


Patria sonora: música patriótica, marchas y otros sonidos militares en las vísperas de Ayacucho

Zoila Elena Vega Salvatierra

Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa

Arequipa, Perú

zvega@unsa.edu.pe

 <https://orcid.org/0000-0002-6748-7648>

Introducción

La música militar en el mundo ibérico de finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX se transformó notablemente debido al impacto de los fenómenos políticos que impactaron en Europa y América en ese tiempo. Desde una clara influencia francesa, que se origina incluso antes de la Revolución de 1789, pasando por una Guerra de Independencia (1808-1814), el Trienio Liberal (1820-1823) y las guerras independentistas sudamericanas (1810-1824), la música militar y sus múltiples ramificaciones e influencias conforman una parte importante de la vida cotidiana tanto en la Metrópolis como en sus provincias y territorios ultramarinos. Este trabajo supone una primera aproximación a esta dimensión sonora de las sociedades hispanas y americanas de la época con especial incidencia en la experiencia peruana en los tiempos inmediatamente anteriores a la batalla de Ayacucho.

En este trabajo propongo la idea de que tanto la música militar realista como la patriota compartían los mismos principios y por lo tanto sus expresiones sonoras eran muy similares, si bien sus usos y aplicaciones difieren notablemente según el enfoque político de los bandos que las empleaban. Resulta bastante complicado comprobar esta hipótesis debido a la ausencia de fuentes, sobre todo porque se ha tendido a trabajar más fuentes perimusicales provenientes del lado patriota y al poco interés que han despertado las fuentes, musicales o no, procedentes del bando realista. Pero precisamente, al plantear que las músicas militares, en lugar de divergir, convergen en sus rasgos estilísticos generales, es que decidí acercarme a las fuentes hispanas que son mucho más abundantes y accesibles en los archivos peninsulares.¹

1. No puedo eludir la tentación aquí de hacer referencia a la frase pronunciada por José Arcadio Buendía, el patriarca fundador de la estirpe maldita de *Cien Años de Soledad* de Gabriel García Márquez, cuando un amigo intenta enseñarle a jugar ajedrez para distraerlo de su locura. El insano replica que nunca pudo entender un juego que enfrentaba a dos rivales que estaban de acuerdo con los mismos principios. Algo semejante se aplica a las culturas sonoras de los ejércitos realista y patriota que partían de la misma tradición militar y, por lo tanto, musical y la empleaban para canalizar sus discursos políticos, aunque estos fueran antagónicos.



Tampoco se debe olvidar que, debido a los avatares políticos propios de las circunstancias en territorio español, a partir de 1814, cuando retoma el trono Fernando VII, hasta su muerte en 1834, el ambiente político de España provocó que muchos oficiales españoles cambiaran de bando y se afiliaran a la causa patriota. Al proceder de esta manera llevaron con ellos la cultura militar, las técnicas y usos de cuartel que habían aprendido durante sus años de entrenamiento, ya sea en la academia o en el campo de batalla.

Precisamente algo que diferencia a ambos bandos es la simbología. Estandartes, canciones, colores, escudos y marchas se usan profusamente como símbolos identitarios. A diferencia de lo ocurrido con la invasión francesa a la península en 1808, el enemigo —bien sea el rebelde patriota o el fidelista realista— habla el mismo idioma, comparte cultura, idiosincrasias y formas de pensamiento muy similares por lo que los diálogos no son infrecuentes. Por ello, podría ser especialmente útil estudiar las fuentes musicales de la música militar hispánica que se conservan con mayor cuidado y número que las americanas y las peruanas para comprender cómo se escribían, escuchaban y pensaban estas músicas. Esto permitiría especular con mayor fundamento sobre sus características, estilos y aplicaciones, al menos mientras se encuentran las fuentes propias del ejercicio musical en los ejércitos americanos en general y peruanos en específico, algunas de las cuales, por ahora, son de naturaleza más literaria que musical.

Estado de la cuestión

Sobre la música militar y patriótica en España en la época de la Independencia y el Trienio Liberal existe una abultada bibliografía. Para comprender el panorama general, puede consultarse el trabajo de Ricardo Fernández de Latorre (2014) titulado *Historia de la música militar de España*, especialmente los capítulos IV y V, y para trabajos centrados en la Guerra de Independencia (1808-1812), pueden citarse los trabajos de Cristina Díez (2009), de María Gembero-Ustároz (2006 y 2012) Virginia Sánchez López (2012) y José Gabriel Guaita Gabaldón (2020), entre otros. Un muy bien documentado catálogo sobre fuentes primarias de música española compuesta durante, o alusiva, a la Guerra de Independencia, el Trienio Liberal y la Década Ominosa y que se conservan en la Biblioteca Nacional de España es el producido por Juan Bautista Escribano Sierra, Cayetano Hernández Muñiz y José María Soto de Lanuza (2016).

Para el caso americano puede consultarse el artículo de Amalia Roales-Nieto (1996) para la música en tiempos del general San Martín y el de Diana Fernández Calvo (2009) sobre el caso de la música militar argentina para finales de la colonia y comienzos de la época republicana. En Venezuela, Yetzabeth Pérez Anzola López, Cristian Javier López y Nury Sulbarán (2024) han publicado un interesante análisis discursivo sobre la *Carmañola americana*, canción a la que me referiré más adelante y para el caso peruano tenemos los estudios de canciones patrióticas de José Bernardo Alzedo realizado por Víctor Rondón y José Manuel Izquierdo (2014), el estudio de Eduardo Torres Arancivia sobre una fuente de la *Marcha Patriótica de Lima* (2022), así como el estudio sobre el rol de las canciones patrióticas en la independencia del Perú realizado por Luis Rodríguez Toledo (2022).

La política y los ejércitos durante la Guerra de Independencia en el Perú

Para entender qué tan emparentados estaban los usos musicales en los ejércitos regulares del mundo ibérico, cualquiera que fuera su afiliación partidaria, especialmente en el Perú en las vísperas de la batalla de Ayacucho, se hace necesario un breve repaso de la situación política en ambos bandos en el difícil período que abarca desde 1820 hasta 1824.

Del lado español, no se tenía en absoluto un mando unificado. Esto lo demuestra la actitud disconforme de la oficialidad española ante la que consideraron una actitud poco determinada del entonces virrey Joaquín de la Pezuela, cuando se produjo la invasión del ejército libertador comandado por José de San Martín en agosto de 1820. Se realizaron negociaciones durante septiembre y octubre de 1820 entre delegados de ambos bandos, pero paralelamente los patriotas lanzaban ofensivas en la costa norte y el centro del virreinato. Cuando Pezuela intentó reaccionar en diciembre de 1820, ya era tarde y un mes después se produjo el Pronunciamiento de Aznapuquio que colocó a José de la Serna, un militar liberal, al frente de la defensa de Lima. Su toma del poder, inédita para un virrey, provocó una gran desconfianza en los círculos limeños más conservadores porque significaba un apoyo directo al gobierno del Trienio Liberal que el año anterior, 1820, había jaqueado al trono del absolutista Fernando VII. La Serna creía sobre todo en su deber militar hacia su patria y estaba indignado por las tendencias fatalistas de su antecesor Pezuela, pero cuando fue reconocido como virrey y recibió las instrucciones del gobierno liberal de Madrid de conferenciar con los insurgentes, obedeció de mala gana, aunque tampoco pudo llegar a un acuerdo. Cuando no le fue posible defender la ciudad capital del virreinato sin destruirla, prefirió evacuar su ejército y atrincherarse exitosamente en el sur y las tierras altas. Pero ni siquiera allí estaría libre de los vaivenes de la política metropolitana.² Curiosamente, para tranquilizar a las élites limeñas, San Martín prometió conservar el orden establecido, refrenar a la plebe, mantener la propiedad privada, evitar las confiscaciones —no cumplió su palabra pero al menos demoró en traicionarla— y los sectores poderosos de la capital acabaron por sentirse más seguros de sus privilegios con él al frente del gobierno, que con el mismo La Serna.

¿Por qué La Serna recibió órdenes de parlamentar? Porque en la Península, el gobierno liberal creía que aún era posible recuperar los territorios americanos si se les garantizaba la plena aplicación de la Constitución de 1812, es decir, que no serían considerados súbditos, sino ciudadanos en igualdad de condiciones que los peninsulares. La oferta llegaba diez años tarde y los delegados americanos a las cortes empezaron a desertar de las sesiones y a dejar en claro que la guerra de Independencia no se arreglaría con una carta magna. Esa tardanza, el hecho de que el gobierno liberal español tuviera que enfrentar la resistencia realista en la misma España y finalmente la invasión francesa en apoyo a Fernando VII que reinstaló el absolutismo en la Península, acabaron para siempre con la posibilidad de recuperar América 'por las buenas'.³

2. Para saber más sobre la diversidad de posturas políticas en el ejército realista véase Ascensión Martínez Riaza, (2014) y para un estudio sobre el liberalismo español y su relación con la emancipación americana puede consultarse el trabajo de Roberto Breña (2006).

