

# Nuevas sonoridades en el himno nacional del Perú a doscientos dos años de su estreno

## NEW SONORITIES IN PERU'S NATIONAL ANTHEM TWO HUNDRED AND TWO YEARS AFTER ITS PREMIERE

Eduardo Torres Arancivia  
Universidad de Lima  
eltorres@ulima.edu.pe

### RESUMEN

A doscientos años de su estreno (septiembre de 1821), el himno nacional del Perú sigue concitando interés, emoción o resistencia entre los peruanos. No solo eso, la propia historia de esa canción se encuentra marcada por una mitología que espera ser criticada, más aún si se consideran nuevos hallazgos sobre su composición y contenido musical (el descubrimiento de su versión más antigua titulada *Marcha patriótica de la ciudad de Lima*). En ese sentido, el presente artículo aborda ese tópico en diferentes vertientes: la historia musical, la musicología y la historia cultural. De la misma manera, se realiza una crítica de antiguos análisis, un balance sobre el impacto de ese símbolo en el imaginario peruano y se ofrecen nuevas perspectivas en base a recientes descubrimientos documentales que plantean renovadas sonoridades sobre esa composición.

**PALABRAS CLAVE:** música peruana, historia de la música, himno nacional del Perú, Independencia del Perú

### ABSTRACT

Two hundred years after its premiere in September 1821, the Peruvian national anthem continues to arouse interest, emotion, or resistance among Peruvians. Moreover, the very history of this song and the mythology surrounding it await to be criticized, now more than ever, in the light of new findings regarding its composition and musical content, such as the discovery of its oldest version entitled *Marcha patriótica de la ciudad de Lima*. This article addresses the Peruvian national anthem's musical history, musicology, and cultural history and critiques previous analyses. It also offers a balance of the impact of this symbol in the Peruvian imaginary and new perspectives based on recently discovered documents that propose renewed sonorities for this composition.

**KEYWORDS:** Peruvian music, music history, Peruvian national anthem, Peruvian Independence

## INTRODUCCIÓN

Las pocas veces en que se suele discutir de manera académica temas referidos a la música peruana, no se suele ver al himno nacional del Perú (1821) como un capítulo de la música popular. Y es que se suele entender que lo popular está referido a los gustos de la masa, de las clases bajas o a gustos diferentes a los de una élite, supuestamente, más culta y exquisita que el resto. En ese último prejuicio, el himno quedaría como una herramienta elitista, impuesta y con un sonido más europeo que andino y, así, totalmente desconectado de las grandes mayorías.

Los que le achacan al himno nacional del Perú (en adelante, HNP) esos antedichos juicios suelen ser sectores que no se llevan nada bien con su canción nacional. Son, tal vez, esos peruanos y peruanas que se cansaron de que, durante toda su estadía en la escuela, se les obligara a cantar la mentada pieza todos los lunes a las ocho en punto de la mañana, bajo el calor o el frío, junto con la comparsa de una banda que tocaba mal o con el gastado discurrir de una cinta de casete. Tal impronta militarizada suele —hoy en día— caer muy mal y, tal vez, ya lo hacía desde antes, de ahí que se generara cierta aversión por los símbolos nacionales.

Ciertamente, esos críticos del HNP tienen algo de razón cuando apuntan que ni el joven ni el viejo entienden la enrevesada letra del coro ni de las estrofas. Efectivamente, el lenguaje del temprano siglo XIX que se desliza en su canto cae en oídos sordos. Tampoco es que los educadores escolares se afanen mucho en la hermenéutica de esa letra que en el coro se expresa así:

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

Otros peruanos —expresamente o en silencio— aún se preguntan sobre qué es el “voto”, quién es el “Eterno” y qué significa esa frase extraña de “Y antes niegue sus luces el sol”. Lo mismo ocurre con sus estrofas. Sobre ellas hay manifiestos indignados que piden se vaya toda referencia divina, como esa de “al dios de Jacob” (estrofa 6). Ya ni qué decir de la estrofa apócrifa (que no era parte de la canción de 1821), que se coló en la obra hasta llegar a ser oficial, esa del “Largo tiempo el peruano oprimido” (estrofa 2 que se entonó hasta el 2009), y que auspició debates encendidos entre quienes querían sacarla para restituir la original. Eso último ocurrió, finalmente, durante el segundo gobierno del expresidente Alan García (2006-2011) a quien, por cierto, se le había metido entre ceja y ceja devolver la dignidad al HNP restituyéndolo a su versión primitiva y deshaciéndose, según él, de una humillación histórica que se expresaba en esa lamentosa letra. No

obstante, recientemente se volvió a discutir el tema de regresar al “Largo tiempo...” en virtud a que, dicen sus defensores, esa estrofa tiene un origen popular y era la más apegada al sentir de las tragedias por las que pasó y pasa el Perú<sup>1</sup>.

Lo interesante es que estas discusiones surgieron desde el momento del estreno del HNP hace ya dos siglos, lo que hace de la canción nacional del Perú una obra no solo popular, sino el ejemplo más cabal de lo que es la música popular en el país. Tal idea va a contracorriente de lo evocado al inicio de este artículo, de que no se suele ver al HNP como un capítulo de la música popular.

Si se le quiere achacar, ahora, el término *popular* como un halago o mérito, la canción lo es de alguna manera, pues emociona a millones durante un partido donde juega la selección nacional, se canta en momentos de triunfo o derrota, se entona cuando se derrumban a dictadores y se profiere *a capella* en las protestas callejeras, entre la lluvia de perdigones y la nube de gas lacrimógeno. Ya ni qué decir de su magnífico comienzo, “Somos libres, seámoslo siempre”, el cual podría ser felicitado por especialistas actuales del *marketing*, la publicidad y la comunicación política. En última instancia, qué importa que no se entienda toda su letra si solo queda el estribillo con el mensaje asertivo de que un ciudadano peruano será libre y lo será por siempre.

