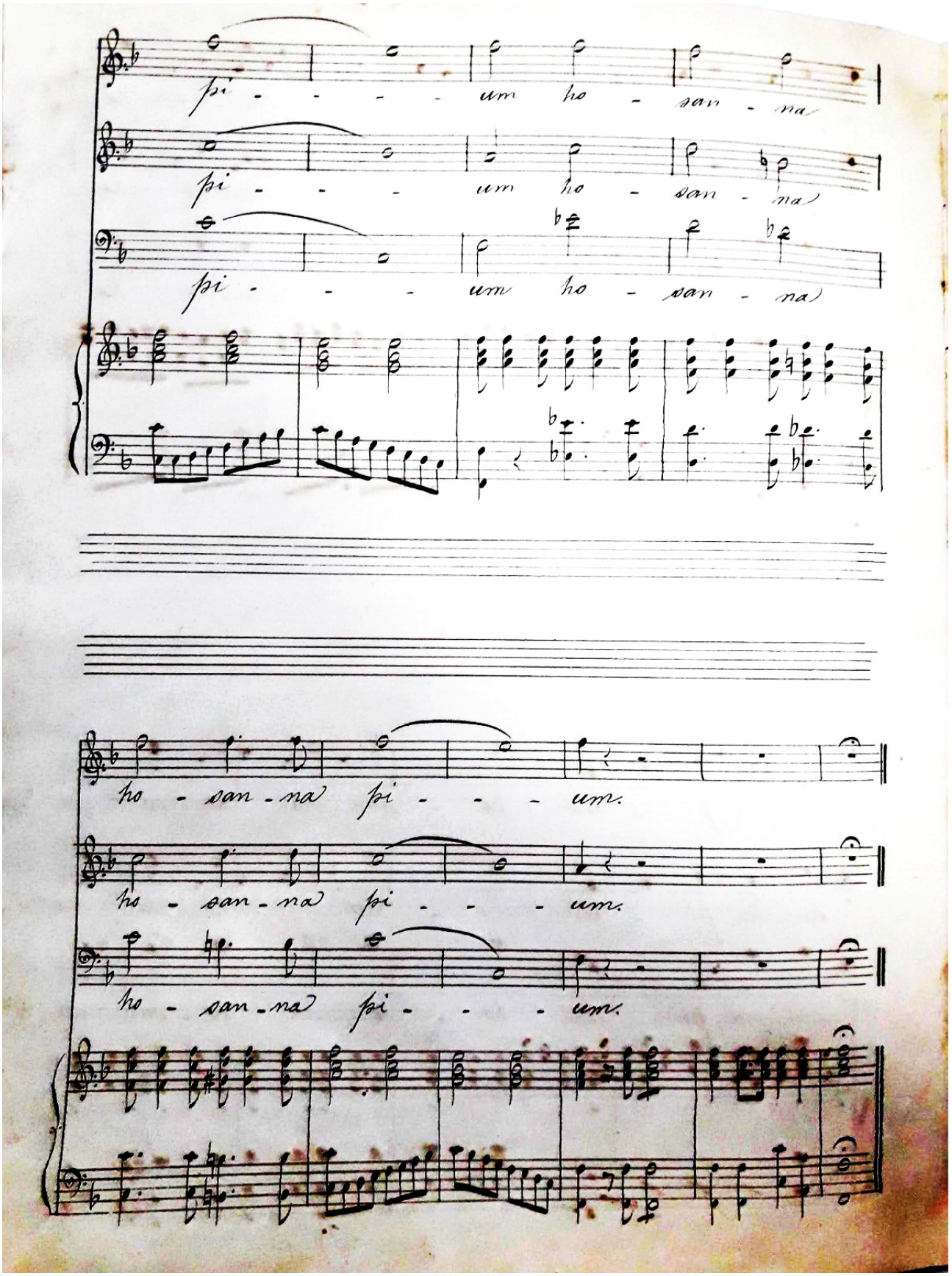

la - us et ho - nor ti - bi sit Rex Cris - te Re - dem -
la - us et ho - nor ti - bi sit Rex Cris - te Re - dem -
la - us
sit Rex Cris - te Re - dem -
tor et ho - nor ti - bi sit rex
tor et ho - nor ti - bi sit rex
tor
sit rex


Solo.
Cris - te Re - dem - ptor
sit Rex Cris - te sit rex Criste Redem
Cris - te Re - dem - ptor
Cris - te Re - dempotor
f
p
tor
sit rex Criste sit rex Criste Redem
glo - ri - a la - us
glo - ri - a la - us
f
p


tor glo - ri a gloria glo - ri a gloria sit rex
glo - ri - a lo - us gloria gloria sit rex
glo - ri - a lo - us gloria gloria sit rex
Duo
Cris - te Re - dem - ptor: cu - i pu - eri - le de - cus cui
p Duo.
Cris - te Re - dem - ptor: cu - i pue - rile de - cus cui
Cris - te Re - dem - ptor
pp.


pu - e - ri - le de - cus prom - sit prompsit ho -
pu - e - ri - le de - cus prom - sit prompsit ho -
Tutti.
san - na pi - um ho - - - san - na ho -
san - na pi - um ho - - - san - na ho -
ho - san - na ho -


san - na pi - um ho - - - san - na ho -
san - na pi - - um ho - - - sanna ho -
san - na pi - - um ho - - sanna ho -
san - na pi - um ho - san - na ho - san - na
san - na pi - um ho - san - na ho - san - na
san - na pi - um ho - san - na ho - san - na


pi - - - - um ho - san - na
pi - - - - um ho - san - na
pi - - - - um ho - san - na
ho - san - na pi - - - um.
ho - san - na pi - - - um.
ho - san - na pi - - - um.