3. Para más información sobre el papel de los diputados americanos en las cortes de Cádiz y del Trienio Liberal puede consultarse el libro de Marie Laure Rieu-Millán (1990). Para un estudio de caso específico puede verse el trabajo de Víctor García y María Luisa Calero sobre los diputados de Nueva España (2018).

El mismo San Martín no tenía unanimidad dentro de sus filas. Permitió muchas correrías de los generales realistas José Ramón Rodil y José de Canterac en las afueras de Lima sin detenerlos porque temía ser derrotado debido a la inferioridad de sus fuerzas. Sus efectivos no llegaban a cuatro mil soldados mientras La Serna tenía a veinte mil soldados a su disposición en un territorio que dominaba y conocía bien. Los oficiales patriotas le reprochaban a San Martín que no persiguiera y acabara con los realistas y esas disensiones alcanzaron su punto álgido cuando en 1822 Lord Cochrane, almirante de la flota patriota, abandonó el Perú. Su partida significó una pérdida estratégica notoria ya que no era posible sostener la invasión por vía marítima. San Martín comprendió que se hallaba atrapado en Lima, sin posibilidades de avanzar y sin oportunidad de retroceder. Fue entonces que se hizo evidente la necesidad de la ayuda del norte para derrotar a La Serna y por ello cedió paso a Simón Bolívar y el ejército de la Gran Colombia en 1823.

La llegada de Bolívar detonó otra clase de conflictos, primero por la anexión de Guayaquil, considerado territorio del virreinato peruano, por parte del ejército de la Gran Colombia. Luego, las imposiciones y condiciones de Antonio José de Sucre, representante de Bolívar, al solicitar la anulación del poder del presidente peruano José de la Riva Agüero; la resistencia de varios sectores locales al autoritarismo de Bolívar y la preferencia de estos por conceder posiciones de poder a oficiales colombianos y venezolanos e incluso la defección de José de Torre Tagle, que había ganado para la causa independiente la intendencia de Trujillo y sus territorios, sembraron la duda y la discordia entre los ejércitos libertadores que en lo militar perdieron varias campañas, incluidas las de los Puertos Intermedios y las expediciones al sur, donde La Serna y sus generales resistían.

La Serna no la pasó mejor. Cuando Fernando VII recuperó plenamente el poder en España en 1823, lo ratificó como virrey, pero no envió tropas para ayudarlo. Lo que sí hizo, fue ofrecerle al coronel Pedro Antonio Olañeta la promesa del virreinato de Buenos Aires si derrocaba a la Serna y ponía al ejército realista bajo el mando del trono nuevamente. El liberalismo de La Serna era mal visto en Madrid y este doble juego ocasionó una revuelta en el bando realista en el Alto Perú que La Serna tuvo que sofocar. Para hacerlo, dividió sus fuerzas y por ello se hallaba debilitado cuando Bolívar lo atacó en Junín en agosto de 1824. La batalla de Ayacucho en diciembre de ese año, que puso punto final a la guerra, no significó el fin de las disputas políticas entre ambos bandos, pero esa ya es parte de otra historia.⁴

Por lo tanto, cada tendencia, cada pequeña facción formada en estos ires y venires de la política hispánica se ve reflejada en los himnos, marchas y canciones tanto oficiales como clandestinas que se pusieron de moda en salones, teatros, chicherías, parroquias y campamentos y de cuyo abundante florecimiento es tímida testigo la prensa de la época y los viajeros que se atrevieron a describir sus experiencias en diarios de viaje y correspondencias.

4. Para más información sobre los procesos independentistas en el Perú puede consultarse las obras de Jorge Basadre (1983) y de Rubén Vargas Ugarte (1981).

Música militar en el mundo hispano

Desde inicios del siglo XVIII y durante esa centuria, bajo el reinado de la dinastía Borbón se inició la modernización del ejército español de acuerdo al modelo francés, nacionalidad del mencionado linaje. Felipe V inició este movimiento y lo continuó su hijo, Carlos III. Para este trabajo, me interesan especialmente el *Reglamento de Milicias* (1766) y la *Reales Ordenanzas* (1768) que supusieron una nueva organización de los cuerpos del ejército —caballería, infantería, artillería, etc— así como su renovación, mantenimiento y distribución en los territorios del imperio hasta bien entrado el siglo XIX y que sirvieron incluso durante las guerras de independencia americanas (Martínez, 2004, p. 431).⁵ Estas ordenanzas fueron seguidas de varias publicaciones para el uso de batallones, regimientos y cuarteles que constituyen una muy rica veta de fuentes documentales pertinentes para este tema, puesto que, en su propósito de unificar los usos de todos los ejércitos españoles destacados en territorio peninsular y ultramarino, proponen toques de servicio para los diferentes momentos del día en los cuarteles y campos de batallas, marchas de desfiles para paradas y retretas e himnos a entonar en ceremonias oficiales.⁶ Cuando se produjo la invasión francesa en 1808, estos manuales e instructivos siguieron imprimiéndose para uso no solo de las fuerzas regulares, si no de las guerrillas y montoneras que luchaban por su propia cuenta en los campos españoles. De acuerdo con José María Soto de Lanuza, las tres formas más comunes de música castrense son los toques de ordenanza o servicio, la marcha y el himno. Mientras los primeros norman la vida del soldado y lo orientan en la batalla, las otras dos tienen aplicaciones más diversas. Originalmente, la marcha se pensó para acompañar los desplazamientos de los ejércitos a larga distancia y podría considerarse una danza andada, escrita generalmente en compases binario o cuaternario —y añadiría por mi parte que tanto en compases simples como compuestos—, mientras que el himno es una canción coral destinada a las celebraciones y solemnidades, entonadas en ocasiones muy señaladas (Soto de Lanuza, 2016, p.21). Estos tres usos son los que abordaré a continuación.

a) Los toques de servicio

Uno de esos reglamentos fue el *Tratado de táctica para la infantería ligera* publicado por orden de la Regencia de las Españas en 1814, en Cádiz,⁷ que reúne instrucciones para el entrenamiento de esa arma y que ofrece una interesante relación de toques de corneta para los diversos momentos de la jornada de servicio o durante la campaña (véase figura 1). Lo interesante de esta relación de toques es que se articulaban en torno al arpegio de *do mayor*, las únicas notas reproducibles en una corneta de servicio de la época, cuya combinación precisa comunicaba a los soldados los momentos del día y las órdenes en batalla. Estos eran de suma importancia para no solo regular disciplinadamente la vida de oficiales y soldados, sino comandar adecuadamente las tropas durante el combate.

5. Para un estudio más profundo sobre las reformas borbónicas del ejército español y su larga proyección en el siglo XIX, véase los trabajos de Enrique Martínez Ruiz (2004 y 2005).

6. Para mayor conocimiento sobre música militar en España en el siglo XVIII, véase el trabajo de Antonio Mena Calvo (1998, pp. 42-56).

7. Al parecer se publicaron textos análogos en varias ciudades españolas como el aparecido en Barcelona con el mismo título en fecha incierta, pero próxima a la gaditana y que se conserva en la Biblioteca Nacional de España con la signatura VC/3360/25, el cual no he podido consultar por no hallarse digitalizado.

Figura 1
Toques de Corneta



Nota. "Toques de Corneta" contenido en *Tratado de táctica para la infantería ligera*, por San Juan, F. d., 1814, p. 109, Tormentaria. Biblioteca Nacional de España, MMICRO/193.

Esta disposición de toques se encuentra en varios manuscritos musicales conservados por la Biblioteca Nacional de Madrid y fechados en fechas tan dispares como 1830 y c. 1850, que demuestran que se seguían utilizando por el ejército hispano, incluso después de concluidas las independencias americanas (véase figuras 2 y 3).

Figura 2
Toques de Corneta



Nota. Toques de corneta, c. 1830, Biblioteca Nacional de España, MP/33827/2.

Figura 3
Toques de Corneta



Nota. Toques de corneta, música manuscrita, c. 1850, Biblioteca Nacional de España M.BARBIERI/177.

La fuente referida parcialmente en la figura 3 contiene información interesante ya que revela al autor del tratado que aparece como anónimo en la fuente gaditana de 1814: Felipe [de] San Juan. Así mismo, señala que se copian los toques de corneta de la edición publicada en Madrid en 1826 y que son los mismos de la edición de 1814, lo que significa que estaban en pleno uso por los ejércitos españoles en los tiempos en que se produjo la batalla de Ayacucho.