A la luz de esas discusiones, el presente artículo pretende retomar el tema y debate sobre el HNP. Esto se hace necesario puesto que, en septiembre del 2021, la canción nacional del Perú cumplió dos siglos de existencia. Su bicentenario, como el nacional, pasó desapercibido en virtud a los estertores de la pandemia del COVID-19 y la crisis política (que incluyó cambio de gobierno) por la que pasó el país sudamericano. Asimismo, las páginas a continuación tendrán la sana intención de reavivar el debate en torno a esa obra de arte, más aún, a raíz de nuevos descubrimientos sobre su música y los involucrados en su composición y permanente actualización (Torres Arancivia, 2022). Al mismo tiempo, también se percibirá una intención de desvestir a la historia de este símbolo nacional de una arraigada mitología que, como toda producción del nacionalismo decimonónico, le es muy dada y hasta repetida, una y otra vez, sin ningún sustento. Finalmente, se ensaya un balance sobre la percepción en torno al HNP en los días actuales, en los que los símbolos patrios son muy criticados en la denominada aldea global.

## EL RECUENTO HISTÓRICO NECESARIO MÁS ALLÁ DE LA MITOLOGÍA

Al general José de San Martín se le debe reconocer que entendió la sociología de los peruanos de 1821 (Torres Arancivia, 2021). Rápidamente, descubrió que la gente de esta

1 Consultar en Hurtado, J. (2021, 6 de marzo). *La historia del himno nacional del Perú* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=bDH6CiKxzvg>

parte del mundo, principalmente los limeños, eran conservadores, ritualistas y muy poco dados a la revolución liberal independentista que se había iniciado en las *provincias unidas del sur*. Así, el Libertador tuvo que usar, muchas veces, el discurso del cambio en la continuidad para tranquilizar a unas élites criollas que no querían comprar el paquete completo de la libertad, la igualdad y la fraternidad. Solo así se puede entender por qué el general argentino invirtió más tiempo en negociar con realistas que guerrear contra ellos; y la propuesta de la monarquía peruana, con un príncipe europeo entronizado (tal vez de la casa de Hannover), para que la independencia con respecto a España no resultase tan traumática.

Pero San Martín, en esta habilidad de poder leer a los peruanos, también se dio cuenta de los efectos que tenían los símbolos en la vida de la gente. Al haber sido el Perú sede de un virreinato, al haber sido encumbrada Lima al nivel de una corte real, al tener una ciudad “cabeza de reino” como Cusco, al haber ostentado este reino la mayor cantidad de nobles y al haberse constituido un armazón discursivo en el que política y religión eran anverso y reverso de una misma moneda, los peruanos eran muy dados — desde el noble hasta el indígena— al símbolo (Torres Arancivia, 2006). De esa manera, si San Martín quería vender nuevas ideas, debía recurrir, como un altar barroco necesita de ornamentos, a elementos visuales y audibles que pudiesen condensar todo un trasfondo ideológico. Solo ese afán explicaría la aparición de los colores nacionales (el rojo y el blanco), la bandera, el escudo y, claro está, el himno.

Efectivamente, todo parece indicar que el rojo y el blanco de la bandera peruana provenían de una remembranza de los colores de los reyes de Austria, los monarcas de España desde 1516 hasta 1700 (así como el celeste y el blanco de la bandera argentina eran los colores de los reyes borbones), colores que se actualizaron en la misma Península como símbolo de libertad cuando el pueblo español debió luchar contra las fuerzas invasoras de Napoleón (1808-1813). Asimismo, ese primer escudo, el del sol radiante saliendo por sobre los Andes ante un mar en calma, muestra justamente a ese sol como una evocación inca, inteligente juego en el que el supuesto esplendor del imperio inca se puede engarzar con el de una nobleza criolla que bien podría estar dispuesta a reinar esta parte del mundo (téngase en cuenta que el Libertador también creó la Orden del Sol del Perú, justamente para fundar una aristocracia peruana) (Torres Arancivia, 2021). Pero, así como el símbolo se expresa en banderas, jeroglíficos y emblemas, también necesita de los sonidos y de la música.

Desde la Revolución francesa (1789) quedó claro que la música tenía un gran poder para propagar las ideas políticas entre los grandes sectores sociales en los que se debían promocionar las nuevas ideas de libertad, ciudadanía e igualdad. Como nunca antes había pasado en la historia, la música materializaba lo que a la postre constituiría una opinión pública (Torres Arancivia, 2010, p. 106). No solo se trataba de *La marsellesa* de Rouget de Lisle, sino que músicos realmente creyentes en el liberalismo democrático como Méhul, Le Sueur, Cherubini, etcétera, ponían su arte al servicio de la revolución y se afanaban por publicar canciones e himnos donde se pusiera en estribillos sencillos

y contundentes el nuevo lenguaje político. Había surgido, así, el *hit* político que, cantado por aquí y por allá por los sectores del pueblo, movía a la gente a la lucha por la libertad.

Se puede pensar que San Martín necesitaba, en esta guerra de símbolos y emblemas, un *hit* musical que promocionara la independencia con respecto a España, lo promocionará a él como libertador y permitiese que varias ideas revolucionarias y hasta incendiarias (a contraparte de lo que el sanmartinismo ofrecía a la élite) se propagaran entre los sectores más bajos. Solo así se explica la convocatoria a un concurso (septiembre de 1821) para la composición en letra y música de una canción o marcha nacional que “pudiera alimentar el sagrado fuego del entusiasmo patriótico a través del influjo que tiene la música y la poesía sobre todas las almas sensibles” (Gaceta del Gobierno de Lima Independiente, 1974c, p. 114).

Eso de que la música estaba alimentando la pasión patriótica tiene asidero en ese Perú de 1821. Los testimonios de viajeros señalan que las guerras de independencia estaban nutridas de muchas canciones revolucionarias que, sobre todo, encantaban a los sectores populares (Lesson, 1823, p. 391). Mestizos, indios, afrodescendientes y blancos sin linaje se entregaban al influjo de canciones que solo requerían de una voz y una guitarra para pronunciar sonnetes libertarios. Felizmente, se ha recopilado la poesía y el teatro de la Independencia y ahí se ven títulos libertarios que, es muy probable, fueran musicalizados en pentagramas hoy desaparecidos u olvidados (Ugarte Chamorro, 1974). Lo mismo con el teatro. Como es sabido, el teatro de ese entonces aún estaba regentado por el éxito de las tonadillas, es decir, canciones que se insertaban en las piezas dramáticas, simplonas y vulgares, cuya factura predisponía a la audiencia a cantar junto a los actores (Torres Arancivia, 2023). Por ejemplo, la denominada primera obra teatral del Perú independiente es *El pueblo en la noche feliz* y terminaba con esta tonadilla:

Ros, Sí, pero antes ensayemos la canción por si se ofrece cantarla.

Todos: Sea enhorabuena.

*(Toman la bandera y la colocan en medio para batirla)*

#### CANCIÓN

*Viva eterna la noche dichosa*

*En que Lima su honor recobró;*

*Aclamando a la Patria Gloriosa*

*Elevando el pendón bicolor.*

... Tremolemos la insignia preciosa,

La bandera de gloria y honor,

Con que invicta la patria valiente,

Del Ibero orgulloso triunfó.

...

(Con esta repetición se encaminan como para ir a la calle, llevando en triunfo la bandera y cae el telón). (Concha, 1974, pp. 48-49)

En ese ambiente, una canción patriótica sonaba mucho y realmente era un éxito musical. Es más, compuesta tal vez entre 1820 y 1821, bien podría ser considerada como la primera canción nacional del Perú. Su nombre era *La chicha*. El autor de la letra era un abogado de clase media llamado José de la Torre Ugarte y la música era compuesta por un exdonado dominico y mulato llamado José Bernardo Alzedo. El coro y una estrofa de *La chicha* cantaba esta letra:

La Chicha  
Patriotas, el mate  
de chicha llenad  
y alegres brindemos  
por la libertad.

...

Esta 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 Ibero  
pudo codiciar

...

El seviche venga,  
la huatia en seguida,  
que también convida,  
y excita a beber.

Todo indio sostenga  
con el poto en mano  
que a todo tirano

ha de aborrecer. (Torre Ugarte, 1971, pp. 314-315)

Con justicia, este bien pudo haber sido el primer himno nacional (sino gastronómico) del Perú (Torres Arancivia, 2010, p. 118). Los referentes que se deslizan por las letras de sus versos llevan a esos referentes que hacen a la nación posible: una identificación tribal con antiguos héroes (los incas), una oposición étnica (la comida y la bebida del Perú frente a la hispana), un ideario común (la lucha por la libertad) y una construcción identitaria (una idea de Perú). No solo eso. Los compositores de tal *hit* eran peruanos y

peruanos de esos sectores al que el antiguo régimen virreinal había tenido marginados sino explotados. El caso es que tanto José de la Torre Ugarte y, sobre todo, José Bernardo Alzedo se habían vuelto muy famosos y esa fama, es lo más seguro, los llevó a ganar el mentado certamen sanmartiniano.

Ese concurso se ha visto envuelto en la leyenda romántica, pero el caso es que este se debió haber llevado en situaciones muy graves para la ciudad de Lima: había una toma militar, se salía de una epidemia, el gobierno virreinal había huido a la sierra, era notoria la carestía de víveres, entre otros aspectos propios de una guerra y de la presencia de ejércitos invasores que, a fin de cuenta, eran las fuerzas chilenas y argentinas (Véliz Cartagena, 2009). Se sabe que hubo dos convocatorias al certamen ante la poca afluencia de músicos y poetas en la primera, y en la que solo participaron seis músicos. A las finales, y sin saberse los criterios, salió seleccionada la canción de José de la Torre Ugarte y José Bernardo Alzedo. ¿Qué razones se pueden dar para ese triunfo? Se puede ensayar posibles respuestas.

Evidentemente, no ha sobrevivido un acta de evaluación de las obras presentadas ni los considerandos de un jurado sobre el *Somos libres*. Tal vez la obra ganó por la fama que tenían ya ganada Alzedo y De la Torre Ugarte en virtud a *La chicha*. También se puede presumir que la pieza triunfó por su letra inflamada contra España y por ser una obra en homenaje a San Martín (el Libertador aparece como héroe inflamado en una de sus estrofas). Asimismo, se puede asumir que su música fue tomada como de buena factura (ya se sabe que Alzedo tomó el motivo de una obra religiosa anterior) y por estar planeada como muchas de las canciones patrióticas que pululaban en ese entonces.

El *Somos libres* fue estrenado el 2 de septiembre de 1821 en el Teatro de Lima. Solo un par de testimonios han sobrevivido sobre ese hecho (Gaceta del Gobierno de Lima Independiente, 1974b, p. 118; Mariátegui, 1974, p. 118). De ellos se desprenden algunas datos y descripciones, lamentablemente poco detallados. Así, se sabe que esa noche el Libertador recibió la noticia de una posible arremetida de los realistas; que —a pesar de esa nueva— el general San Martín concurrió al teatro a ver una comedia (¿tonadilla?) y que —tras finalizar esta— se paró y dio las malas noticias y arengó a los concurrentes; que la emoción invadió a todos como una "fuerza eléctrica"; que la orquesta comenzó a tocar la canción patriótica y que todos cantaron de pie la estrenada obra hasta tres veces. Ahí no terminó todo. Tras lo ocurrido en el teatro, la gente —aún inflamada— fue hasta la Plaza Mayor y repitió el canto frente al Palacio a donde ya San Martín se había retirado. Fue con posterioridad que se apuntó que la cantante del HNP había sido la soprano Rosa Merino (Alzedo, 1869, p. 5).

Tras su estreno, han quedado muy contados relatos de qué le paso al HNP. Se sabe que a fines de septiembre de 1821 volvió a entonarse para celebrar la toma del Real Felipe; que tal vez sonó en la ceremonia de imposición de la Orden del Sol y se tiene noticia de que en 1822 se ordenó que todos los domingos los niños de las escuelas limeñas lo

cantaran en la Plaza Mayor (Gaceta del Gobierno de Lima Independiente, 1974a, p. 130). Desde ahí todo se volvió o silencio o anarquía para el *Somos libres*.