El nombre de Felipe de San Juan se repite también en dos ediciones que amplían su tratado de tácticas de infantería producidas en América. El primero de ellos, publicado en La Paz en 1832, se conserva en la Biblioteca Nacional del Perú con el título de *Instrucción de guerrilla por el señor don Felipe de San Juan, compuesta y aumentada por Balderrábano y Mortúa* mientras el segundo, originalmente publicado en La Paz en 1829, se reimprimió —o se reeditó— en Bogotá en 1841 y se conserva en la Biblioteca Nacional de Colombia con el título *Instrucción de guerrilla por el S. D. Felipe de San Juan compendiada y aumentada [...] por el comandante José María de Alemán*. Ambos libros, que usan el de San Juan como punto de partida, mencionan el tipo de toques de corneta, aunque no consignan la música. Esto se explica porque la melografía era difícil de incluir en las imprentas americanas de la época y porque con toda seguridad los toques de los ejércitos bolivianos y colombianos, si bien significaban los mismo, debían por fuerza sonar diferente (véase figuras 4 y 5).

Figura 4
Toques de Corneta

TOQUES DE CORNETA.			
1 Atencion.	8 Llamada.	16 Cesar el fue-	24 Diana.
2 Marcha regu-	9 Derecha.	go.	25 Misa.
lar.	10 Izquierda.	17 Relevo.	26 Oracion.
3 Marcha redo-	11 Centro.	18 Ocultarse.	27 Ataque.
blada.	12 Retirada.	17 Arme la ba-	28 Llamada de
4 Paso lijero.	13 Fajina.	yoneta.	oficiales.
o trote.	14 Fuego a pie	20 Jenerala.	28 Interrogacion
5 Dispersion.	firme.	21 Ataque aleman	de guerrilla.
6 Banguardia.	15 Alto la mar-	22 Grupos.	30 Numero de la
7 Asamblea.	cha	23 Tropa.	guerrilla.

Nota. "Toques de corneta" mencionados en *Instrucción de guerrilla...* por De San Juan, F., Balderrábano, A. y De Maortúa, J. B. 1832, p.5. Biblioteca Nacional del Perú. <https://bibliotecadigital.bn.p.gob.pe/items/2b5b78d8-6007-4c87-b171-bba6b685bf4?origin=internal>

Figura 5
Toques y avisos

TOQUES DE CORNETA.	
1. Atencion.	16. Cesar el fuego.
2. Marcha regular.	17. Relevo.
3. Marcha redoblada.	18. Ocultarse.
4. Paso de trote.	19. Armen la bayoneta.
5. Dispersion.	20. Jenerala.
6. Banguardia.	21. Ataque aleman.
7. Asamblea.	22. Grupos.
8. Llamada.	23. Tropa.
9. Derecha.	24. Diana.
10. Izquierda.	25. Misa.
11. Centro.	26. Oracion.
12. Retirada.	27. Ataque.
13. Fajina.	28. Llamada de oficiales
14. Fuego á pie firme.	29. Interrog. de guerrilla
15. Alto la marcha.	30. núm. de la guerrilla.

Nota. "Toques y avisos" en *Instrucción de guerrilla...*, por Aleman, J.M. y San Juan, F., 1841, p. 8.
https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/62898

Se observa que los nombres de los toques son muy similares. Afortunadamente, en este caso contamos con una invaluable fuente proveniente del ejército patriota, también de toques de corneta, para contrastarla con sus pares españoles. Es una fuente de enorme significado, ya que su autor es José Bernardo Alzedo, autor del Himno Nacional, que fue el mismo músico del batallón N° 4 de Chile, cuerpo al que se unió en agosto de 1822 y con el cual participó en varias campañas y batallas, hasta que el Batallón regresó a Chile y Alzedo se marchó con él (Izquierdo, s.f.). Fue quizás para este batallón que escribió unos *Toques de corneta para la guerrilla* que se conservan en la Biblioteca Nacional del Perú con la signatura BNP069⁸ (véase figura 6).

8. Agradezco a José Manuel Izquierdo haber compartido la información y el material de esta importante fuente.

Figura 6

Portada de los Toques de Corneta



Nota. Portada de los Toques de Corneta por J. B. Alzedo, c. 1822. Biblioteca Nacional del Perú.

Que llevara el mismo título de los documentos anteriormente mencionados no es mera coincidencia. La palabra “guerrilla” no tenía la acepción que se le confiere hoy. Según la versión de la *Instrucción de Guerrilla* de José María de Aleman, que he citado líneas arriba, la “formación de guerrilla es la separación o dispersión metódica de una tropa, bien sea para batirse en terreno frágoso, que no admite otra, para encubrir o abrigar las maniobras de gruesos cuerpos, llevar la vanguardia de las columnas, flanquear sus marchas o con el objeto, en fin, de reconocimientos” (Aleman y San Juan, 1841, p.3). Como puede observarse en la figura 7, los toques llevan los mismos nombres, sonidos e incluso compases de 2/4, 6/8 y 4/4, pero las combinaciones de notas son muy semejantes a los aparecidos en la figura 1.

Figura 7
Toques de Corneta



Nota. Toques de corneta, por José Bernardo Alzedo, c. 1822, p. 1. Biblioteca Nacional del Perú.

Para contrastar mejor las semejanzas de nombres y las diferencias de toques, se ofrece en la figura 9, una comparación de algunos de los toques de corneta del ejército español y de los creados por Alzedo que quizás no fueran uniformes para todo el ejército patriota, pero nos dan una idea de la semejanza de sonidos y llamadas.

Figura 8
Selección de toques de corneta del ejército español

Comparación de toques de servicio

Toques del ejército español (Felipe de San Juan)	Toques para la guerrilla (José Bernardo Alzedo)
Atención	Atención
Marcha	Marcha regular
Redoblado	Marcha Redoblada
Llamada	Llamada
Derecha	Derecha
Izquierda	Izquierda
Fajina [sic]	Fajina
Generala	
50 Generala	
Diana	
64 Diana	Diana

Nota. Elaboración propia a partir de la selección de toques de corneta del ejército español (publicados en 1814) y los compuestos por J. B. Alzedo (c. 1822-1823).

b) Las marchas, canciones e himnos patrióticos, una tradición revolucionaria

Así como existían códigos musicales que normaban la vida y conducta de los soldados en la guerra y en la paz, existía un tipo de música compuesto para los desplazamientos de los distintos cuerpos del ejército y que incluso los identificaban y que podían entonar durante desfiles o al ingresar a ciudades conquistadas o partir al frente de batalla. En un libro titulado *Toques de guerra que deberán observar uniformemente los pífanos, clarinetes y tambores de la infantería de Su Majestad*, compuesto por Manuel de Espinoza, músico de la Real Capilla, en 1769, se denotaban, además de algunos toques de reglamento como fagina (comida), retreta (retirada a los cuarteles por la noche), diana (levantarse) o la misa, marchas como *La Generala*, *La marcha de fusileros* y *La marcha de granaderos*.

Pronto, estos aires marciales trascendieron las filas y aparecieron en el teatro ligero, en tonadillas y sainetes, así como en danzas y música de salón y de calle. Después de 1789, en Francia, la aparición la canción patriótica concebida con fines militaristas, pero interpretada sobre todo por la población civil y expresada tanto como himno patriótico, baile o ambos, inició una tendencia que trascendió las fronteras galas y se instaló con comodidad en otros países porque apelaba a un sentimiento compartido: la afiliación a una causa identificada con la nación. Tres son las canciones patrióticas francesas asociadas con la Revolución, pero sus características y funcionalidades eran ligeramente diferentes. *La marselesesa*, una canción patriótica escrita en 1792 por Rouget de Lisle y declarada Himno Nacional de Francia en 1795, fue el modelo para un sinnúmero de canciones consideradas nacionales que expresaban voluntades de constituir —o diferenciar— identidades y alteridades e influyó en la producción de los himnos nacionales de las futuras repúblicas americanas, surgidas de la Guerra de Independencia. La segunda, el *Ah! Ça ira*, apareció un poco antes, en 1790. Su texto fue creado por un soldado llamado Ladré sobre una contradanza conocida como *Le carrillon nationale* y posteriormente se le adaptaron letras más agresivas, sobre todo durante las Matanzas de Septiembre en París, en 1792 y durante la época del Terror (1793-1794) y se le relacionó con los *sans-culottes*, la población parisina de los estratos más radicales y con los jacobinos y robespierristas en la época más violenta de la Revolución. La tercera, una danza-canción anónima, en compás de 6/8 fue *La Carmagnole* que empezó a bailarse y cantarse en 1792 y que, a diferencia de las otras, tenía una naturaleza más lúdica y optimista y se entonaba como canción celebratoria, no para estimular ansias guerreras o jurar venganza, como las otras dos.⁹ De hecho, la literatura de cordel solía ofrecer múltiples textos de acuerdo a la cambiante situación política y militar de los turbulentos tiempos revolucionarios, convirtiéndola en una verdadera crónica de sucesos (véase figura 9).