## ¿Y CÓMO SONÓ EL HIMNO NACIONAL DEL PERÚ EN SU DÍA DE ESTRENO?

Es natural que los peruanos asuman que su himno, en el día de su estreno, haya sonado tal cual se le conoce hoy en día. Como se podrá comprender, eso no puede ser y no lo es por varias razones.

La primera razón es que no ha quedado una versión manuscrita por Alzedo sobre cómo fue la música de esa primitiva versión del HNP. En otras palabras, no ha sobrevivido una partitura de la canción presentada para el concurso, ni para el fortepiano (el antecesor del piano) ni para el clavecín. Tampoco ha quedado una versión manuscrita de la orquestación de esa versión. Para quien no lo sepa: una cosa es un tema musical puesto en un teclado (sea fortepiano o clavecín) y otra es poner ese mismo tema desplegado a orquesta (para que lo toquen instrumentos de madera, metal, cuerdas y percusión). Sencillamente, no sobrevivieron ni la una ni la otra. Los avatares de la guerra, el desorden en la ciudad, la migración de músicos, la ausencia de imprentas musicales y la misma partida de Alzedo a Chile deben haber abonado a ese silencio.

La segunda es que la versión del HNP que se conoce y se toca hoy por hoy es una realizada por el músico italiano Claudio Rebagliati en 1869 que, según él, acordó con el ya anciano Alzedo, una “restauración” a la primitiva sencillez del HNP. Ni lo uno ni lo otro: lo que el músico italiano hizo fue un arreglo de la canción nacional al modo de una orquesta de fines del siglo XIX. Y, en ese arreglo, para nada se recobra la supuesta sencillez de 1821, puesto que es como decir que una orquesta de Verdi tocará con el timbre y sabor de un Mozart. Ya ni qué decir de algunos añadidos sustanciales realizados por Rebagliati, tales como esa introducción de cinco segundos reservada para trompetas y trombones (pero que ya los peruanos interiorizaron como imprescindible) (Rebagliati, 1901).

Finalmente, la versión actual incluyó, hasta hace muy poco, la llamada estrofa apócrifa. Esos versos son los que comienzan con “Largo tiempo el peruano oprimido”, versos inexplicablemente sancionados en la versión de Rebagliati, y que no podían estar en la versión de 1821. Si ese “Largo tiempo...” no estaba en la primitiva versión era porque —ya se sabe— salía de otra canción patriótica muy en boga y no había sido escrita por el poeta De la Torre Ugarte.

Entonces, ¿cómo debió haber sido la representación original del HNP ese día de septiembre de 1821? Pues como solía representarse la música en el mundo de las tonadillas. Ya se había apuntado que las tonadillas constituían un género popular en la Lima de ese entonces: se trataban de canciones orquestadas con temáticas licenciosas que se insertaban en una obra teatral (Torres Arancivia, 2023). Pues bien, aquel día, lo



apunta el testimonio referido, tras la comedia representada se estrenó el HNP y este, es muy probable, fue una versión cercana a una tonadilla inscrita en el clasicismo europeo, orquestada a ese modo, con una veintena de músicos distribuidos así: oboe, fagot, corno, trompeta y cuerdas (violines, violas y cellos) (Águila, 2022, pp. 150-169).

El caso es que en ese primer HNP y en ese joven Alzedo, principalmente, latía la música de Joseph Haydn que, a la sazón, era el músico más popular y global del mundo. Alzedo, en su formación, había bebido del compositor austriaco, lo cual no era de sorprender, pues todo músico hispano o americano que buscara la fama emulaba al compositor de los Esterhazy (Alzedo, 1869, p. 4) ¿Es de sorprender que el HNP, en su música, tenga un sabor haydeniano? Pues, no. Tal era la lógica de la música peruana: nutrirse de la música occidental para adaptarla por esta parte del mundo, en un proceso de mestizaje cultural que hasta el día de hoy es imparable.

Ahora, ¿cómo sonó esa primera versión? Tal es una pregunta compleja, pero plausible de contestar si se consideran nuevos descubrimientos. En ese sentido, se hace necesaria una especie de arqueología musical para recrear sonos de hace dos siglos. Para tal efecto se debe recurrir a un reciente hallazgo, el cual tiene que ver con una partitura manuscrita hallada en Londres e intitulada *Marcha patriótica de la ciudad de Lima para el fortepiano*, que parece contener una auroral versión del HNP.

### UN DESCUBRIMIENTO A MODO DE ESLABÓN PERDIDO: LA MARCHA PATRIÓTICA DE LA CIUDAD DE LIMA PARA EL FORTEPIANO

Efectivamente, una tienda de antigüedades londinense envió a Lima una partitura manuscrita con tan suculento título. Tras su transcripción y audición se develó que era una versión del HNP (Torres Arancivia, 2022, pp. 127-134). Tras el estudio de esa pieza, salieron a la luz varios aspectos. En primer término, que se estaba ante una música manuscrita en 1840 y eso la hacía la partitura más antigua que contiene una versión del HNP. En segundo término, y esto ya en base al análisis de la música, es muy posible que en ese papel de 1840 se haya transcrito una versión del HNP aún más vieja y, por lo tanto, más cercana a 1821.

En tercer término, que se llame *Marcha patriótica de la ciudad de Lima* coincide con la convocatoria sanmartiniana que pedía a concurso una marcha nacional que luego sería adoptada como *Marcha nacional del Perú*. No solo eso, que esté dedicada a Lima no debe sorprender: la ciudad era la cabeza de las provincias libres del Perú (unas cuantas zonas liberadas por el general argentino) y es por ello que no podía llamarse aún peruana, además de ser una especie de homenaje a esa patria pequeña donde el 15 y el 28 de julio se juró y proclamó la Independencia. En cuarto término, está el instrumento musical. Efectivamente, que se use un fortepiano implica antigüedad, pues ese instrumento de tecla golpeada es un antecesor del piano moderno; algo más pequeño, con "pedales"

que se activaban con las rodillas (no con el pie, como el piano actual) y con menos teclas, entre otros asuntos<sup>2</sup>. Fue el instrumento que usó Mozart, Haydn y el joven Beethoven, y pasaría de moda recién hacia 1830.