9. Las tres canciones fueron prohibidas bajo el gobierno consular de Napoleón Bonaparte. Mientras *La Marselesesa* sufrió continuas censuras y reposiciones hasta llegar a convertirse nuevamente en el Himno Nacional francés, el *Ah! Ça ira* perdió notoriedad y *La Carmagnole* se convirtió en una canción infantil que se enseña en los colegios con una letra mucho menos agresiva que la original.

Figura 9

La Carmagnole des royalistes

LA CARMAGNOLE des ROYALISTES
 Chez Frere Passage du Saumon

47

Madame veto avait promis madame veto
 avait promis de faire egorge tout paris de faire egorge
 tout paris mais sont coup a manque grace a nos canonie
 Dansson la carmagnolle vive le son vive le son
 dansson la carmagnolle vive le son du canon

2

Monsieur veto avait promis (bis
 Detre fidelle a sa patrie (bis
 Mais il ly a manque
 Ne faisons plus cartie
 Dansson la carmagnolle & c.

3

Antoinette avait resolu... (bis
 De nous faire tomber sur cu (bis
 Mais son coup est manque
 Elle a le nez casse... Dansson & c.

4

Son mari se croyant vainqueur. (bis
 Connaissait peu notre valeur. (bis
 Vas louis gros paour.
 Du temple dans la tour. . Dansson & c.

5

Les suisse avaient tous promis (bis
 Qu'ils feraient feu sur nos amis. (bis
 Mais comme ils ont sauté
 Comme ils ont tous danse'
 Chantons notre victoire, vive le son. & c.

VM 16374

Nota. *La Carmagnole des royalistes* [à 1 v.] n° 47, 1792. Bibliothèque nationale de France, département Musique, VM7-16374.

Esta canción, por su aire festivo y su melodía pegadiza tuvo una amplia difusión en los continentes europeo y americano. Su primera versión en castellano se conoce como *la Carmañola americana* y apareció en unos papeles requisados a unos rebeldes venezolanos en 1797. A diferencia del original, de carácter celebratorio de un evento que ya aconteció —la caída de la monarquía—, esta tiene un texto exhortativo y esperanzador y llama a las armas para conseguir la tan ansiada libertad.¹⁰ Posteriormente, cuando se produjo la invasión francesa a España, se adaptó su música para textos en castellano que denotaban a los invasores y su huella aún es perceptible en danzas populares españolas. El uso de la danza-canción con letras adaptables, pronto se difundió por todo el ámbito hispano y llegó a producir ejemplos locales muy diversos, nacidos de la Revolución y de la guerra pero de uso civil y no militar. Estos tres tipos influyeron decididamente en diversos ejemplos surgidos en América y el Perú entre 1810 y 1824.

c) Himnos patrióticos españoles de América en la Independencia

Los himnos patrióticos españoles surgieron de manera abundante durante la Invasión Francesa de 1808. Ocasiones como el Motín de Aranjuez, la batalla de Bailén, los fusilamientos de Mayo, entre muchos otros, sirvieron para desatar una verdadera fiebre de canciones entonadas en calles, salones y escenarios. Incluso los compositores y escritores más relevantes del momento, algunos en el exilio, se volcaron a la creación de himnos guerreros que conocieron mayor o menor fortuna en diversas ciudades españolas y en el extranjero. Dignos de mención son los himnos escritos por José Antonio de Arriaza, uno de los más prestigiosos poetas de la época, que fueron musicalizados por Fernando Sor y publicados en Inglaterra en 1810. Especialmente exitoso fue su *Himno a la victoria* que circuló en impresos y manuscritos, en pliegos sueltos y álbumes de música domésticos¹² y que sirvió de modelo a muchos otros himnos entonados en tertulias, teatros y celebraciones públicas.¹³ Esta música dejó de emplearse en el territorio ibero cuando Fernando VII fue reinstalado en el trono y anuló todo lo propuesto en las Cortes de Cádiz en 1812.

En 1820, los sectores liberales finalmente se rebelaron contra su política absolutista y apoyaron al Pronunciamiento del general Rafael del Riego, que dio inicio al Trienio Liberal (1820-1823). El rey se vio obligado a reconocer un gobierno constitucional que buscaba modernizar el país. Precisamente la figura protagónica del general inspiró la escritura de un himno por parte de un amigo y compañero suyo, Evaristo San Miguel, que conoció varias musicalizaciones. Una de las más populares se escribió en ritmo de contradanza y se atribuye a José Melchor Gormis¹⁴ (véase figura 10) y tuvo tal popularidad que se le entonaba tanto en ceremonias oficiales como en el teatro.¹⁵ Cuando se produjo la caída del régimen liberal, el himno fue prohibido y el general del Riego ahorcado.

10. Para saber más sobre los trasvases de *La Marsellesa* y de *La Carmagnole* entre Francia y América, véase Bastin y Díaz (2004) y para un análisis del discurso contenido en *La Carmañola americana* debe consultarse a Anlosa y López (2024).

11. Puede leerse más al respecto en Muñiz (2016) y Ripoll (2016).

12. Para un catálogo de todas las fuentes de este himno, en diversas musicalizaciones y formatos, véase el catálogo ya mencionado *Guerra y revolución Música española 1788-1833* (2016).

13. Para un estudio de los procesos véase Lolo, 2009.

14. Al igual que *La Marsellesa*, sufrió censuras y reivindicaciones. Fue el Himno de la Segunda República Española y luego nuevamente prohibido durante la dictadura franquista.

15. Un testigo, Michael J. Quin, viajero inglés que visitó España en esa época cuenta que en el teatro era frecuente interrumpir la función varias veces para entonar el *Himno de Riego* (Quin, 1824, p. 105).

Figura 10

Fragmento del Himno de Riesgo



Nota. Fragmento del *Himno de Riesgo*, publicado por Mariano de Cabrerizo, 1823, p. 1. <https://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.cmd?id=2299>

Estos himnos patrióticos, verdaderos símbolos de la resistencia ante Francia o del deseo de renovación de las élites progresistas españolas pronto sirvieron de ejemplo para producir canciones patrióticas que enaltecían la causa realista en América, puesto que podían emplearse para estimular el celo patriótico de los fieles a la corona. Algunos ejemplos son el *Himno a la victoria de Valladolid*, compuesto por el músico español Manuel del Corral, asentado en la Nueva España, probablemente en 1813 para conmemorar la victoria del brigadier Ciriaco del Llano (véase figura 10), también escrito en compás de 6/8, y *la Canción realista americana atribuida a Ramón Carnicer*, escrita para los voluntarios de los ejércitos enviados a América y escrita en 6/8, pero con ritmos muy cercanos a los sesquiálteros americanos (véase figura 12).

Figura 11
Carátula y página 1 del Himno a la Victoria de Valladolid



Nota. Carátula y página 1 del Himno a la Victoria de Valladolid , de Manuel del Corral , c. 1813. Biblioteca Nacional de España, signatura MMICRO/1255.

Figura 12
Primera página de la Canción Americana atribuida a Ramón Carnicer



Nota. Primera página de *El sólo por eso*; canción realista americana con acompañamiento de piano forte y guitarra, atribuida a Ramón Carnicer, c. 1824. Biblioteca Nacional de España signatura MP/221/12.

d) Himnos patrióticos españoles e independentistas en la prensa del virreinato del Perú

Múltiples ejemplos de textos patrióticos españoles e independentistas sobreviven en la prensa peruana, aunque no se cuenta con las fuentes musicales propiamente dichas. Por ejemplo, en 1818, bajo el gobierno del Virrey Pezuela, se publicó en *La Gaceta de Lima*, órgano del gobierno virreinal, una *Canción patriótica* que menciona la derrota del general Xavier Mina, que había abrazado la causa independentista, en la Nueva España en 1816 (véase figura 13).

El nuevo régimen liberal instaurado en España en 1820 fue ensalzado en la prensa realista peruana. El periódico *El Triunfo de la Nación*, fundado por el virrey La Serna para publicitar su posición tanto como defensor del trono como la posición liberal de su gobierno, publicó una *Canción patriótica* celebrando el restablecimiento de la Constitución Española el 16 de febrero de 1821 (figura 14) y un *Himno de Looz y desagravio de los fieles peruanos* el 17 de abril de 1821. Este himno se publicó para hacer enmienda sobre las aparentes ofensas publicadas contra los peruanos fieles al rey en un periódico rival días antes (véase figura 14).

Figura 13
Canción Patriótica

118

CORO.

*Rompa el ayre con rápido vuelo
Nuestra voz de lealtad inflamada,
Y retumba en el cóncavo cielo
El acento de gloria y placer.
Porque el brazo español victorioso
Siempre fiel al augusto FERNANDO,
Sus blasones y honor aumentando
Solo sabe triunfar y vencer.*

ESTROFA 1.