Por otro lado, felizmente, ese manuscrito contiene una parte para la voz (es decir, la línea para que la cante una soprano) que incluye la letra del coro y la primera estrofa y un folio con las restantes estrofas. Pues bien, en esos textos se vuelve a confirmar la antigüedad de la *Marcha patriótica*. La estrofa del *Somos Libres* aparece tal cual y como primera estrofa surge la siguiente:

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,  
La enunciaron también a una voz.

Sin dudas, de autoría de De la Torre Ugarte, además coincide con la letra de las otras versiones previas a la de Rebagliati y calza con la tesis de que el HNP, en sus orígenes, debió haber sido un homenaje a San Martín y a su causa. Las otras estrofas, además, contienen los mismos arcaísmos que tiene la primera versión impresa de la lírica del HNP que es una de 1853 (Corpancho, 1853, pp. 7-8).

Además, transcrita la música, se percibe con precisa claridad que tiene la impronta del clasicismo. En otras palabras, el HNP en el día de su estreno debió sonar a como sonaba la música de Mozart y de Haydn. No podía ser de otra manera y así ocurre en esta llamada *Marcha patriótica*: la melodía del *Somos libres* brilla elegante, simple, rápida, solo adornada ligeramente por la armonía. No solo eso, parece inscrita dentro del canon de la llamada teoría de los afectos<sup>3</sup>, sin que su rapidez moderada (la pieza esta signada por un moderato) cambie cuando se pasa a la estrofa (lo que ocurre en la versión actual) y como era el deseo de Alzedo (deseo expresado cuando él mismo rememoraba lo que había sido la composición de su himno). Finalmente, la versión londinense incluye uno de los efectos más característicos del periodo de inicios del siglo XIX: una introducción

---

2 Un video muy ilustrativo sobre el fortepiano se puede ver en Orquesta del Siglo de las Luces. (2018, 19 de julio). *Presentamos el fortepiano de Mozart* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=2ef95BZfYcw>

3 *La Teoría de los afectos* es una propuesta del tiempo de la Ilustración que asume que determinados sonidos, timbres y acordes generan, en los oyentes, sensaciones y emociones. Asimismo, tal postulado asume que la melodía es el canal por el cual se propician esos afectos y de ahí que, en una composición, esta deba brillar y para ello la armonía del tema no debe opacarla.

de exactamente treinta segundos en la que el tema del *Somos libres* es tratado bajo la técnica de tema y variaciones.

## TRAS EL ESTRENO. ENTRE EL SILENCIO Y LA ANARQUÍA SONORA

Tras el emocionante estreno de la canción nacional, bien puede decirse que la obra comenzó a entrar en una especie de retraimiento. Sonó, como ya se apuntó, un par de veces más para ocasiones especiales y se había ordenado, en 1822, que los niños la cantaran en la Plaza Mayor todos los domingos. No obstante, el HNP también tenía competencias. Eso no debe sorprender, hubo muchas canciones e himnos sonando al mismo tiempo y cada uno se ganó su lugar. De todos esos resaltaban *La chicha* de Alzedo y *De la Torre Ugarte*, la denominada *Primera canción patriótica* (de autoría desconocida) con su impactante estrofa del "Largo tiempo..." y el *Oíd mortales* (hoy, himno argentino) que se escuchaba con frecuencia en varias provincias del Perú en un clima de mucha emoción.

Como el país estaba en caos (la guerra dirigida por San Martín no tuvo los resultados esperados), no hubo tiempo ni empeño para que la música fuese impresa. Por otro lado, Alzedo, ya exclaustrado y convencido en la causa patriótica y en el nuevo mundo que esta ofrecía, partió del Perú siguiendo a San Martín y ya no regresaría a su tierra (salvo un par de cortas estancias) hasta cuarenta años después y, así, dejaría atrás su obra mayor: el HNP. No obstante, la llegada de Bolívar vino a trastocar no solo el escenario militar y político, sino también el artístico. ¿Por qué iba a sonar una canción que, en última instancia, era un homenaje a San Martín? Y, así, el HNP se mantuvo acallado a nivel gubernamental, mientras Bolívar estuvo en el Perú para darle sitio a un denominado *Himno nacional colombiano* que no se sabe cuál fue.

Sin embargo, la línea melódica del *Somos Libres* (es decir, lo que cualquier peruano puede silbar de su HNP) se mantuvo en el colectivo popular. Tal circunstancia es importante que se señale puesto que, desde ahí en adelante, esa línea se vería adornada de muy distintas maneras y así comenzaron a aparecer muchos himnos nacionales del Perú: todos ellos conservaron la melodía, pero adornados de muy distintas formas, con diferentes timbres, con más o menos ornamentos; respondieron, cada uno, a diferentes estéticas y tiempos; y coincidieron todos en una especie de anarquía sonora. Así como el Perú se vio sumergido en la anarquía de inicios republicanos, lo mismo pasó con su HNP. Cada banda lo tocaba de diferente manera, a su estilo, y recogiendo la versión que tenían de memoria o usando el manuscrito que estuviese más cerca. Tal anarquía sonora fue prueba mayor para la canción en el sentido de que, al no existir el proceso de grabación (que recién aparecería hacia 1888), no había un referente para decir "esta es la forma correcta de tocarla". Alzedo, por otro lado, estaba fuera del Perú, aunque muy poco hubiese podido hacer: su creación ya no le pertenecía.

Si se hace el catálogo superviviente de versiones del HNP es el siguiente: entre 1821 y 1840, lo más probable es que haya sonado una versión muy parecida a la referida *Marcha patriótica*. Hacia 1840 seguía como vigente el sonido de la referida marcha, tanto es así que su versión traspasó fronteras y así se explica que haya llegado a Londres. Aquí se hace importante resaltar el impacto de esa marcha patriótica, puesto que su impronta se hallará en varias versiones del HNP, tanto en el Perú como en los Estados Unidos, Inglaterra, Francia y Bélgica (donde se imprimieron versiones del HNP). En 1846, el editor y músico F. Beyer saca la primera versión impresa del HNP en su colección de cantos patrióticos del mundo (Beyer, 1846). Esta tiene un sabor absolutamente diferente al de la referida marcha, lo que hace pensar que con ese espécimen musical se estaba iniciando otra forma de interpretar el HNP, que ya sonaba como sonó la música en 1846 y no en 1821. Ahí no se detendría esta especie de caleidoscopio sonoro.