De soberbia y de crímenes lleno
Un traidor que la patria detesta,
Nuevamente el rebelde veneno
Sobre México osáse sembrar.
Mas el héroe que rige este mundo,
De exterminio las órdenes dió,
Y al momento sus plantas se viera
El iluso bandido besar.

Rompa &c.

2. Ya gimiendo entre duras prisiones
Yace el monstruo que ingrato y perdido,
De proscriptos infandas legiones
Altanero llegó á levantar:
Y enemigo del rey que lo honrara
Y la patria que amádole habia,
De ambos quiso su loca porfia,
La ventura y el nombre arruinar.

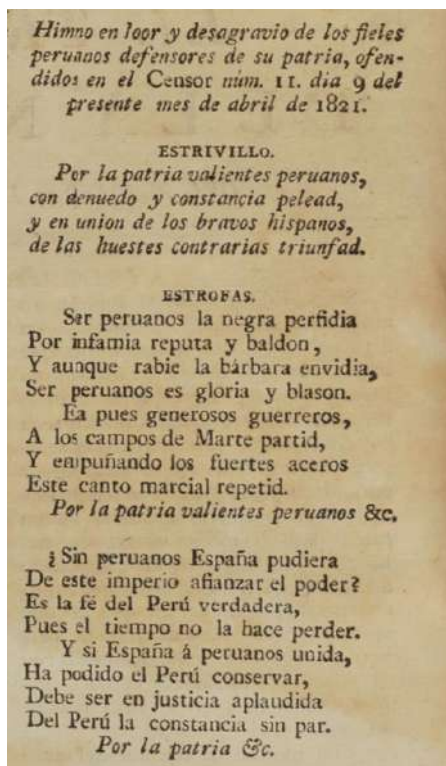
Rompa &c.

3. Ojio á Mina baldon del Ibero
Que aborrecen los nobles hispanos,
Desde el cantabro fiel y guerrero,
Hasta el bético alegre y leal:
Ojio siempre y perezca entre horrores
Aquel vil que á manchar se atreviera,
La lealtad española que fuera

Nota. *Canción Patriótica*, publicada en la *Gaceta de Lima*, el 8 de febrero de 1818.

Figura 14

Himno de Loor y desagravio de los fieles peruanos



Nota. "Himno de Loor y desagravio de los fieles peruanos" en *El Triunfo de la Nación*, Lima, 17 de abril de 1821.

Por supuesto que los diarios de tendencia independentista no se quedaron atrás. Surgieron numerosas publicaciones entre el desembarco de las fuerzas de San Martín en Paracas y su entrada a Lima. Por poner sólo algunos ejemplos, en el periódico *Los Andes Libres* se publicó un *Himno del Colegio San Martín* en homenaje al libertador¹⁶ apenas unos cuantos días antes de la Declaración de la Independencia (véase figura 15).

16. El antiguo Real Convictorio de San Carlos, fundado en Lima en 1770, fue cerrado por el virrey Pezuela en 1815 debido a sus tendencias liberales y cambió de nombre a Colegio de San Martín cuando se produjo la entrada del Libertador a Lima en 1821 para poner el colegio bajo su advocación, aunque este nombre no duró mucho. Fue reabierto bajo el nombre de Convictorio de San Carlos en septiembre de 1822.

Figura 15
Himno del renaciente Colegio de San Martín

HIMNO
DEL RENACIENTE COLEGIO DE SAN MARTIN,
DENOMINADO ANTES SAN CARLOS,
AL INMORTAL PATRONO QUE HOY LE ENGRANDECE,
COMUNICANDOLE SU ESCLARECIDO NOMBRE.

..... Romanosque suo de nomine dicet.

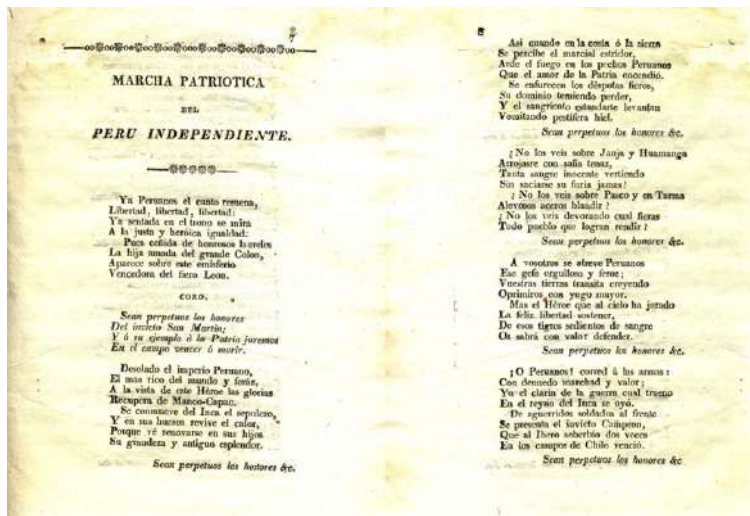
CORO,
*Cual soles, recurrid á las misas,
martinianos, su auxilio implorad;
y magnífico objeto fecundo,
de la Patria en el Héroe cantad.*

<p>¡Qué favores al mundo peruano hoy prodiga suprema deidad! ¿son los vanos prestigios de un sueño, ó es la nua sincera verdad? Si, que en medio de tantos encantos, todo es vida, todo es libertad; y las almas, en dulce transporte, se complacian sintiendo la paz.</p>	<p>Si algun día el meteoro ominoso, conderando á los hijos del sol, presentir les hiciera los males de inhumana española agresión, hoy, á fin de anticiarnos las glorias de valiosa y feliz protección, en alegre agorero se torna cada uno y leal corazón.</p>
--	---

Nota. "Himno del renaciente Colegio de San Martín", publicado en *Los Andes libres*, Lima, 24 de julio de 1821.

En 1822 se publicó una *Colección de algunas poesías publicadas desde la entrada del ejército libertador en la Ciudad de los Libres* que contenía poesías y textos de marchas e himnos que, en este punto, se confundían mucho entre sí (véase figura 16).

Figura 16
Colección de algunas poesías



Nota. *Colección de algunas poesías publicadas desde la entrada del ejército libertador en la Ciudad de los Libres*, Lima, 1822. Imprenta de Manuel del Río, pp. 4 y 5.

Precisamente en esta colección aparece publicado el texto de una canción muy popular en el momento de la llegada de las tropas sanmartinianas y que se entonaba en esquinas y fiestas de todo Lima. Me refiero a *La Chicha*, canción con texto de José de la Torre Ugarte y musicalizada por José Bernardo Alzedo que se había vuelto muy conocida, quizás por su melodía sencilla, su aire de danza escrito en 2/4 y su carácter celebratorio, lo que la asemeja a *La Carmagnole* francesa.¹⁷ A diferencia de los otros himnos, canciones y marchas patrióticas ya citados, *La Chicha* no llamaba a la lucha ni ofrecía sacrificios a la patria. Era una simple invitación a disfrutar de los manjares peruanos, convirtiendo por primera vez la gastronomía en representación de la peruanidad. Su popularidad fue tal que su autoría se puso en duda y en otros cancioneros más tardíos fue atribuida a otros creadores, lo cual desembocó en una enérgica declaración de Alzedo, años después, para dejar clara la paternidad de su pieza (véase figura 17).¹⁸

Figura 17

Para un brindis de chicha



Nota. "Para un brindis de chicha". En *Colección de algunas poesías publicadas desde la entrada del Ejército libertador en la ciudad de los libres*, Tomo 1, Lima 1822. Imprenta de Manuel del Río, p. 69.

17. Rondón e Izquierdo (2014) presentan un profundo análisis de esta canción.

18. En el cancionero *Mistura para el bello sexo*, cuarta edición —la primera apareció en 1860— publicado en Arequipa en 1877, aparece *La Chicha* como canción de Juan Tena y texto de Juan A. Ugarte.

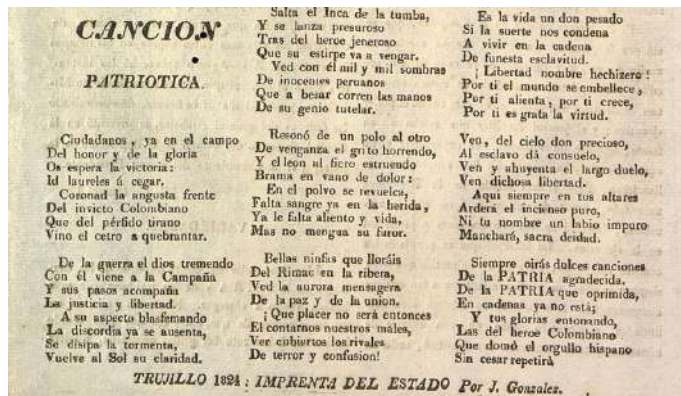
La Chicha tuvo amplia difusión en cancioneros provinciales hasta una época tan tardía como 1877. El cancionero arequipeño *Mistura para el bello sexo*, cuya primera edición apareció en 1866, para su cuarta edición de 1877 anotaba una versión de *La Chicha* cuya música se adjudicaba a Juan Tena y su letra a Juan A. Ugarte. Estas inexactitudes y variantes podrían indicar que la transmisión oral de la canción pudo haber desdibujado las autorías y conferirles a otros nombres de manera involuntaria.

En provincias, las composiciones líricas para cantar o marchar no se quedaban atrás. Ya en 1814, en Arequipa, en medio de la exaltación que se vivía en los sectores progresistas por la entrada en su ciudad de los ejércitos del rebelde Mateo Pumacahua, el poeta Mariano Melgar había escrito su *Marcha patriótica* que celebraba tempranamente el fin del despotismo en suelo peruano. Melgar fue fusilado en 1815 y este texto recién fue descubierto en una colección de manuscritos suyos en Estados Unidos por lo que quizás jamás fue musicalizado.¹⁹

Otro ejemplo de canciones independentistas fue la *Canción patriótica*, publicada en Trujillo en el periódico *Nuevo Día del Perú*, el 8 de julio de 1824, casi un mes antes de la batalla de Junín (figura 18).

Figura 18

Para un brindis de chicha



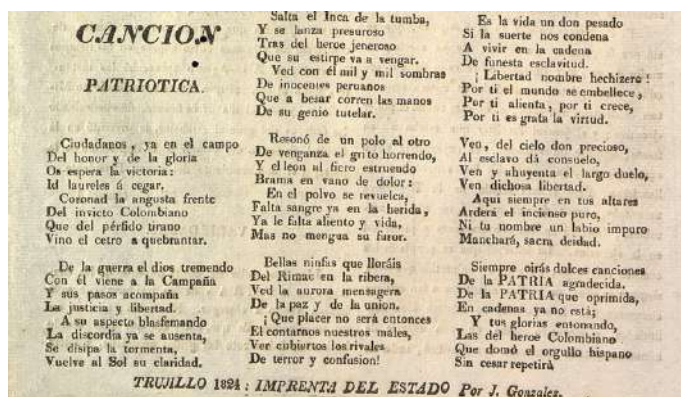
Nota. "Canción patriótica". En *Nuevo Día del Perú*, Trujillo, 8 de julio de 1824.

e) Poesías sobre Ayacucho

La batalla de Ayacucho produjo también una significativa cantidad de poesía patriótica musicalizable en la prensa peruana. Algunos de los ejemplos fueron los poemas escritos por José María Corbacho (véase figura 18) y Benito Laso (figura 19) e incluso un año después de ocurrida la célebre refriega, en el Teatro Principal de Lima aún se entonaban loas en su memoria (figura 20).

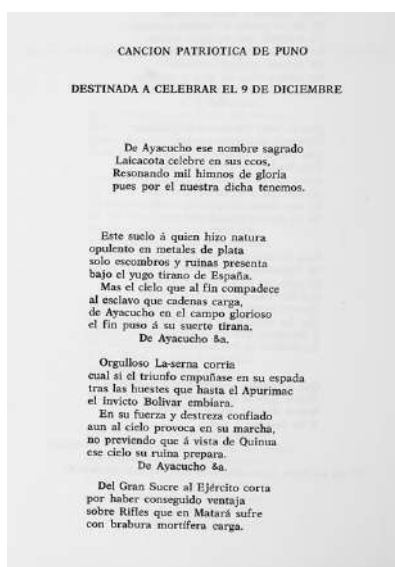
19. Darío González ha consagrado un artículo al estudio de esta marcha y su probable musicalización por parte del contemporáneo de Melgar, Pedro Ximénez, pero la evidencia que presenta es, por decir lo menos, bastante débil y rebatible.

Figura 19
Canción Patriótica



Nota. "Canción Patriótica". José María Corbacho, 1824, publicado originalmente en *Lira patriótica del Perú*. Lima. Imp. de D. Fernando Velarde 1853. p. 36-39. Fragmento extraído de *La poesía de la Emancipación*, Tomo XXIV, Colección Documental de la Independencia del Perú, por Miro Quesada Sosa, A., p. 484. <https://hdl.handle.net/20.500.12934/175>

Figura 20
Canción patriótica de Puno



Nota. "Canción patriótica de Puno", texto de Benito Laso, publicado originalmente en *El Sol del Cuzco*, Tomo I, 1825. Fragmento extraído de *La poesía de la Emancipación*, Tomo XXIV, Colección Documental de la Independencia del Perú, por Miro Quesada Sosa, A., p. 502. <https://hdl.handle.net/20.500.12934/175>

Algunas características sonoras

En las fuentes musicales que nos han llegado de las músicas marciales del mundo hispano, podemos encontrar una serie de características sonoras que otros autores también han destacado como el empleo de compases en tiempo binario con subdivisiones binarias y ternarias como 2/4, 4/4 y 6/8 que pueden encontrarse tanto en himnos como en marchas patrióticas y pasodobles, un paso ligero de la infantería española cuyos orígenes podrían estar en el teatro tonadillesco de finales del siglo XIX y que se escribe también en compás de 2/4 muy empleados en los desfiles militares. Se prefiere el modo mayor y se transporta a tonalidades adecuadas o cómodas, como lo atestiguan las numerosas versiones del *Himno a la victoria* de Arriaza y Sor que se conservan en la Biblioteca Nacional de España. Es muy frecuente iniciar las melodías con saltos de cuarta justa o sexta mayor ascendente. Las formas son generalmente de coro y estrofas para los himnos o ternarias que incluyen coro-estrofa-coro en el caso de algunas marchas. Para el coro es más frecuente el uso de cuartetas o cuatro versos que abren y cierran la canción.

Son las versificaciones del texto lo que determina, en muchos casos, el compás y la naturaleza de la música y definen tanto el uso como el contexto de las canciones, himnos y marchas patrióticas. De las fuentes musicales y literarias observadas, subsisten diverso tipo de versificaciones que vale la pena analizar. Los más comunes son los versos hexasílabo, octosílabo, el decasílabo dactílico y el pie quebrado.

El hexasílabo o verso de seis sílabas podía emplearse en dos variantes. La primera es la de ritmo trocaico que coloca los acentos en las sílabas impares (1, 3 y 5) y al que Rudolf Baehr menciona como variante culta. La segunda es la de ritmo dactílico que acentúa la segunda y quinta sílaba y se considera como la variante popular (Baehr 1973, p.93). A esta última pertenecen el *Himno a la Victoria* de Arriaza que musicalizó Sor en 1808, el *Himno de la Victoria de Valladolid* de Manuel del Corral (México c. 1813) y el *Himno de Riego*, de 1820, escrito por Evaristo Fernández de San Miguel. Los tres poemas, coincidentemente, fueron musicalizados en compás de 6/8.

La Chicha, por otro lado, emplea ambas variantes en una versificación mixta, lo que dificulta su musicalización. Esto explica por qué en algunos versos de esta canción los acentos musicales y prosódicos no coinciden. Su compás de 2/4 y su música de fácil memoria facilitaron su gran divulgación en el Perú en los tiempos de la Independencia.

El octosílabo es el verso más extendido de la literatura española. Lo encontramos tanto en la *Marcha patriótica* de Melgar, como en la *Canción patriótica* publicada en Trujillo en 1824 y se encuentra frecuentemente en canciones de ritmo sesquiáltero, aunque, por supuesto, no es exclusivo de esta modalidad rítmica. Está asociado a canciones más ligeras y menos solemnes. Una variante de octosílabo con un verso en pie quebrado intercalado como estribillo es el que se observa en la canción del *Solo por eso*, la canción atribuida a Ramón Carnicer de 1823, dedicadas a los voluntarios realistas de América.

El decasílabo es bastante frecuente en los himnos patrióticos en el mundo hispano y aparece en varias canciones citadas aquí como los poemas de Corbacho y Laso, así como en las canciones realistas y patriotas como el *Himno de Loor y desagravio de los fieles peruanos* (1821), el *Himno del renaciente colegio San Martín* (1821), varias marchas patrióticas y el *Himno Nacional del Perú*. Según Rudolf Baehr, el verso decasílabo simple se empleaba preferentemente en la poesía popular y pasó a escenarios y poesías cultas en los siglos XVII y XVIII, pero fue a finales de este siglo y comienzos del siguiente que este

tipo de verso se asocia a las canciones patrióticas gracias a la obra poética de Gaspar Melchor de Jovellanos²⁰ (Baehr, 1973, p.133). Pronto el decasílabo simple de variante dactílica que acentúa las sílabas 3, 6 y 9 del verso y deja átona la sílaba 4 se convirtió en el verso preferido por casi todos los himnos nacionales latinoamericanos. Esta versificación admite compases de 2/4 pero con mayor precisión los de 4/4 que es el compás más favorecido en las canciones nacionales latinoamericanas.