En 1857, aparece la primera versión impresa del HNP en el Perú, editada por Villavicencio. Esta partitura se halla perdida, pero las descripciones que han quedado de ella apuntan a que en sus páginas aparece por primera vez, en letra de molde, la inserción de la estrofa del "Largo tiempo..." (Raygada, 1954, p. 101). Al poco tiempo, en 1863, el músico sueco asentado en Lima, Carlos Eklund, saca su versión del HNP (Eklund, 1863). Tal versión es muy interesante: es para piano, tiene al "Largo tiempo..." y en varios pasajes se nota un burdo plagio de la *Marcha patriótica*. El caso es que esta versión enfureció al anciano Alzedo, quien recién parece caer en la cuenta del aparente caos con respecto a su creación. Así, tal es la desazón que siente el músico limeño lo que lo lleva a sacar, por fin, su versión autorizada del HNP. Eso último fue en 1864 (Alzedo, 1864).

Efectivamente, tras más de cuarenta años, Alzedo se animó a poner orden con respecto a su obra. Lamentablemente, ya era demasiado tarde. Aunque un músico sea el dueño de un tema, eso no implica que lo pueda recordar al cien por ciento, es por eso que no sorprendería de que Alzedo haya tenido que recurrir a las otras versiones de su himno para refrescar la memoria. Eso sí, el músico se empeñó en hacerle ver a sus contemporáneos de que él estaba muy actualizado en cuanto a estéticas, gustos y técnicas se refería, y es por ello que, rompiendo él mismo sus antiguos postulados, le insertó a esa versión del HNP una prolongada introducción, introducción que nada tenía que ver con la melodía del *Somos libres*, casi como la que ostenta el himno nacional argentino. Eso, a la postre, no funcionaría, como tampoco los adornos caprichosos que se deslizan en el acompañamiento y es por ello que el HNP, sancionado por su propio compositor, terminaría guardándose en el cajón de las antiguallas.

## **NEGOCIANDO CON UN SÍMBOLO PATRIO: EL HIMNO NACIONAL DEL PERÚ DESDE 1869 A LA ACTUALIDAD**

Se necesita una investigación que desmitifique la relación que acercó a Alzedo con Rebagliati, el caso es que de ella salió la forma actual que tiene el HNP. Ese arreglo del

himno realmente es bello y los peruanos ya lo tienen en su imaginario como consustancial a su identidad sonora. No obstante, eso no implica tensiones y emociones, no menos que negociaciones con respecto a la música y a la letra del HNP. Efectivamente, desde 1913 una ley declaró la versión Alzedo/Rebagliati como la oficial (Pons Muzzo, 1913, pp. 56-58), como si un decreto pudiese manejar el mundo de los sonidos y lo único que eso consiguió es que el HNP —si no era tocado por una gran orquesta sinfónica de profesionales— se desluciera, como suele ocurrir cuando lo toca una banda de *amateurs*. Tal vez, lo mejor que le pudo pasar al HNP es que, antes de 1913, la gente lo tocara como quisiera y, así, tal símbolo patrio se iba revitalizando en cada interpretación como el tronco añejo con la savia nueva.

Poner a la canción nacional en la partitura oficial hizo que esta, a la postre, se fosilizara. De esa manera, solo la gran orquesta podía hacerlo brillar con justicia, no así las versiones para banda. Estas últimas hicieron que los peruanos comenzaran a entender a esa música como acuartelada y hasta marcial, cuando dicha marcialidad no la había tenido desde sus inicios. Sobre eso último, surgió un mito que tiene como contexto a las Olimpiadas de 1936<sup>4</sup>.

Como se sabe, esas olimpiadas fueron organizadas por los nazis y a ellas asistieron los peruanos como participantes. Por su parte, el Gobierno alemán le encomendó al músico Leopold Weninger que recopilara los himnos nacionales de todas las naciones participantes y así se hizo, de lo que se produjo una interesantísima colección en donde las piezas musicales se editaron en una versión para piano (Breitkopf & Hartel, 1936, pp. 30-31). El objetivo de la colección era que, si eventualmente algún país ganase una medalla de oro, la banda debía tocar su himno. El caso es que el HNP se puso en esa colección y que quienes analizaron luego esa versión sostuvieron que Weninger le había puesto un tufo nazi al arreglo de Alzedo/Rebagliati<sup>5</sup>. Entonces, a la canción peruana no solo se sumaba el sabor de Haydn, Rossini, Verdi, Rebagliati, sino también el timbre opresor del Tercer Reich. No solo eso, el mito se coronó con la consecuente versión de que ese arreglo de 1936 encantó al profascista dictador del Perú: el general Oscar R. Benavides (1933-1939).

Pues bien, eso que suena tan interesante (ya que esa mitología le achaca la desazón al sabor marcial del HNP ahora a los nazis) no tiene asidero. ¿Cuál es la prueba? Solo basta con sobreponer la partitura para piano del HNP arreglada por Rebagliati (Rebagliati, 1901) sobre la de Weninger y se descubrirá que coinciden casi al cien por ciento. En

4 El célebre director de orquesta peruano, Miguel Harth Bedoya, volvió a poner en escena la versión del HNP bajo el arreglo de Rebagliati de 1869. Ello implicó que se respetara la orquestación del arreglista italiano hecha en 1869 que, al parecer, no ocurría. En este corto documental, el director sostiene que el HNP comenzó su desvirtuación musical a raíz de un arreglo que se hizo del HNP para las Olimpiadas de 1936. El corto se puede visionar en Caminos del Inka. (2011, 17 de julio). *Himno Nacional del Perú* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=RcWg61M9edQ>

5 Era una posibilidad. Más aún si se considera que, recientemente, se detectó de que había sido Weninger quien había arreglado la célebre *Marcha Radetzky* de Johan Strauss, la pieza estrella interpretada al final del *Concierto de Año Nuevo* de la Filarmónica de Viena. Tras apuntarse el

otras palabras, fue Rebagliati el que tiñó al HNP, desde que se autoimpuso la labor de arreglarlo, de esa marcialidad metálica que suele agotar a los peruanos. Lo que sí parece claro, es que ese sonido ha sido defendido y hasta promocionado por las dictaduras peruanas, solo eso explicaría la versión instaurada por el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas (1968-1980) para ser transmitida, con animación incluida, por la televisión peruana al inicio y al final de cada día de emisión.