Formaciones instrumentales

Aunque es un acápite que merece un estudio mucho más profundo, no se puede omitir una mención al uso de los instrumentos musicales en la vida militar ni en las marchas y actividades de batallones y regimientos durante las campañas o en épocas de paz. Antonio Mena Calvo ha señalado que en el siglo XVIII la reforma introducida bajo el reinado de Carlos III se consigue la creación de las bandas de regimientos con la incorporación de instrumentos como clarines, serpentones, clarinetes y percusión turca (triángulo y platillos), además del acostumbrado redoblante o tambor de regimiento cuya importancia era casi igual al de la corneta o clarín, un instrumento que daba las notas del acorde mayor y que se empleaba tanto en las bandas como en los toques, como ya hemos visto (Mena, 2007, p. 234).

En 1769 se publicaron los *Toques de Guerra que deberán observar uniformemente los pifanos, clarines y tambores de la Infantería de Su majestad* compuestas por Manuel de Espinosa, música de la Real Capilla, que incluía once marchas, llamadas y toques para el servicio de aquella arma. Esta normativa inicia un periodo de mejora e implementación de las bandas militares en el ejército español. Mena también explica que la Guerra de Independencia interrumpió esta tendencia y que durante este periodo es difícil encontrar fuentes musicales que avalen su uso (Mena, 2007, p. 235).

Los ejércitos independentistas, por su lado, tenían bandas anexas a ellos que podían tocar tanto en los eventos estrictamente castrenses como en bailes, o en retretas o paseos públicos, pero tampoco sobreviven muchas fuentes. Al respecto se conserva un documento firmado por el General Guillermo Miller y el Secretario del general San Martín, Bernardo de Monteagudo, que estipula el pago a los músicos del batallón Legión Peruana de la Guardia, emitido en 1821, en el que se enumeran los instrumentos que tocaban: trompa, clarinetes, fagot, clarín o corneta, flautín, bajo y redoblante (CDIP 1971, T. VI vol. 5 p. 30,).

El Ethos de las canciones patrióticas

Finalmente vale la pena reflexionar sobre el efecto que se esperaba de la música militar en toques, marchas e himnos. Las canciones patrióticas debían cumplir en los oyentes un efecto persuasivo muy particular. En el prólogo de su *Colección de canciones patrióticas* publicadas en 1823 donde se publicó el *Himno de Riego* que he presentado en la figura 10, el impresor estipulaba que:

20. Escritor, político e intelectual español que se plegó a la causa patriótica española ante la invasión francesa y murió en 1811 cuando aún no se vislumbra la derrota napoleónica.

Las canciones patrióticas producen la doble ventaja de servir a un tiempo mismo de incentivo eficaz, y agradable desahogo a los buenos patriotas. A su impulso se aprestan denodados al combate; el fuego del civismo electriza sus corazones, olvidan los más caros intereses y solo ven, oyen y anhelan la salud de la Patria y el exterminio de los enemigos de la libertad. O bien ufanos con el triunfo que corona frecuentemente sus empresas, no cabiendo el placer en sus pechos, lo explayan gozosos, ya proclamando los bienes que la libertad proporciona, ya victoriando y celebrando el valor y patriótico celo de los adalides que la reconquistaron". (Cabrerizo, 1823, p. s/n)

Este texto que podría haber sido redactado por un propagandista de la causa independiente en cualquier país americano, apareció un año antes de que concluyera el Trienio Liberal en España. No es seguro cuál fue el destino de Cabrerizo durante el régimen reaccionario que le devolvió a Fernando VII sus prerrogativas absolutistas, pero lo dicho por él también se aplica a los himnos fernandistas de la Restauración. Se señalan sobre todo dos funciones: la de estímulo para la lucha y la expresión de la emoción patriótica ante la victoria.

Por otro lado, en su *Filosofía elemental de la música*, José Bernardo Alzedo describe con mucha precisión el carácter y funciones de la música militar pero también señala su decadencia por el abuso que hace de ella la música escénica:

Artículo VI: Música marcial.

- I. Esta clase de música, que observada en la propiedad de su estilo, es de un carácter brillante y entusiasta, la especulación sistemada en la moda, y esta es la novedad, ha invertido el designio de su moralidad. Haciéndola aparecer, no ya como un resorte propio a escitar (*sic*) en el soldado un espíritu guerrero, incitativo al combate y aspirante a la victoria, la ha convertido en un medio suficiente a formar un militar mimado y mal dispuesto a la pelea. La general adopción de piezas teatrales, aplicadas en despropósito a marchas y Pasos-dobles a efecto de divertir con los recuerdos de la escena, es hacer dos males a la vez. Uno es, que la continua repetición de unos mismos trozos presentados en diversos aspectos, hacen cansada y fastidiosa toda una ópera. Otro es, que la mescolanza de diferentes estilos, ya melancólicos, ya bufos y ya voluptuosos, enervándose en la Música la egergia y brillantez del carácter militar, se ridiculiza y pierde al mismo tiempo la fuerza de su influencia moral [...].
- II. La música militar, de tiempo muy atrás se ha dividido en dos objetos: uno es, los actos de formación y señales de ordenanza, y otro el que siendo igualmente una señal con que se indica al soldado la hora de retirarse a su cuartel, se ha hecho a la vez un obsequio al pueblo, que por recreo o pasatiempo concurre. Con respecto a lo primero, es verdad que en el Melodrama se encuentran trozos análogos y propiamente espresivos (*sic*) del estilo militar; pero pasando de esta línea, siempre será despreciable la indiscreta transformación que se hace de las Arias, dúos, tercetos, e etc que se presentan unas veces como marchas, otras como pasodobles o aún como valeses, trocando forzosamente la medida del tiempo si es cuaternario o binario, haciéndolo ternario para que convenga al efecto. Y con relación a lo segundo, es decir a las retretas, elegidas piezas del mejor gusto, ordenadas con el tino y discreción que hace distinguir sin confusión las partes de canto de las acompañantes

a más de llenar el objeto de su destino será un verdadero obsequio, principalmente para aquella clase que por falta de civilización o de posibilidad pecuniaria se aleja del teatro lírico pero que con la repetida concurrencia a estos actos, se le ofrece un entretenimiento sano que a la vez de formarle el gusto por la música, sirva a suavizar y morijerar sus costumbres. (Alzedo, 1869, p. 43)

Alzedo no solo enumera las características sonoras de la música militar y lamenta su mal uso en el teatro, sino que está convencido de la labor educativa que las bandas militares realizaban entre la población civil. Si bien su libro es muy posterior a la época de la Independencia, recoge su experiencia como músico militar en ese tiempo y los postulados que la música marcial debía seguir.

A manera de cierre

La música militar, sus géneros, instrumentos y sobre todo músicos, directores y maestros, de los cuales no se ha hablado en este texto, constituyen una rica veta de estudio para comprender no sólo qué tipos de música se escuchaba, sino la procedencia y conservación de elementos musicales empleados como tópicos y códigos comunicacionales, así como vehículos de propaganda política y vínculos identitarios con patrias inmediatas o lejanas dentro del intrincado escenario de las guerras de independencia durante más de una década en Sudamérica. En el Perú, si bien este enfrentamiento recrudesció a partir de 1821, la escasez de fuentes no ha permitido profundizar la investigación sobre estas expresiones sonoras que en su momento tuvieron un enorme significado y un uso muy extendido en las sociedades sudamericanas sin importar su filiación partidaria. Una vez concluida la guerra y la funcionalidad de esta música, disminuyó su presencia en las prácticas colectivas con suma rapidez para ser reemplazada por otras expresiones, aunque nunca desapareció del todo, tanto por el recuerdo de la gesta independentista, por el militarismo imperante en la política peruana, las guerras civiles que siguieron a la victoria de Ayacucho o a la influencia del teatro en la vida cotidiana de las ciudades, así como la labor divulgativa de las bandas militares. El estudio de fuentes paralelas que se muestran abundantes para el caso español, pueden contribuir significativamente a la comprensión del fenómeno musical militar en los ejércitos independentistas, pero también señalar el camino para identificación de fuentes que permanecen ignotas y, por supuesto, a comprender cómo semejanzas de estilos, repertorios y estrategias compositivas demuestran que la conflagración que dio origen a la República fue mucho más compleja y menos maniquea de lo que a primera vista pudiera parecer.

Referencias

- Aleman, J.M. y San Juan. F. (1841). *Instrucción de guerrilla por el S.D. Felipe de San Juan; compendiada i aumentada en algunos movimientos i toques de corneta para una compañía de cazadores, por el comandante José María de Aleman*. Imp. de J.A. Cualla.
- Alzedo, J. B (1869). *Filosofía elemental de la música: ó, Sea la exegesis de las doctrinas conducentes á su mejor inteligencia*. Imprenta Liberal.
- Alzedo, J.B. [1822]. *Toques de corneta para la guerrilla* [Manuscrito]. Biblioteca Nacional del Perú.
- Baehr, R. (1973). *Manual de versificación española*. Gredos.
- Balderrábano, A., De Mortúa, J.B. y De San Juan, F. (1832). *Instrucción de guerrilla por el señor Don Felipe de San Juan, compuesta y aumentada por Balderrábano y Mortúa*. Imprenta de Educandas.
- Basadre, J. (1983) *Historia de la República del Perú: t.1, Primer período, la época fundacional de la República (1822-1842)*. Editorial Universitaria.
- Bastin, G. L., & Díaz, A. L. (2004). Las tribulaciones de la Carmañola (y de la Marsellesa) en América Latina. *TRANS: Revista de Traductología*, (8), 29-39. <https://doi.org/10.24310/TRANS.2004.v0i8.2961>
- Breña, R. (2006). *El primer liberalismo español y los procesos de emancipación de América, 1808-1824: una revisión historiográfica del liberalismo hispánico*. El Colegio de México.
- Cabrerizo, M. (1823). *Colección de canciones patrióticas*. Venancio Oliveres. <https://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.cmd?id=2299>
- Canción Patriótica. (8 de febrero de 1818). *Gaceta de Lima*.
- Canción patriótica. (8 de julio de 1824). *Nuevo Día del Perú*.
- Carnicer, R. [1824]. *El sólo por eso; canción realista americana con acompañamiento de piano forte y guitarra*. B. Wirmbs.
- Colección de algunas poesías publicadas desde la entrada del ejército libertador en la Ciudad de los Libres*. (1822). Imprenta de Manuel del Río. <https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/172684>
- Del Corral, M. (1813). *Himno a la victoria de Valladolid*. Biblioteca Nacional de España.
- Díez, C. (2009). Teatro, canciones e himnos patrióticos: la música al servicio de los ideales políticos en el Cádiz de las Cortes. *Cuadernos de música iberoamericana*, 18, 7-36.

- Escribano Sierra, J. B., Muñiz, C. H., & de Lanuza, J. M. S. (2016). *Guerra y revolución: música española, 1788-1833*. Biblioteca Nacional de España
- Fernández de Latorre, R. (2014). *Historia de la música militar de España*. Ministerio de Defensa de España.
- Fernández, D. (2009). La música militar en la Argentina durante la primera mitad del siglo XIX. *Revista Digital del Instituto Universitario Naval*, 1, 29-54.
- García, V. M. N., & Calero, M. L. (2018). Desde la experiencia gaditana al México independiente: los diputados de Nueva España en las Cortes de Cádiz. En J. Lacueva y J. Saldaña, (Coord.). *Sujetos, espacios y poder, visiones sobre las élites en América latina 1810-1910* (pp. 21-53). Instituto de Historia y Ciencias Sociales, Universidad de Valparaíso.
- Gembero-Ustárroz, M. (2006). La música en España e Hispanoamérica durante la ocupación napoleónica (1808-1814). En F. Acosta Ramírez (Coord.). *Cortes y revolución en el primer liberalismo español. Actas de las Sextas Jornadas sobre la Batalla de Bailén y la España Contemporánea* (pp. 171-231). Universidad de Jaén.
- Gembero-Ustárroz, M. (2012). El ambiente musical en el Cádiz de las Cortes: un himno de Manuel Rücker para celebrar el regreso a España de Fernando VII (1814). En A. Ramos Santana (Coord.). *Ocio y vida doméstica en el Cádiz de las Cortes* (pp. 73-132). Diputación de Cádiz.
- Guaita Gabaldón, J. G. (2020). La música patriótica en Valencia durante la Guerra de la Independencia española (1808-1814): mercado y repertorio. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 33, 199-224. <https://doi.org/10.5209/cmib.67507>
- Himno de Loor y desagravio de los fieles peruanos. (17 de abril de 1821). *El Triunfo de la Nación*.
- Himno del renaciente Colegio de San Martín. (24 de julio de 1821). *Los Andes libres*.
- [Izquierdo, J. M.](s.f.). II. *El himno nacional*. José Bernardo Alzedo (1788-1878). Biografía de un músico peruano. <https://alzedo.weebly.com/ii-el-himno-nacional.html>
- La Carmagnole des royalistes*. (1792). Bibliothèque nationale de France, département Musique.
- Lolo, B. (2009). La música al servicio de la política en la Guerra de la Independencia. *Cuadernos Dieciochistas*, 8, 223-245.
- Martínez Riaza, A. (2014). Todos eran realistas. Liberalismo y absolutismo en el gobierno del Virreinato del Perú, 1820-1824». En I. Álvarez y J. Sánchez (Ed.) *Visiones y revisiones de la independencia americana: realismo/pensamiento conservador: ¿una identificación equivocada?* (pp. 121-144). Ediciones Universidad de Salamanca.

- Martínez Ruiz, E. (2004). El largo ocaso del ejército español de la Ilustración: reflexiones en torno a una secuencia temporal. *Revista de historia moderna*, 22, 431-452. <https://doi.org/10.14198/RHM2004.22.15>
- Martínez Ruiz, E. (2005). *El ejército español de la ilustración: caracteres y pervivencia de un modelo militar*. Fundación Española de Historia Moderna. <http://doi.org/10.20350/DIGITALCSIC/11866>
- Mena, A. (1998). La música militar española en el siglo XVIII. *Nassarre: revista aragonesa de musicología*, 14(2), 39-70.
- Mena, A. (2007). La música patriótica y militar de la Guerra de la Independencia. *Madrid: revista de arte, geografía e historia*, (9), 223-250.
- Miró Quesada Sosa, A. (Recopilador) (1971). *La poesía de la Emancipación, t. xxiv*. Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú. <https://hdl.handle.net/20.500.12934/175>
- Muñiz, E. M. (2016). Avatares castellanos de La Carmagnole (II). En T. Gonzalo Santos, M. V. Rodríguez Navarro, T. González Hernández y J. M. Pérez Velasco (Eds.) *Texto, género y discurso en el ámbito francófono* (pp. 935-938). Ediciones Universidad de Salamanca. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1hrdn4p.81>
- Pérez, Y., López, C. J. y Sulbarán, N. (2024). La carmañola americana: denuncia, insurrección y discurso descolonizador durante el proceso preindependentista de Venezuela. *Revista In Situ*, 7(7), 266 - 277.
- Quin, M. (1824). *A visit to Spain; detailing the transactions which occurred during a residence in that country, in the latter part of 1822, and the first four months of 1823. With general notices of the manners, customs, costume, and music of the country*. Hurst, Robinson and co.
- Rieu-Millan, M. L. (1990). *Los diputados americanos en las Cortes de Cádiz: igualdad o independencia. Vol. 3*. Editorial CSIC-CSIC Press
- Ripoll, A. S. (2016). Avatares castellanos de La Carmagnole (I). En T. Gonzalo Santos, M. V. Rodríguez Navarro, . T. González Hernández y J. M. Pérez Velasco (Eds.) *Texto, género y discurso en el ámbito francófono* (pp. 915-924). Ediciones Universidad de Salamanca. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1hrdn4p.80>
- Roales-Nieto, A. (1996). La música militar en tiempos del general San Martín. *Aldaba: revista del Centro Asociado a la UNED de Melilla*, (28), 75-86. <https://doi.org/10.5944/aldaba.28.1996.20373>

Rodríguez Toledo, L. (2022). Sonido, música y canciones durante la independencia en el Perú, 1810-1824. En V. Arrambide (Coord.) Nuevas miradas a las independencias: t. II. *Economía, sociedad y cultura* (pp. 159-208). Ministerio de Cultura del Perú.

Rondón, V., e Izquierdo König, J. M. (2014). Las canciones patrióticas de José Bernardo Alzedo (1788-1878). *Revista musical chilena*, 68(222), 12-34. <https://doi.org/10.4067/S0716-27902014000200002>

[San Juan, Felipe de]. (1814). *Tratado de táctica para la infantería ligera*. Tormentaria.

San Juan, Felipe de [1830]. *Toques de corneta* [Manuscrito]. Biblioteca Nacional de España.

San Juan, Felipe de [1850]. *Toques de corneta* [Manuscrito]. Biblioteca Nacional de España.

Sánchez López, V. (2012). España de la guerra (1808): la difusión internacional del cancionero de la Guerra de la Independencia. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 23, 23-43.

Toques de corneta [Manuscrito]. (c. 1830). Biblioteca Nacional de España.