Esa filmación con la música del HNP también es digna de ser estudiada y lo es, principalmente, por ser fruto de un contexto de dictadura<sup>6</sup>. Si se comienza por la música, pues esta sale del ya estudiado arreglo de Rebagliati, pero esta vez sí se notan las modificaciones marciales que, lejos de ser nazis, solo tienen el sabor militar con el que Juan Velasco Alvarado impregnó toda expresión cultural de esos años. Ahí están el incansable sonsonete del bombo, el pesado redoblante y el chirriante sonido de un imparable par de platillos. No sería exagerado si se sostiene, entonces, que no fue ni Benavides ni Weninger, pero sí Juan Velasco Alvarado el que le dio ese timbre al HNP, timbre que terminaría agotando a los peruanos en los años venideros.

Ahora, si se analiza la animación que acompaña la interpretación de la banda, también salen a relucir aspectos sumamente ricos. El coro del *Somos libres* es un estallido de luz: el sol radiante sale sobre el mar y tras él, la bandera rojiblanca flameando. A ese movimiento, se suceden la animación de unas manos, unas blancas y otras oscuras, que salen desde abajo representando a los peruanos y estas dan paso a fotos de trabajadores nacionales, entre campesinos y obreros. Esas fotos se intercalan, otra vez, con las manos que ahora se trocan en aves que vuelan sobre el firmamento. Tras ese juego, otra vez una sucesión de imágenes mostrando mazorcas, torres petroleras, tuercas y engranajes fabriles. La parte de la estrofa del "Largo tiempo..." es sencillamente espectacular, pues en ella los dibujos del cronista andino Guamán Poma de Ayala cobran vida. Ahí se ve al indio atado mientras que el hispano lo azota y le deja la espalda en carne viva; también aparecen una multitud de indios arrodillados que lloran y claman; se ve — a la par — al Inca, con grillo al cuello, arrastrado por conquistadores y, tras él, otra multitud de indios encadenados que van copando toda la pantalla. Hacia el final (en la frase "Más apenas el grito...") se da el clímax: surge el dibujo señero de Túpac Amaru al que la dictadura ensalzó y encumbró a prócer de la Independencia.

Es muy probable que, desde ese gobierno militar, la forma sonora del HNP se haya refosilizado, así como también se haya repotenciado la estrofa del "Largo tiempo...", por su tremenda carga emotiva. Sería hasta el nuevo milenio en el que el tema del sonido

---

pasado nazi del músico, la orquesta decidió regresar a la partitura original y es esta la que se toca desde el 2020.

6 El referido video se puede ver en C3000. (2014, 28 de julio). *Himno del Perú en los 70s HD* ((estéreo)) [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=kFykTjEQAvM>

y letra de la canción peruana regresó a discutirse. Durante la segunda administración aprista, como ya se apuntó, se eliminó la estrofa apócrifa, pero ni siquiera para regresar a la que parece se cantó en 1821, esa de “y al estruendo de broncas cadenas” (tal vez, por su mención exclusiva a San Martín), sino a la sexta, la que comienza con “En su cima los Andes sostengan”, que tampoco hay constancia de que haya salido de la pluma de De la Torre Ugarte. Es una buena letra, pero, ciertamente, no tiene el efecto del “Largo tiempo...”, que se lucía en un diálogo muy operístico con el coro; es más, en viejas grabaciones esa estrofa se solía cantar en un tempo muy lento, como si se quisiese generar el efecto de unos pies aletargados por el lastre de las pesadas cadenas.

Felizmente, en cuanto a la música del HNP se refiere, se ha regresado, sin que la ciudadanía se dé cuenta, a ese tiempo inicial cuando existían muchas versiones de la canción y cada quien la cantaba a su arbitrio. Sobre el arreglo de Alzedo/Rebagliati, se han hecho otros arreglos: así se le escucha con aire de festejo, en versión *metalera*, en guitarra barroca, en *latin jazz*, con sabor afroperuano y, hoy por hoy, antes de que cierre la edición del canal del Estado, el HNP se puede escuchar en lenguas originarias; sin embargo, en ese caos se mantiene inalterable la promesa que unifica lo que estaba destinado a vivir en fragmentos: que se será libre por siempre y que primero se apagará el sol antes de que los peruanos falten a tan grave juramento.

## REFERENCIAS

- Águila, C. del. (2022). Arreglo orquestal al modo clásico de la *Marcha patriótica de la ciudad de Lima*. En E. Torres Arancivia (Ed.), *¡Somos libres! De la Marcha patriótica de la ciudad de Lima al Himno nacional del Perú* (pp. 145-169). Congreso de la República del Perú, Fondo Editorial.
- Alzedo, J. B. (1869). *Filosofía elemental de la música o sea la exegesis de las doctrinas conducentes a su mejor inteligencia*. Imprenta liberal. [https://books.google.com.pe/books?id=u4JRAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs\\_ge\\_summ ary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.pe/books?id=u4JRAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summ ary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)
- Alzedo, J. B. (1864). *Himno nacional del Perú para canto y piano* [Partitura]. Almacén de música de Carlos F. Niemeyer. <https://repositoriodigital.bnp.gob.pe/bnp/recursos/2/pdf/himno-nacional-del-peru-para-canto-y-piano-musica-de-d-bernardo-alzedo.pdf>
- Beyer, F. (1846). *Vaterlands-Lieder fur das piano-forte No. 62. Uruguay. Himno nacional* [Partitura]. Collection de Chants Patriotiques. <https://www.iberlibro.com/partituras/Vaterlands-Lieder-Chants-patriotiques-Piano-Forte-Uruguay-Himno/14800212545/bd>
- Breitkopf, V., & Hartel, L. (1936). *Hymnen der völker. Herausgegeben anlässlich der Olympischen Spiele in Berlin 1936*. Editorial Breithaupt & Härtel. <https://www.>

amazon.de/Hymnen-V%C3%B6lker-Herausgegeben-anl%C3%A4%C3%9Flich-Olympischen/dp/B017XXHIB0

Concha, M. de S. (1974). Los patriotas de Lima en la noche feliz. En G. Ugarte Chamorro (Ed.), *El teatro en la Independencia* (25.ª ed., vol. 2, t. XXV, pp. 7-49). Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú. <https://hdl.handle.net/20.500.12934/177>

Corpancho, M. (1853). *Lira patriótica del Perú. Colección escogida de poesías nacionales, desde antes de la proclamación de la Independencia hasta el día*. Velarde.

Eklund, C. (1863). *Himno nacional del Perú para piano* [Partitura]. Repositorio de la Biblioteca Nacional del Perú. <https://bibliotecadigital.bnp.gob.pe/portal-bnp-web/#/libro/PIM-49>

Gaceta del Gobierno de Lima Independiente. (1974a). Decreto del supremo delegado ordenando a los niños de las escuelas concurrir los domingos a la Plaza de la Independencia (de armas) para cantar la marcha nacional “que por ahora se ha adoptado”. En G. Pons Muzzo (Ed.), *Símbolos de la patria* (10.ª ed., t. X, pp. 128-130). <https://hdl.handle.net/20.500.12934/147>

Gaceta del Gobierno de Lima Independiente. (1974b). La Gaceta de Gobierno de Lima Independiente informa que el día 2 de setiembre de 1821 se cantó en el teatro de Lima la canción patriótica. En G. Pons Muzzo (Ed.), *Símbolos de la patria* (10.ª ed., t. X, pp. 117-118). <https://hdl.handle.net/20.500.12934/147>

Gaceta del Gobierno de Lima Independiente. (1974c). San Martín y su ministro de relaciones exteriores y gobierno don Juan García del Río convocan a concurso para la composición de la marcha nacional del Perú. En G. Pons Muzzo (Ed.), *Símbolos de la patria* (10.ª ed., t. X, p. 114). <https://hdl.handle.net/20.500.12934/147>

Hurtado, J. (2021, 6 de marzo). *La historia del himno nacional del Perú* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=bDH6CiKxzvg>

Lesson, R. P. (1823). Situación del Perú en 1823. En E. Núñez (Ed.), *Relaciones de viajeros* (27.ª ed., vol. 2, t. XXVII). Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia. <https://repombd.bnp.gob.pe/bnp/recursos/biblioteca1/HTML/Sesquicentenario/relaciones-de-viajeros-127580/362/#zoom=z>

Mariátegui, F. J. (1974). Anotaciones. En G. Pons Muzzo (Ed.), *Símbolos de la patria* (10.ª ed., t. X, pp. 118-120). <https://hdl.handle.net/20.500.12934/147>

Orquesta del Siglo de las Luces. (2018, 19 de julio). *Introducing Mozart's fortepiano* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=2ef95BZfYcw>

PonsMuzzo, G. (1913). *Ley N° 1801 y la letra auténtica del himno nacional*. Librería Distribuidora Bazar San Miguel E. I. R. L. <https://es.scribd.com/document/624015642/Pons-Muzzo-Gustavo-La-Ley-N-1801-y-la-letra-autentica-del-Himno-Nacional>



- Raygada, C. (1954). *Historia crítica del Himno Nacional* (t. I). Juan Mejía Baca & P. L. Villanueva. <http://www.rolandocarrascosegovia.com/wp-content/uploads/2018/05/Historia-cr%C3%ADtica-del-Himno-Nacional-Tomo-I.pdf>
- Rebagliati, C. (1901). *Himno nacional del Perú. Música del maestro José Bernardo Alzedo. Restaurado, armonizado, e instrumentado, con aprobación del autor por Claudio Rebagliati* [Partitura]. Repositorio de la Biblioteca Nacional del Perú. <https://repositoriodigital.bnp.gob.pe/bnp/recursos/2/pdf/himno-nacional-del-peru-reduccion-para-piano-musica-del-maestro-jose-bernardo-alzedo-1821.pdf>
- Torre Ugarte, J. de la. (1971). La Chicha. En A. Miró Quesada Sosa (Ed.), *La poesía de la Emancipación* (14.ª ed., pp. 314-316). Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú. <https://repombd.bnp.gob.pe/bnp/recursos/biblioteca1/HTML/Sesquicentenario/la-poesia-de-la-emancipacion-127571/338/#zoom=z>
- Torres Arancivia, E. (2006). *Corte de virreyes: el entorno del poder en el Perú del siglo xviii*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial. <https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/181518>
- Torres Arancivia, E. (2010). *El acorde perdido. Ensayos sobre la experiencia musical desde el Perú*. Pontificia Universidad Católica del Perú. <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/173087>
- Torres Arancivia, E. (2021). Palabras y símbolos de blanco y rojo color. Una aproximación a la simbología y al discurso político en 1821 o manual sobre cómo concretar la idea de una nación. En J. Ramos Rea (Ed.), *El proceso de la Independencia del Perú desde el Bicentenario* (2.ª ed., pp. 915-946). Universidad Ricardo Palma; Academia de la Historia.
- Torres Arancivia, E. (2022). *¡Somos Libres! De la Marcha patriótica de Lima al Himno Nacional del Perú*. Congreso de la República del Perú, Fondo Editorial.
- Torres Arancivia, E. (2023). Es el amor un ratoncito. Una aproximación a la tonadilla en el Perú del siglo xviii (un género musical rebelde al ideal ilustrado). *Notas de Antropología de las Américas*, (2), 63-100. <https://doi.org/10.48565/bonndoc-111>
- Ugarte Chamorro, G (Ed.). (1974). *El teatro en la Independencia* (25.ª ed., Vol. 2, t. XXV). Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú. <https://hdl.handle.net/20.500.12934/176>
- Véliz Cartagena, M. (2009). *Crisis, cambio y modernidad en el Perú republicano: la actividad musical en la Catedral de Lima (1821-1919)*.